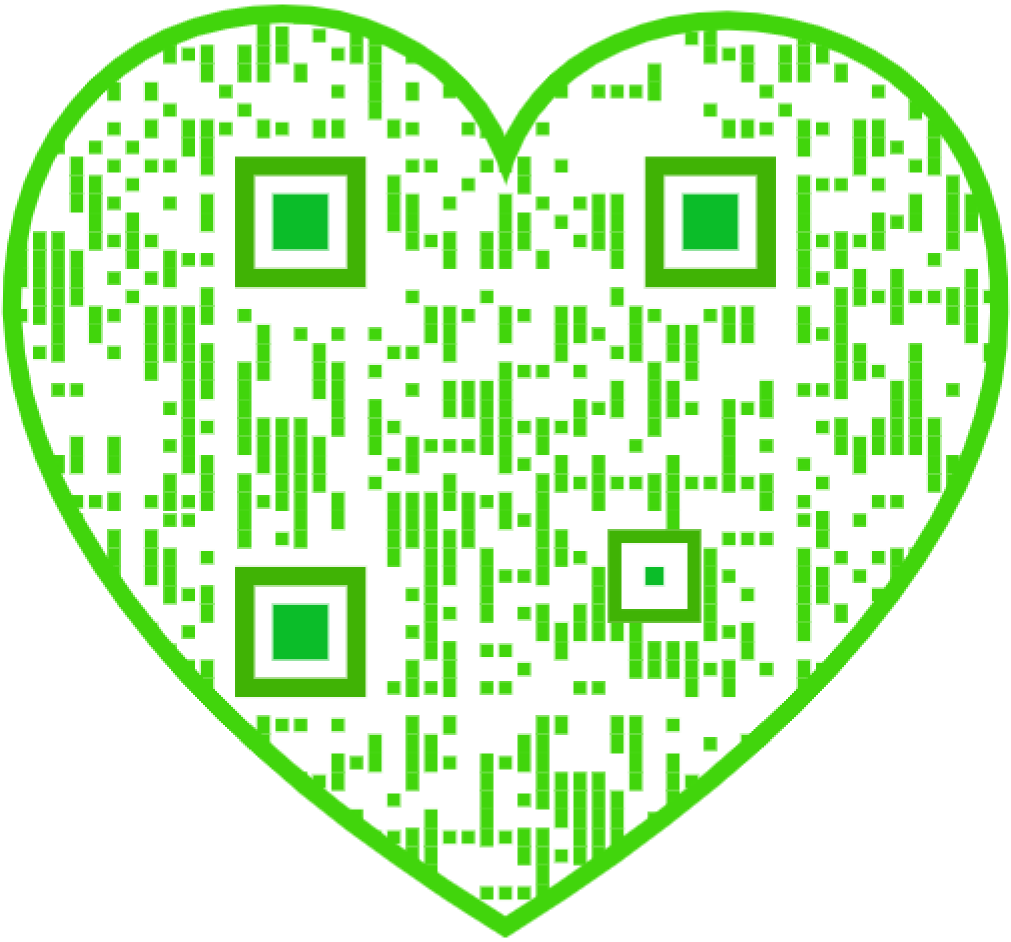
Bzzlletin. Jaargang 11

bron
Bzzlletin. Jaargang 11. BZZTôh, Den Haag 1982-1983

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001198201_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 98]

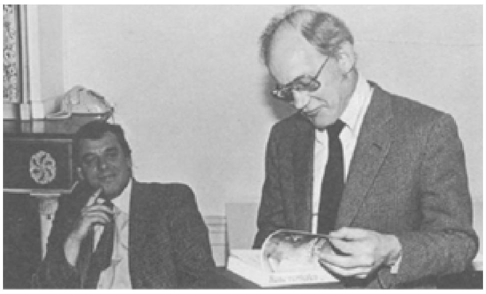
[Jeroen Brouwers]

Jeroen Brouwers zelfportret op 1 augustus 1969.

Jeroen Brouwers, zomer 1970.

Jeroen Brouwers met op de achtergrond de ‘Marollen’ wijk van Brussel, 1969, het jaar van *Groetjes uit Brussel.*
‘Allengs méér kan Vlaanderen jou gestolen worden en al dat geschrijf over Vlaanderen van je daar rust geen zegen op. Reeds beginnen ze je voor een Vlaming aan te zien, dat is moordend voor een Hollander ().’
‘Vlaanderen is de kuil in mijn bestaan, mijn bitter lot, mijn onontkoombaarheid.’
(*Mijn Vlaamse jaren*)

Jeroen Brouwers, Brussel 1971.
‘(...) in vijf weken tijds dat ik mij niet heb geschoren is op mijn bovenlip, afhangend tot naast de mondhoeken, een snor gegroeid, op mijn kin en wangen staat een zwarte baard.’
(*Zonder trommels en trompetten*)
‘Ik droeg een baard, omdat ik mijzelf de gelofte had gedaan dat ik mij niet zou scheren voordat ik weer iets behoorlijks had geschreven; voornamelijk droeg ik een baard uit ongeïnteresseerdheid en levensluiheid.’
(*De Exelse testamenten*)



Jeroen Brouwers en zijn uitgever Theo Sontrop, Amsterdam, 2 mei 1981.
Ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van Sontrop werd hem de bundel *Rose verhalen* aangeboden.
‘In 1975 kwam de directeur van De Arbeiderspers, Theo Sontrop, hier. Hij vroeg of ik nog wel eens wat schreef. Nee. Nauwelijks. “Nou”, zei hij, “Schrijf!” Ik vroeg of hij het uit wilde geven. Hij antwoordde: “Ik ben er *geil* op om dat uit te geven!”’
(Jeroen Brouwers in een interview met Jan Brokken, *Haagse Post* 7 november 1981)

Rob Schouten
Het vagevuur van literatuur
Over het proza van Jeroen Brouwers

‘Nee, *die* kleremuziek heb ik niet in mijn paleis. Ik zal haar laten horen deze door een alt gezongen aria van Christoph Willibald von Gluck, die alt is gestorven, evenals die componist, maar zoals de akkoorden van de een nog kunnen klinken, zo de stem van de ander, luister maar, dit is een aria van verzonken geluk en diep verdriet daarover.’

De lezer vindt deze passage in Jeroen Brouwers' boek *Het verzonkene* op pagina 122, in de volgende context. Brouwers fantaseert over een strijdperk waarin hij en de ouderwetse God nu eens zullen uitmaken wie er werkelijk God is. Maar God komt vooralsnog niet opdagen. De schrijver belooft hem ‘het meisje met de rode handen van de vleeswarenafdeling van Albert Heyn’. Hij gaat naar haar winkel, neemt haar mee naar zijn huis en doet haar in bad. Hij vraagt wat voor muziek ze wil horen. Verzwegen wordt wat het kind antwoordt maar naar de reactie van Brouwers te oordelen (zie citaat) kan het niet veel soeps geweest zijn. Zij luistert vervolgens naar de muziek en versteent helemaal. In rouwmantel gehuld ziet Brouwers toe hoe haar lichaam wordt aangevreten. Hij schreeuwt van afgrijzen en brengt haar genezende woorden van schoonheid bij. Zij wordt verblindend mooi en houdt voor eeuwig van hem. Een sprookje.

Het is maar een klein stukje uit een zo langzamerhand omvangrijk oeuvre. Het geciteerde fragment zal wel nooit iemand heel in het bijzonder zijn opgevallen, het hoort er gewoon bij, ergens tussen. Ook mijn oog viel er pas bij zoveelste lezing van het boek op, en ik merkte, als een dominee die op zondagochtend zijn preek nog moet schrijven en opeens de geest krijgt, dat ik er veel van wat mij in het werk van Jeroen Brouwers treft, mee in verband kon brengen.

Vijf aspecten frapperen mij in het bijzonder in de tekst. Dit zijn ze:

1. Jeroen Brouwers biedt een doodgewoon winkelmeisje een paradijselijke omgeving aan. Zij vraagt hem daarin om waardeloze rotmuziek. Haar verlangen past niet bij de omgeving. Brouwers heeft helemaal niet zulke rotzooi voor haar. Hij wil het laagbijdegrondse wezen niet geven wat bij háár past maar wat bij zijn wereld past, schone klanken. Hij wil het publiek dat schoonheid veracht, iets schoons aanbieden. Dat is zijn estheticisme.
2. Wat hij haar aan wil bieden is prachtige muziek, maar het is niet zomaar absolute muziek, zonder betekenis, maar muziek met tekst, ‘een gezongen aria’. Betekenisvolle klankschoonheid zou je zijn gift kunnen noemen.
3. Er wordt in de tekst niet aangegeven wèlke aria hij precies wil aanbieden. Het enige wat we weten is de naam van de componist en dat het werk gezongen wordt door een alt, die inmiddels is gestorven. De inhoud van de tekst gaat over ‘verzonken geluk en diep verdriet daarover’. Bewijzen kan ik het niet, maar mijn kop op het hakbord als hier niet de aria ‘Que faro senza Euridice’ uit de opera *Orfeo ed Euridice* van Von Gluck wordt bedoeld, in het Engels (‘What is life to me without thee’) gezongen door de beroemde en gestorven alt Kathleen Ferrier. Orpheus komt niet uit de lucht vallen. Eerder (op pagina 119) spreekt Brouwers over ‘een mijner orfische vertellingen’ en de hele droom, het meisje dat vanachter haar toonbank wordt weggelokt door de mooie woorden van de schrijver, verloren gaat en door schoonheid wordt teruggewonnen heeft hetzelfde thema als Orpheus en Euridice, de zanger die zijn geliefde uit de onderwereld weg komt halen. Onuitgesproken wordt hier door Brouwers op

het Orpheusthema van zijn werk gezinspeeld, nader te onderscheiden in de muziek van de zanger (zie 2) en de onderwereld waarin hij zingt.

4. Hij zegt over de aria dat ondanks het feit dat de maker ervan en de uitvoerende kunstenares gestorven zijn, de kunst nog klinkt. Met andere woorden, kunst overleeft haar maker en overwint de tijd: de zin van de kunst, gelegen in het tijdeloze, mensoverlevende karakter ervan. In Brouwers' geval de zin van het schrijven.
5. 'Verzonken geluk en diep verdriet daarover', is niet alleen het thema van Von Glucks opera, maar ook dat van Brouwers' werk. Eerder noemde ik de schone zang en de onderwereld als motieven. Hier komt het 'Euridice'-motief ter sprake.

Zo zie ik in dit fragment vijf aspecten die zijn oeuvre bepalen, niet zo geïsoleerd en afgepaald van elkaar als ik het hier voorstel, maar veel meer in één groot, allesoverheersend verband. Ik zal ze in het vervolg toelichten en daarmee aangeven waar het volgens mij in Brouwers' werk steeds weer om gaat.

I. 'Paarlen voor de zwijnen'

Brouwers wil het arme winkelmeisje wat moois voorschotelen. Nergens in zijn werk windt Brouwers er doekjes om dat hij zijn boeken om louter kunstzinnige redenen schrijft, om een zo schoon mogelijk produkt te creëren. Hij brengt dit esthetische standpunt met name in *Het verzonkene* in het geweer tegen het experimentele, objectivistische, niet-'versluierende' proza dat door schrijvers als Vogelaar, Polet, Van Marissing en door een criticus als Anthony Mertens wordt geschreven en gepropageerd. Provocerend schrijft Brouwers: 'Ik schrijf mijn boeken zo elitair, zo mooi en zo verheven als maar enigszins in mijn vermogen ligt te doen, opdat het stompe volk, dat mijn leven verkankert, trachtend ze te lezen ze niet zal kunnen bevatten' en verder, 'ik zal ervoor zorgen dat ze goed en mooi zijn, en dus niet voor jou bestemd, niet genietbaar voor alles dat rondkronkelt in modder, niet populair, niet beantwoordend aan de smaak des tijds. Ik ben een zwaan.'[1.]

Zijn extreem esthetische standpunt heeft sterk subjectieve, onmaatschappelijke en misantropische kanten, geen twijfel mogelijk. Het is de Ivoren Toren en het superieure 'Publiek, ik veracht u'. Natuurlijk ligt het daarbij aan de mate waarin de

lezer zich aangesproken voelt, of hij zich beledigd acht of niet. In het algemeen zal het wel zo zijn dat de lezers van Brouwers' werk ervan uitgaan dat met het 'stompe volk' niet zij bedoeld zijn. Masochistisch leesgedrag komt vrij zelden voor. Het ligt meer voor de hand dat hij zich een gelijkgestemde ziel waant en zich verplaatst in de onmaatschappelijke woede van de schrijver.

Brouwers' proza is per definitie dan ook meer een prooi dan een presentje voor wereldverbeteraars. Niet alleen om het bewustgekozen non-engagement: 'Over kerncentrales zou ik moeten schrijven, - over de ongelijkheid en de discriminatie van rassen en geslachten, werkloosheid, energiecrises' en zo nog meer, volgens sommige critici, maar nee 'Ik wijs opnieuw op het verfrissende van de totale anarchie', 'Ik, mijne heren, predik uiteindelijk uitsluitend: schoonheid. Dit is mijn engagement'[2.], maar vooral ook omdat het zelf geen beroep doet op het redelijke, rationele, evenwichtige gevoel voor verhoudingen bij de lezer, maar op diens onberedeneerbaar gevoel voor schoonheid.

Brouwers zelf laat in een interview met Tom van Deel, 'Orpheus in de lift'[3.] geheten, de naam van Van de Woestijne vallen, over wie hij in een essay schrijft: 'mijn bewondering voor dit werk is grenzeloos, maar even grenzeloos is even later mijn radeloosheid: dit werk heeft geen tong, het deelt mij niets mee, tenzij: schoonheid.[4.] Wel zegt Brouwers in genoemd interview dat hij 'wel degelijk een zo eerlijk mogelijk gebrachte mededeling' heeft met zijn proza, maar de schone vervatting ervan lijkt toch vóor te gaan. Je vindt zijn werk mooi of niet. Pas in latere instantie vraag je je iets af over de feitelijke inhoud.

Bij Brouwers esthetische standpunt past ook zijn huiver voor interpretatie van zijn werk door anderen. Hier zien we een belangrijk kenmerk van Brouwers' kunstopvatting. Zijn werk is weliswaar 'l'Art pour l'art', omwille van de schoonheid geschreven, maar dat betekent niet dat het door hem ook 'autonoom' bedoeld is. Het is geen gesloten universum dat ieder met zijn eigen gereedschap mag openbreken. 'Interpreteren, wat nut? Beter is, eerst even de schrijver te bellen', zegt Brouwers tegen Tom van Deel.[5.] Er is maar één man die in potentie volledige ontraadseling van het kunstwerk kan geven, en dat is de kunstenaar zelf. Schoonheid is derhalve niet een abstract, door machten van boven geregeerd idee, maar ontstaat door mensenwerk, zoals het ook voor mensen is bedoeld. Brouwers is een subjectief maker van schoonheid.

Welke persoonlijkheidsstruktuur ook aan Brouwers' schoonheidscultus ten grondslag moge liggen, zeker is dat zijn proza literair-historisch een reactie vormt op het realistische proza, dat in het afgelopen decennium veel gelezen en geschreven is. In zijn berucht-beroemde schotschrift *De Nieuwe Revisor* rekent hij af met alle schrijvers die de banaliteit van het dagelijks leven niet alleen tot onderwerp nemen, maar die ook zo platvloers en gewoon mogelijk willen beschrijven. In een essay over Van Deyssel en Harry Prick (voor beiden 'chapeau') schrijft hij: 'ik behoor niet tot het type mens dat "gewoon" al gek genoeg vindt.'[6.] Deze afkeer van het gewone is de inzet van zijn polemiek tegen Guus Luyters c.s.: 'Dat het uit zij met dat "Gewoon doen"'. Daarbij citeert Brouwers Jacques Perk: 'Schoonheid, o gij, wier naam? geheiligd zij, / Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij'[7.]; dat hij zijn heul bij een (pre)-Tachtiger zoekt is niet toevallig. Er zijn heel wat parallellen aan te wijzen tussen de situatie in de vorige eeuw ten tijde van de reactie van de Tachtigers, en de situatie van nu, vlak voor de nieuwe jaren tachtig. Ook nu vierde Biedermeijerachtig, neokleinburgerlijk geschrijf hoogtij. Ook nu doet een schrijver een oproep tot inspiratie en bevlogenheid en stelt in plaats van de kleurloze werkelijkheid de schoonheid ten voorbeeld.

De overeenkomsten in kunstopvatting tussen Brouwers en de Tachtigers zijn talrijk. Ook zijn subjectieve, voor de miverstaander naar megalomanie riekende zelfbewustzijn hoort ertoe: 'Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten', schreef Kloos. 'Ik zelf ben God, ik zelf ben de schepper, ik zelf ben de vernietiger,'[8.] schrijft in *Het verzonkene* Jeroen Brouwers. Ook dat is een fikse trap tegen de scheen van de heersende moraal, de bescheiden pretenties, het 'gewoon' doen.

Intussen mag men zich wel afvragen wat precies de aard van de schoonheid is, die Brouwers predikt. Voor wie het begrip 'schoonheid' met louter positieve eigenschappen associeert, biedt zijn werk maar weinig aantrekkelijks. Juist lelijkheid, dood, verschrikking, rampspoed en verdriet voeren vanaf het begin in Brouwers' werk de boventoon. Om maar één voorbeeld te noemen: dierenmishandeling. In *Joris Ockeloen en het wachten* (1965) verbrandt de hoofdpersoon op gruwzame wijze een vlieg, in de korte novelle *Thijmen Hoolwerf* (1968) knipt Thijmen een kanariepiet door, in 'Overal stilte, Krekelbosse klaagzangen' (1976) doodt de schrijver vier jonge katjes door ze in een zak tegen een boom bewusteloos te slaan en vervolgens te begraven. Weliswaar vervullen deze zaken de daders daarna met schaamte en spijt, maar niettemin, ze worden beschreven. Wie schoonheid met een ideaaltoestand associeert zal ze niet eens vermelden. In de inhoud van Brouwers verhalen treedt de traditionele (of weer traditioneel geworden - sinds de zwarte romantiek in de vorige eeuw) opvatting van schoonheid niet erg aan het daglicht. De scheiding tussen goed en kwaad is min of meer dubieus. Dat zie je ook terug in de roman *Zonsopgangen boven zee*, waarin de vrouwelijke hoofdpersoon zowel schoon als abject gevonden wordt: 'Ik vind deze Aurora mooi, stralend pralend', staat er op pagina 17 en op pagina 92 wordt ze uitgefoeterd: 'Hou je bek. Bemoei je met je eigen zaken. Maak dat je wegkomt. Teef. Bruid van de hellehond.' Sadisme en liefde gaan hand in hand: 'Ik zal je likken, ik zal je reinigen met mijn tong. Eerst zal ik je ranselen en luisteren naar hoe je schreeuwt.'[9.] Dit is, na de zwarte schrijvers uit de vorige eeuw en recentelijk bij ons voorbeeld Gerard Reve, wel niet meer zo'n opmerkelijke mix-up van belangen, maar in het geval van bijvoorbeeld *Bezonken rood*, over de gruwelen van een Jappenkamp, gaat de lezer zich wellicht afvragen hoe dat nu precies zit met Brouwers' belofte: 'Ik schrijf mijn boeken zo elitair, zo mooi en zo verheven mogelijk als maar enigszins in mijn vermogen ligt'.

Er moet mijns inziens een groot onderscheid gemaakt worden tussen de manier waarop Brouwers schrijft en dat waarover hij schrijft. Tussen zeg maar vorm en inhoud. Zijn hang naar schoonheid verwezenlijkt hij in de vorm, zijn geobsedeerdheid door het kwaad heeft een uitlaatklep in de inhoud.

II. Taalmuziek

Jeroen Brouwers biedt het onontwikkelde winkelmeisje muziek aan, muziek op tekst. Bij herhaling heeft Brouwers er zelf op gewezen dat zijn letterkundig werk muzikaal is: 'Mijn werk is muzikaal en ik denk dat dat komt door mijn katholieke jeugd', 'De taal van het katholicisme van voor 1960 (...) is een feestelijke orgeltaal, het past er eerbied en bewondering voor te hebben. Het mooie Gregoriaans, de gedragenheid, de eentonige melodieusheid daarvan vind je in mijn werk terug.'[10.]

Juist in het muzikale karakter, de klankschoonheid, ligt de schoonheid van Brouwers' proza besloten. Die muzikaliteit heeft in de eerste plaats te maken met het taalgebruik, dat in veel opzichten verschilt van het alledaagse taalgebruik. In de eerste plaats door het poëtisch-lyrische gehalte. Een willekeurige passage waar mijn oog op valt illustreert dit: 'Geen ramp bereikt ons meer. Geen ergernis om het vampierisch gezuig van je moeder, wier stem klinkt als een scheermes dat krast

over glas, welk geluid een vlijmende pijn aan mijn ballen veroorzaakt.'[11.] Proza als een gedicht, onder andere met binnenrijm: ramp-vampierisch, krast-glas, vlijmende pijn. Verder is er de beeldende kracht van de woorden, die associaties oproept met het plechtstatige, soms theatrale taalgebruik

van kanselredenaars: 'Ik ben in dat stadium van dronkenschap dat ik nog op schallende wijze luidruchtig ben en de geestigheden als bellen moerasgas aan mij ontstijgen'[12.]. De 'bellen moerasgas' vertegenwoordigen een soort plastische metaforiek waar Brouwers' werk vol mee zit. Ook syntactisch zie je bij hem veel verschijnselen van 'foregrounding', het aandacht trekken door middel van ongewone, of ongewoon geworden zinsconstructies. Suggestieve aanroepingen en opsommingen, waarin de zin uitsluitend uit onderwerpen bestaat: 'Gesijpel, gesmispel, geruis, gefluister, gedruppel van water door leidingbuizen', zijn werk zit er vol mee, evenals met onomatopeeën: 'Retteketet, klinketinke, rrrârrrâ', suggestieve neologismen 'het bespelen van de gonsviool' en anderssoortige samentrekkingen: 'Hijgod', 'ik sprookspreek', 'wroeginghoer'. Muzikaal, zei ik, dat dit werk was; je zou het ook onomatopeïsch kunnen noemen.

Vaak verschilt de zinsvolgorde nèt even van de gebruikelijke, de tweede regel van mijn citaat is er een voorbeeld van: 'Ik zal haar laten horen deze door een alt gezongen aria', met het naar het einde van de zin getransporteerde object, of een zin als 'Nooit, dat er een brief op de onderste trede ligt' in plaats van 'Nooit ligt er een brief op de onderste trede'.

Ach, ik zou al deze ruimte kunnen besteden aan de opvallende 'stijl' van Brouwers, zijn woordkunst, maar het voornaamste is: zijn taal is onalledaags. Door binnenrijmen, neologismen, onomatopeeën, syntactische vrijheden e.d. wekt hij met woorden eerder een muzikale dan een beeldende (dat wil zeggen een eenduidig, omschrijfbaar beeld oproepende) sensatie. Zo krijgt men in bijvoorbeeld *Zonsopgangen boven zee* nauwelijks een compleet beeld van de fysieke eigenschappen van de in de lift opgesloten personen, maar wel van hun mysterieuze gevoelens, driften en de geluiden om hen heen.

De muzikaliteit van Brouwers' proza gaat evenwel dieper dan de oppervlakte van zijn taalgebruik. Zijn werk is ook muzikaal gestructureerd, dat wil zeggen zijn verhalen zijn niet lineair opgebouwd, in overeenstemming met de chronologie in de werkelijkheid, maar discontinu en voor het oog verbrokkeld; meer gericht op thematische ontwikkeling van een kiemcel dan op het vinden van nieuw materiaal. Ook aan zijn vervlechting van motieven en thema's zou een aparte studie gespendeerd kunnen worden. Eén simpel voorbeeld. In het boek *Bezonken rood* speelt de kleur rood een belangrijke rol. Het is in de eerste plaats het bloed dat in de Jappenkampen vloeit, maar tegelijkertijd de kleur rood in de Japanse vlag, die dat als het ware symboliseert. Deze associatie wordt het hele boek door geëxploiteerd. Het tot bloedens toe trappen tussen de benen van Brouwers' moeder, 'Mijn moeder bloedt, daar waar ik met mijn kop als een straatklinker uit haar ben opgedoemd' (p. 118), dit onnatuurlijke bloeden staat in contrast met de afwezigheid van het natuurlijke bloeden: 'Zo ook kunnen die vrouwenlichamen niet meer menstrueren omdat daartoe te weinig bloed aanwezig is gebleven' (p. 109). Ook de Japanse rijzende zon verkeert in dit boek in haar tegendeel: 'Tegen de avond, als de zon zo rood als een afgeslagen hoofd in de aarde verzinkt' (p. 109). Op zeker moment verandert de zon in een kruis: het Rode Kruis dat met voedselpakketten komt. Brouwers' moeder wordt mishandeld omdat zij rijst heeft achtergehouden. Brouwers schrijft dan 'Van al deze herinneringen komt mij dit voor als het verschrikkelijkste detail: in het haar op de buik van mijn moeder blijven een paar rijstkorrels vastzitten'. (p. 118) Helemaal aan het begin van het boek wordt als het ware de aanleiding tot deze herinnering aangegeven. Brouwers laat een pillenkokertje vallen: 'in zijn schaamhaar waren een paar witte pillen verstrikt geraakt en blijven hangen.' 'De rest van de pillen danste over de rode plavuizen en het vloerkleed in alle richtingen weg'. (p. 15) Interpreteren, wat nut? maar zijn deze witte pillen op

een rode achtergrond niet de symboliserende voorbodes van de in haar tegendeel verkeerde, tot pillen gedraaide Japanse zon? Op deze manier steekt het proza van Brouwers als een legpuzzel in elkaar. Alles verwijst naar alles, een rode plavuis is niet zomaar rood, een pil niet zomaar wit. Motieven strekken zich soms over de grenzen van afzonderlijke werken uit. Voorbeeld daarvan zijn de in ieder boek terugkerende vliegen, of de lift die zowel in *Joris Ockeloen en het wachten* als *Zonsopgangen boven zee* een belangrijke rol speelt.

Brouwers' verhalen zijn niet episch, maar muzikaal geconstrueerd. Ze beschrijven niet, ze roepen op. Zijn werk zit vol met leidmotieven, thematische herhalingen en verwerkingen, cadenzen en coda's.

De geconstrueerdheid van zijn romans en andere boeken gaat terug op de opvatting dat àlles in zijn boeken van belang moet zijn: ‘Je moet alles, een anekdotetje of fragmentje, een betekenis geven. Je mag niet zomaar iets schrijven, zelfs niet een woord’.[13.] Die tot het uiterste doorgevoerde constructie is dus steeds doelbewust en niet-toevallig. Vaak is ze ook voor de lezer zichtbaar. Het is geen geheimzinnige onderlaag, althans niet in intentie.

Wat is nu de achterliggende gedachte bij Brouwers' vakmatige compositiekunst in een boek dat de lezer als schoon kunstwerk moet overtuigen? Het uiteindelijke doel is schoonheid, maar schoonheid is geen natuurprodukt, het kan alleen worden gecreëerd, gewonnen door iemand die het in zijn vingers heeft. Het gaat daarbij in de eerste plaats om het effect, niet om de manier waarop het tot stand gebracht wordt. Weliswaar maakt Brouwers alleen gebruik van symbolen die binnen de context verantwoord zijn, en nooit van willekeurige, en even weliswaar geeft hij veel symboliek aan de lezers direct prijs, maar toch is het onmogelijk om *alles* in zijn werk te verklaren. ‘Met geen mogelijkheid is iemand te vinden die het zo uit elkaar kan rafelen dat hij alles wat er in zit, kan aantonen’.[14.] De totale interpreteerbaarheid van het werk lijkt me ook in het geheel niet Brouwers' bedoeling. Een wijs woord van de muziekhistoricus Grout over de structurele doorwrochtheid van Wagners opera's, schiet me te binnen als ik Brouwers over de compositie van zijn romans lees:

> This structural framework, it must be said, is revealed only by analysis. The forms are not intended to be obvious to the listeners, and their essential outlines are modified by transitions, introductions, codas, varied repetitions, and many other devices.

‘Mijn truc is mooi, als je wilt kun je in mijn proza genoegen scheppen alleen om het proza’[15.]. Ook dat is een eigenschap van vooral muzikale kunst. Zelfs musicologen, met grote kennis van muzikaal vakmanschap en muzikale procédés kunnen niet aangeven waarom het ene muziekstuk mooier is dan het andere, waarom het vioolconcert van Brahms uittorent boven dat van Karl Goldmark. De onaanwijsbaarheid van het schoonheidselement in kunst, geldt heel in het bijzonder voor de muziek, omdat die abstract is en niet tot betekenis of herkenbare beelden herleid kan worden. Zo lijkt mij ook de ‘schoonheid’ van Brouwers' proza in laatste instantie niet aanwijsbaar, omdat ze in het abstracte vlak van taal, symboliek en constructie ligt, en niet in bijvoorbeeld het psychologisch-dramatische vlak, waarin je met een béétje eigen zieleleven mooie en treffende parallellen met het eigen, typisch menselijke bestaan kunt trekken.

Het muzikale element in Brouwers' proza maakt er mijns inziens het meest onverwisselbare van uit. Hij onderscheidt zich in zijn taal- en vormbehandeling van elke levende en de grootste hoeveelheid dode Nederlandse schrijvers. Zijn inhoudelijke aandacht voor het onverwoordbare, het verzonkene, de uit het niets opborrelende krachten en machteloosheden van de mens, sluiten aan bij die stilistische voorkeur voor geheimzinnige, symbolische en ten slotte muzikale

taalbehandeling. Het is absoluut geen ideeënkunst of filosofie die hij ons aanbiedt. Het gaat om een paar oergevoelens van de mens, meer niet.

Maar net zo als de aria voor het meisje, zo is ook het muzikale proza van Brouwers niet alleen maar abstract. Hij schrijft niet louter mooie woorden en zinnen, hij doet ook een mede-

deling. Zelf vat hij zijn bedoelingen alsvolgt samen tegen Tom van Deel: 'Ik wil een verhaal uit mijn voorraad verhalen kiezen en dat omkleden met (a) taal en (b) allerlei boodschappen die in mij zitten. Het gaat om die boodschappen, ik wens iets mee te delen'.[16.] Hoewel dit laatste in tegenspraak lijkt met zijn schoonheidsverering en publieksverachting, past het toch in zijn subjectief estheticisme. Het subjectieve daarin betekent immers dat hij zich persoonlijk uitspreekt en niet, ik zei het al, een autonoom, Perzisch tapijtje-achtig kunstwerk wil afleveren.

Ik geloof niet dat die boodschappen van Brouwers het belangrijkste part van zijn werk zijn, wel voor hemzelf misschien, niet voor de lezer. Ze zijn in de kern nogal eenvoudig en van alle tijden. Ze gaan over liefde, dood, angst, herinneringen en dergelijke zaken. Ze hebben een psychologisch, niet een filosofisch karakter. Ze helpen de wereld niet vooruit, noch verhelderen ze iets dat tot nu toe onbegrepen was. De vorm waarin hij zijn mededelingen doet, daar gaat het om.

Niettemin, de aanwezigheid van de boodschap is onontbeerlijk, het is de motor van het glanzende automobiel. Schoonheid, zeker in een chronologisch ervaren kunstwerk als proza, berust voor een groot deel ook op proporties en verbanden. Het constateren en ondergaan daarvan gaat terug op psychische processen in de mens zelf. Zo is Brouwers' 'boodschap' niet an sich, maar als bindmiddel voor de verschillende delen van een verhaal onontbeerlijk voor de sensatie van schoonheid, die hij zijn lezers wil geven.

Het interview met Tom van Deel heeft als titel 'Orpheus in de lift'. Jeroen Brouwers is die Orpheus; niet zo'n mythologische waar *iedereen* door betoverd wordt, maar een meer menselijke, die ook voor een beperkt gehoor door wil zingen. Het gezang van Orpheus sorteerde het opzienbarendste effect in de Hades (geen wonder, daar was men zulk een schoonheid niet gewend). Zo komt ook Brouwers gezang het best tot zijn recht in een lelijke wereld van dood en verderf, een onderwereld.

III. De onderwereld

Over de onderwereld waarin Jeroen Brouwers zingt. Volgens mij verwijst die aria van Von Gluck naar de onderwereld. En of ik daar nu gelijk in heb of niet (het staat tenslotte niet in de tekst en dus telt het ook eigenlijk niet), de onderwereld speelt een belangrijke rol in zijn werk. Het is de plaats waar hij zijn muziek in woorden zingt.

Bij Orpheus' onderwereld denkt men voornamelijk aan beleefde gestorven schimmen, met tijd voor een gesprekje en soms een goeie grap, in een vaag klassieke omgeving. Schimmen en stemmen komen in Brouwers' oeuvre veelvuldig voor. Het laatste gedeelte van mijn 'Orpheus'-citaat heeft het over 'verzonken geluk en diep verdriet daarover'. Brouwers werk gaat vooral over verzonken herinneringen, schimmen die hem op zeker moment weer komen bezoeken en toespreken. In *Joris Ockeloen en het wachten* is dat de jeugd van de hoofdpersoon. Thijmen Hoolwerf keert in het gelijknamige verhaal naar zijn vroegere huis terug. De ik-figuur in *Zonsopgangen boven zee* wisselt de benarde omstandigheden in de vastgelopen lift af met beelden uit het verre èn het nabij verleden, schimmige gebeurtenissen, die allemaal tot dit isolement geleid hebben. In *Het verzonkene* en *Bezonken rood* verheft vooral de Indische jeugd van de schrijver haar stem in zijn heden. Soms wordt het schim-karakter van zo'n verleden door de schrijver zelf gesuggereerd: 'Er treedt een stoet van schimmen, die ik alle ken, uit het vuur te voorschijn', 'Schim na schim ... Verdwijn nu, vervaag', leest men tegen het einde van *Zonsopgangen boven*

zee.[17.] In het hoofdstuk 'Gedaante van licht' in *Het verzonkene* gaat het over oude familiefilmpjes, waarop voor het merendeel gestorvenen bewegen, schimmen. In *Bezonken rood* bevordert Brouwers zijn moeder tot schim-Deze schimmen, verschijningen uit het verleden, die de aanleiding vormen voor Brouwers' herinneringen, zijn onschuldig - het zijn de herinneringen die ieder mens heeft, aan gelukkige en ongelukkige momenten. Bij Brouwers spelen ze een belangrijke rol als motivatie voor het schrijven - mijn volgende hoofdstukje gaat daarover.

De onderwereld die ik hier bedoel is niet de klassieke Hades. Zoals ook Brouwers niet helemaal de bedroefde Orpheus met een lier is, maar een soms razend tekeergaande symfonicus, zo is zijn onderwereld vooral de christelijk-middeleeuwse, het inferno, het pandemonium, de heksenketel. Maakte ik in de vorige paragraaf een vergelijking met de muziek, nu maak ik die met de beeldende kunst: de boeken van Jeroen Brouwers doen in sommige opzichten sterk denken aan de doeken met helletaferelen van zijn naam- en ooit stadgenoot Jeroen Bosch. Waar de herinnering aan vroeger de hoofdpersoon overvalt, daar is het de toestand waarin die herinnering hem brengt, die hem regelrecht *martelt.* Dit is niet zomaar metaforiek. Vooral in zijn latere werken komen veel beschrijvingen voor van wezens die aan de creaturen van Bosch en zijns gelijken doen denken. *Zonsopgangen boven zee* vooral is een hellevaart, vol monsters, misvormingen en marteltuig: Aurora, de vrouw wordt 'Wijfje van Beëlzebub' genoemd, de op haar excrementen afgekomen insecten zijn 'drakenvliegen, boven ons gesteld om ons te oordelen en te straffen, in hun tulen vleugels zijn doodskopjes geborduurd', de drekoptasting heet 'een walgelijke satansgeboorte'. De arts die een kind ter wereld brengt heeft een vogelmasker op; de geboorte zelf wordt alsvolgt beschreven: 'De snavel van een reusachtige vogel knipt de kabels door en daar glijd ik heen in mijn boot'. De ik-figuur bevindt zich in een 'kubusvormig omhulsel', een zwangere buik wordt vergeleken met een 'uitpuilend ei', wat later met een 'schedelberg'. De ik is onderhevig aan eczeem: 'Ik ben melaats, mijn opgeblazen gezicht is een korsterig mombakkes van puisten, pokken en zweren', 'Hier heb ik schubben, heb ik zweren, syfilitische pokken, wratten'. Een dodendans van een, mij onbekende middeleeuwse schilder Halfverwegh (symbolische naam voor het halverwege blijven steken van de lift) speelt een belangrijke rol. Hij verwijst ons naar de middeleeuwse visioenenkunst, naar de gruwelijk plastische voorstelling van de hel, waar men in die tijd zo sterk in was. De beelden van Jeroen Brouwers' zijn er op geïnspireerd.

Er wordt in zijn werk, als in de hel, heel wat afgemarteld. Ik noemde al de voorbeelden van dierenmishandeling en de sadistische gedachten bij het bedrijven van de liefde. Het verhaal 'Veldbloem, een distel' heeft als thema de openbare verbranding van een schooljongen - het doet in zijn gruwelijke drama denken aan het doden van het varken in William Goldings *Lord of the flies* en aan Hamelinks verhaal 'Brandoffer op zondag'. Ook geboorte (veelvuldig beschreven), gaat steeds met helse pijnigingen gepaard, wordt met een moord vergeleken: 'Hij voelde zich bezig aan een afschuwelijke, vooral obscene moord, waarvan hij verwoed zijn gedachten probeerde af te leiden'[18.], wordt van Joris Ockeloen die zijn vrouw bijstaat bij het baren, gezegd. In *Zonsopgangen boven zee* heet de bevalling 'dit moordtafereel'.

Genoeg voorbeelden uit de martelkamer. Je moet je soms even in de arm knijpen om te beseffen dat Brouwers aandacht voor het macabere slechts van papier is. Maar het is beslist geen verheerlijking van het kwade. Juist door zijn pathetisch-plastische voorstelling, de homerische overdrijving soms, maakt hij het kwaad erger dan het is - voor de lezer werkt dit als een soort overdosis, hij accepteert het kwaad niet meer als natuurlijk.

De verbinding door Jeroen Brouwers van zijn eis van schoonheid met aandacht voor de nachtzijden van het bestaan geven zijn werk natuurlijk een duidelijk 'Romantic

Agony'-karakter. Er bestaat wrijving tussen de kathedrale pracht van zijn taal en de immense, angstaanjagende en soms immorele aardsheid van de beschreven emoties en voorvallen. Ook in dit opzicht is Brouwers een tamelijk unieke verschijning in onze letteren. Gruwelen en slagschaduwen van het kwaad waren daar welis-

waar al eerder tot doorgedrongen, bijvoorbeeld via het werk van Jan Wolkers, Jan Cremer, Jef Geraerts, maar die schrijvers exploiteerden het ‘lelijke’ juist op nogal onesthetiserende, realistische wijze. Het hoorde erbij, of zelfs: het leven bestond er uit. Maar onder de schrijvers van ‘kunstproza’ (proza dat z'n best doet zo mooi mogelijk te zijn) valt eigenlijk alleen Gerard Reve als voorloper van fraai gestyleerde martelingen aan te wijzen, en bij hem wordt het toch allemaal wat meer met een ironische glimlach gepresenteerd dan bij Brouwers.

Wat Brouwers aan Van Deel over *Zonsopgangen boven zee* mededeelt: ‘alles wat hij (= de lezer) leest, in welke volgorde ook, gaat altijd over hetzelfde, in een gevarieerde herhaling van benauwdheid, angst, uitzichtloosheid, hopeloosheid, walging’[19.] geldt voor zijn hele oeuvre. Er bestaat in zijn boeken geen kadastraal verschil tussen wereld en onderwereld. Als Brouwers het over zijn boodschap heeft, noemt hij de vent naast de vorm (bij hem zijn ze één, zegt hij), er een ‘met bloed, lever, maag, nieren, kloten, heimwee, verlangen, zondigheid, angst, enzovoort’. Opvallend dat hij naast neutrale slechts negatieve aspecten van het leven opsomt. Het is een tranendal, het enige lichtpuntje is de kunst. Door de ellende zo gloedvol en plastisch mogelijk op te schrijven wordt ze schoonheid, wordt het helse gesis en geborrel de mooiste muziek. Dat lijkt mij de uiteindelijke, impliciete boodschap voor de lezer van Jeroen Brouwers, dat kunst een balsem is voor het naargeestige bestaan.

IV. ‘Het is gezien, het is niet onopgemerkt gebleven’

De muziek die Brouwers aan het winkelmeisje laat horen is afkomstig van gestorvenen, maar ze klinkt nog, ze heeft maker en uitvoerders overleefd. Dat is óók de troost van kunst, dat ze bestand is tegen de tijd; het is vooral de troost voor de maker van kunst.

In het voorafgaande werd de schrijver Brouwers min of meer als leverancier aan de lezer voorgesteld, een zanger die voor zijn publiek de schoonste verzen zingt over de lelijkste wereld. Maar tegelijkertijd heeft die zanger geen boodschap aan zijn toehoorders en zingt hij alleen voor zichzelf.

Dat kunst het leven draaglijk maakt, geldt in de eerste plaats voor de schrijver zelf. Het is *zijn* motivatie om te schrijven. Brouwers' literatuur is in wezen volstrekt subjectief. Ze gaat niet over de wereldgeschiedenis of de maatschappij, maar over zijn persoonlijk leven. Zo subjectief is zij niet van begin af aan geweest. In zijn vroegere verhalen en de roman over Joris Ockeloen, hebben de hoofdpersonen nog fictieve namen. Ze zijn misschien, of wel zeker, aankledingen van Jeroen Brouwers zelf, maar dat is geen zekerheid die de schrijver zijn lezers mee wil geven. In *Zonsopgangen boven zee* heeft de ik-hoofdpersoon geen naam. De naam Brouwers valt een keer, en het vertelperspectief suggereert identificatie met de schrijver, maar je mag er nog niet uit opmaken dat de schrijver een autobiografie geeft. Deze roman vormt de overgang naar de zuiver persoonlijke boeken *Het verzonkene* en *Bezonken rood*, waarin er niet meer aan valt te ontkomen dat de schrijver en de verteller dezelfde persoon zijn. Nu, achteraf kunnen we zeggen dat die Thijmen Hoolwerf en die Joris Ockeloen papierwordingen van Brouwers zijn, maar op zichzelf zijn ze objectief, je kunt ze los lezen van de schrijver.

Brouwers' ontwikkeling van onpersoonlijk naar subjectief schrijver moet gepaard zijn gegaan met een verandering van inzicht in de macht van literatuur. Hij wil niet langer als verteller van verhalen de literatuurgeschiedenis ingaan, hij wil er als

Jeroen Brouwers ingaan. Hij wenst niet dat zijn persoon naderhand als een soort supplement op zijn werk gereconstrueerd zal worden voor naslagwerken, maar hij wil zoveel mogelijk zèlf uitmaken in welke vorm hij zal voortbestaan. Daarom zijn *Het verzonkene* en *Bezonken rood* geen romans meer, met verwijzingen naar het fictionele element, maar autobiografische geschriften, harte- en smartekreten. Het ligt nu maar aan de loop van de literatuurwetenschap of dat persoonlijke verlangen naar eeuwigheid bevredigd zal worden. Als de wetenschap stijf blijft volhouden dat de Jeroen Brouwers uit genoemde boeken een romanpersonage is, en los moet worden gezien van de werkelijke Jeroen Brouwers, is er geen hoop.

Om niet te hoeven vergaan, ontkent Brouwers het bestaan van iets als geschiedenis. 'Er is geen geschiedenis, alles gebeurt altijd voor het eerst', schrijft hij in *Het verzonkene.* (p. 66) Dat is een subjectief-idealistische kijk op de werkelijkheid die in zekere zin ieder mens eigen is (zijn persoonlijke geschiedenis als kernpunt van de wereld beschouwen), maar om haar praktische on toepasbaarheid en (on)maatschappelijke consequenties liever niet uitgedragen wordt. Door deze gedachte nu eens wel uit te dragen, onttrekt Brouwers zijn geschriften voor zichzelf aan onpersoonlijke, van buitenaf interpreterende waardering. Het ondoorgrondelijke raadsel van kunst als objectief maaksel van een subjectief maker wordt door hem zoveel mogelijk buiten schot gehouden.

Kunst is er om de geschiedenis teniet te doen. Alleen het heden telt, daarom is het voor de mens zaak om van zijn voorgeschiedenis af te komen. Brouwers doet dat door zijn herinneringen van zich af te schrijven. Dat is wat hij 'boekstaven' noemt. Je legt een herinnering vast, letterlijk aan de ketting, om er niet meer door lastiggevallen te worden. 'Kom, ik maak een vuur, dat ik voed met mijn eigen geschriften. (...) Warmen wij ons aan dit vuur zolang het brandt' schrijft hij in *Het verzonkene* (p. 139), en in *Bezonken rood* lezen we 'Ontneem mij mijn herinneringen, het vuur in ermee, net als mijn moeder', (p. 58) Brouwers schrijft zijn boeken niet in de eerste plaats meer om zijn lezers ermee te verrassen maar om er zelf van af te raken. Schrijven is voor hem een vorm van katharsis, of meer in zijn lijn, van vagevuur. De schrijver reinigt zich van de geschiedenis. Dit laatste schijnt voor Brouwers heel concreet op te gaan. Hij leest het door hem geschrevene, dat immers zijn herinneringen bevat waar hij vanaf wil, niet meer terug: 'Alleen de door mij geschreven boeken, die lees ik nooit meer nadat ze eenmaal zijn verschenen: wat ik heb geschreven hoeft niet langer door mij te worden onthouden'.[20.] Aldus probeert hij tot een steeds zuiverder ervaring van het besef er *nu* te zijn, te komen. Hiermee lijkt mij ook verband te houden de eerder geconstateerde geobsedeerdheid in zijn boeken door de grenzen van het bestaan, dat wat als het ware de contouren van tijd en geschiedenis bepaalt. Door die momenten en de ermee gepaard gaande frustraties, verschrikkingen en haatgevoelens op te schrijven, verdwijnen ze voor de schrijver min of meer uit zijn leven. In de kunstenaarspyschologie zal dit wel neerkomen op iets als 'verlangen er beter van te worden'.

Dit impliceert dat de lezer uit zijn boeken niet de mens Brouwers van nu maar die van vroeger leert kennen. Er is dus toch een verschil tussen de werkelijke Brouwers en de schrijver van die naam. Brouwers zelf maakt dat onderscheid ook. In zijn van haat doordrenkte filippica tegen Luyters c.s. zegt hij op een gegeven moment: 'Ik ben, als ik *niet* schrijf, óók een heel vriendelijke man'[21.] en de hoofdpersoon uit *Zonsopgangen boven zee* beschrijft dat men zich van hem in winkels herinnert 'Dat ik zo gezeglijk ben, zo meegaand, zo beleefd. (p. 111) Deze, naar buiten het literaire werk verwijzende eigenschappen van de schrijver, doet er echter in zijn boeken niet toe. Hij moet daarin het kwade kwijtraken, dat waarvoor hij zich zou moeten schamen; vriendelijkheid en meegaandheid vallen daar uiteraard niet onder. Deze hele filosofie van het schrijverschap zou de lezer uiteraard een worst kunnen zijn, als ze geen thema in de door hem gelezen boeken was. Brouwers creëert nu op een heel

ongebruikelijke manier zijn literaire ik, namelijk als schaduwzijde van zijn niet-literaire ik. De lezer mag slechts het bestaan, mèt de aard van het verschil tussen die twee vermoeden.

Op het moment dat de schrijver zijn winkelmeisje de aria van Von Gluck aanbiedt, staat hij in een bepaald opzicht op

gelijke hoogte met de lezers van zijn boeken. Voor hèm bestaat die aria nog, voor de maker Christoph Willibald von Gluck niet meer. Wat voor Brouwers niet meer bestaat, zijn herinneringen, zijn haat en angstgevoelens, bestaat voor de lezers en beschouwers van zijn oeuvre alleen maar. Dat beseft deze schrijver natuurlijk heel goed; hij weet en wil tenslotte dat zijn boeken uitgegeven worden.

Er zit kortom in Brouwers' opvattingen over het schrijven een onoplosbare contradictie in het enerzijds willen vernietigen, anderzijds willen laten voortbestaan van zijn herinneringen. Een psycholoog zal daar misschien wel een verklaring voor hebben, ik heb die niet, en dat is wat mij betreft maar goed ook. Als lezer blijf je op die manier in een soort strijd gewikkeld met de auteur om zijn bezit. Hij veracht je, maar hij wil je het mooiste geven wat hij heeft, hij wil zijn werk vernietigen, maar ook dat jij het behoudt. Hij drukt je kortom met je neus op de kunst en tegelijk op de raadselachtige psyche van degene die het gemaakt heeft. Dat is óók een eigenschap van Brouwers' proza: het is niet alleen kunst, het is ook *meta*-kunst.

V. ‘U missen en u niet ontgaan’

De omschrijving van de aria als een ‘van verzonken geluk en diep verdriet daarover’, vind ik op een misschien wat sentimentele manier zo prachtig dat ik mijn hele voorafgaande, geharnasde vertoog over de kunstopvatting van Brouwers er voor zou laten schieten. Je zou er zachtjes bij kunnen huilen, met de muziek zelf op de achtergrond. Een kitschmatige gedachte, ik geef het toe, maar zo menselijk ligt het nu eenmaal. Maar wat is er nu helemaal zo bijzonder aan verzonken geluk en diep verdriet daarover? Niets, vermoed ik, de emotie ligt geheel in het universeel-menselijke vlak.

‘What is life to me without thee?’, zingt volgens mij die alt. ‘Het gaat altijd over het kwijtgeraakte meisje dat teruggezocht moet worden, of het dode meisje dat tot leven gewekt moet worden’, zegt Brouwers over de thematiek van zijn werk.[22.] Dood of kwijtgeraakt, in beide gevallen betreft het het verdwenene, verzonkene. Misschien moeten we de gezochte materie niet tot vrouwen beperken, maar uitbreiden tot herinneringen in het algemeen. In het voorafgaande beschreef ik Brouwers' schrijversopvatting als een soort vagevuur, waarin het opgeschreven verleden gegooid diende te worden. Uit zijn uitspraak over het gezochte meisje, blijkt in zeker zin dat het verleden, die schimmige wereld, niet alleen hem bezoekt, maar dat hij het vooral ook zelf zoekt, om tussen de schimmen rond te dwalen om er die paar geluksmomenten tussen terug te vinden.

Laten we in godsnaam niet vergeten dat zulk terugvinden en tot leven wekken in literatuur van louter ideële aard is. Aan het eind van zijn essay ‘Bij een gedicht van E.A. Robinson’ merkt Vestdijk over de problematiek van de gezochte geliefde het volgende op:

> Dit ‘weerzien-zonder-zien’ (...) bezit toch wellicht nog de meeste verwantschap met de liefdeshouding, aangeduid in Rilke's *Malte Laurids Brigge*: het op oneindige afstand plaatsen van het geliefde object en een daarmee gepaard gaande objectivatie van de liefde zelf tot een gericht verlangen, dat in beginsel niet meer te bevredigen, zelfs niet te beantwoorden is. Want bevrediging (en dan nog een kortstondige) is alleen denkbaar in en door een voorstelbare, bezitbare, genietbare,

22. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 116

> realiteit. Deze evenwel werd hier geheel onteigend ten behoeve van het 'zuivere zelf', dat enkel nog over mogelijkheden beschikt, niet meer over werkelijkheden, die ons toch weer ontroofd kunnen worden.[23.]

Dit 'zuivere zelf' van Vestdijk kunnen we wel weer in verband brengen met het vagevuur, dat nu een iets andere motivatie krijgt; het biedt niet alleen de mogelijkheid om van zaken af te komen, maar ook er nieuwe zaken bij te winnen, de eenduidige werkelijkheid om te smelten tot talloze mogelijkheid.

Het beeld dat Jeroen Brouwers van zijn verleden geeft zal lang niet altijd overeenstemmen met het beeld van de objectieve geschiedenis, waarvan we voorzichtigheidshalve het bestaan maar aannemen. 'Dit is niet een geschiedenisboek maar een dromenboek', zegt hij van *Het verzonkene*, daarin op pagina 40. De subjectieve beleving van de werkelijkheid staat centraal, meer nog, er wordt in zijn werk geen poging tot objectieve beleving gedaan.

Aldus is Brouwers' literaire wereld een 'mogelijke', om met Vestdijk te spreken, niet een werkelijke. Het ligt er maar aan in hoeverre je in die specifieke wereld kunt meegaan, of je hem aanneemt of niet. Daarbij spelen ongetwijfeld een rol de vele tegenstrijdigheden in het schrijverschap van Brouwers: de pure subjectiviteit versus de mens om objectief uitgegeven te worden, de mens om van het verleden af te komen versus de wens om dat verleden wereldkundig te maken en te behouden, het weloverwogen, onverbiddelijke vakmanschap bij de constructie van zijn romans versus de eis van geïnspireerde schoonheid, de vaak allerverschrikkelijkste inhoud versus diezelfde schoonheid van vorm.

Wie alleen een kloppende, logische wereld wil, schiet met deze literatuur niet veel op. Wie zich niet geneert voor de menselijke onmacht om een ontegenstrijdig universum te creëren, zal bij Jeroen Brouwers misschien het vagevuur vinden, waarin hij een beetje gelouterd wordt, om niet meer over de onmacht van de mens tot een ontegenstrijdig universum te hoeven nadenken, maar over zijn macht tot een tegenstrijdig universum.

Eindnoten:

1. *Het verzonkene*, 1979, p. 23
2. Eerste twee citaten in *Het verzonkene*, p. 52, derde op p. 55.
3. In: T. van Deel, *Bij het schrijven*, 1979
4. *De Bierkaai*, kladboek 2, 1980, p. 15
5. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 122
6. *De Bierkaai*, p. 28
7. *De Bierkaai*, p. 109 en 108
8. *Het verzonkene*, p. 118
9. *Zonsopgangen boven zee*, 1977, p. 17
10. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 118 en 119
11. Bij het persklaarmaken van dit artikel kan ik de geciteerde regel met geen mogelijkheid terugvinden, maar dit is zeker, hij bestaat.
12. *Bezonken rood*, 1981, p. 56
13. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 110
14. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 113
15. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 115
16. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 108-109
17. *Zonsopgangen boven zee*, p. 257
18. *Joris Ockeloen en het wachten*, 1978, p. 21
19. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 112
20. *Bezonken rood*, p. 124

23. S. Vestdijk, 'Bij een gedicht van E.A. Robinson', in *Lier en lancet*, 1974, p. 70/71

21. *De Bierkaai*, p. 169

Daan Cartens
Joris Ockeloen: de narcose voor de operatie

Met Maarten 't Hart in de achtertuin van huize ‘Louwhoek’, winter 1979.

Verandert er iets aan één boek door de andere verhalen en romans van een auteur? Ik denk nu even niet aan verkoopcijfers, want dat die plotseling komeetachtig kunnen stijgen na het verschijnen van een de auteur ‘een naam’ schenkende roman, is duidelijk. *Stenen voor een ransuil* en *Ik had een wapenbroeder* zijn twee niet slechte, niet opvallende romans van Maarten 't Hart, waarvan er na het verschijnen een paar duizend werden verkocht. Nu beleven die boeken, meegetrokken door de sterke stroom van *Een vlucht regenwulpen, De droomkoningin* en *De aansprekers* ook hun tiende of elfde druk. Maar zijn die eerste twee romans ook beter, leesbaarder geworden na het verschijnen van de ‘klassiekers’? Toen ik *Joris Ockeloen en het wachten*, de eerste roman van Jeroen Brouwers herlas, dacht ik herhaaldelijk aan zijn ander werk. Op sommige plaatsen koppelden zinnen uit *Zonsopgangen boven zee* zich aan de regels van zijn debuut. Het gaat bij Brouwers niet zo ver als bij Jaap Harten die bepaalde regels en uitdrukkingen op allerlei, en ook onverwachte plaatsen in zijn werk laat opduiken, maar zijn basisprincipes: een duidelijke structuur aanbrengen in de anekdotes die het verhaal vormen, de verhaalwerkelijkheid die altijd door de kamers van de herinnering wordt gevoerd, het bijna ‘weldadige’ gebruik van het Nederlands met een onmiskenbare invloed van de katholieke litanie en het al even gestileerde woordgebruik van Reve toen hij nog ‘Markies G.K. van het’ heette; het zijn deze elementen die in *Joris Ockeloen* ook al te onderscheiden zijn.

Drie jaar voor *Joris Ockeloen* verscheen de verhalenbundel *Het mes op de keel.* Bij veel gelegenheden heeft Brouwers duidelijk gemaakt, dat die verhalen eigenlijk als niet geschreven moeten worden beschouwd. Vandaar dat ik hierboven maar gemakshalve van ‘debuut’ sprak. Tegen Wam de Moor zei Brouwers:

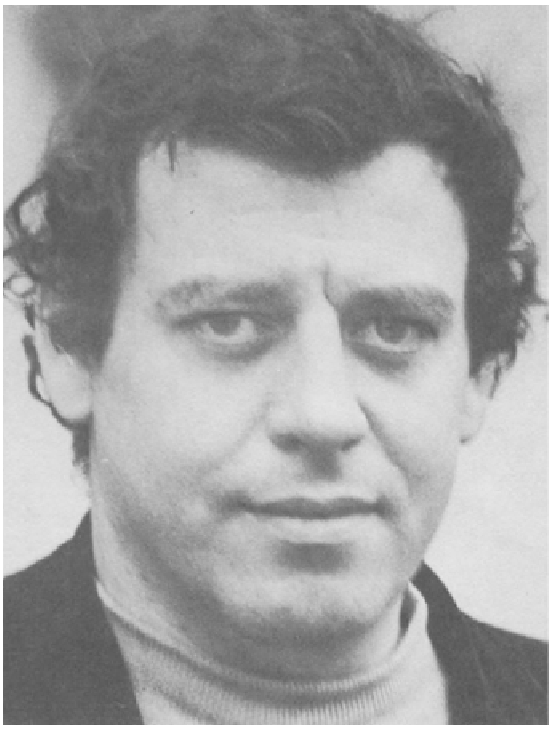
Affiche voor de boekhandel bij de toekenning van de Vijverbergprijs voor *Joris Ockeloen en het wachten*, 1968.

Ik walg van dat boekje. Ik heb er nog wel één exemplaar van, maar kan er geen blik meer inslaan. Het is zo maar voor z'n mallemoer weggeschreven. En dan ook grondig door Kees Fens in stukken gehakt. Ik was diep gekrenkt. Maar om-

dat ik hem een autoriteit vond, ben ik al zijn opmerkingen gaan nazoeken, en ik moest erkennen: hij heeft ten volle gelijk. Als ik nu goed schrijf, dan doe ik dat dankzij de les van Fens van toen[1].

Uitreiking van de Jan Campertprijzen, 1968.
'() waarna het applaus losbreekt en de hand van de burgemeester vanzelf volgt en in het certificaat Erkend Schrijver mitsgaders de daarbij behorende enveloppe met geld dankbaar en ontroerd in ontvangst neem...'
(*Groetjes uit Brussel*)

Joris Ockeloen is noch voor z'n mallemoer weggeschreven, noch gekraakt, want de pers was lovend over deze, zorgvuldig gestructureerde roman, in veel opzichten een vindplaats voor de delfstoffen die in het latere werk geëxploreerd worden.



Jeroen Brouwers, Brussel 1973.
Bij het verschijnen van *Zonder trommels en trompetten.*

Joris Ockeloen wacht op de geboorte van zijn kind in de hal van een kraamkliniek. Het is warm, Ockeloen ervaart alle handelingen als vergeefs en voelt zich bedrukt

door de controle van een scherp toekijkende non, die hem verbiedt naar de kamer van zijn vrouw te gaan. Het eerste luik naar de herinnering wordt geopend, als Ockeloen in de krant het bericht leest over de festiviteiten in zijn geboorteplaats. De sfeer is niet eens zozeer loom, als wel drukkend, want er schuilt bederf in de details die Ockeloen opvallen: de vliegen die overal op zitten, zelfs op het lichaam van zijn vrouw toen ze de kraamkamer werd ingereden. Ockeloen vlucht voor de warmte de tuin in, het is 'midderdag'. 'Iedere stap verder de gang in is een stap verder van zijn verantwoordelijkheid vandaan.' Zijn verantwoordelijkheid is geduldig op de gang te blijven wachten, totdat men hem het resultaat van de bevalling komt meedelen. Maar op die plaats wachten is Ockeloen onmogelijk en door weg te lopen roept hij tegelijkertijd zijn schuldbesef op. De bevalling is het resultaat van een lange periode die bij hem slechts afkeer oproept en die hem heeft vervreemd van zijn vrouw die een kind wilde als bevestiging van zijn verhouding. Dan deelt men Ockeloen mee dat hij een dochter heeft gekregen, maar dat zijn vrouw tijdens de bevalling is overleden. Ockeloen gaat naar huis, hij ziet nog overal de spullen van zijn vrouw en de tekens van haar aanwezigheid. Hij gaat terug naar de kliniek om zijn dochter te zien en haar een naam te geven, de naam van zijn jeugdliefde. Hij besluit dat zijn vrouw in de stad van de festiviteiten begraven moet worden en nadat hij enkele formaliteiten daarvoor heeft geregeld, vertrekt hij naar die stad. In de feestvierende stad komt hij terecht in een smerig onderkomen. Hij mengt zich onder de feestenden en bezoekt de plaats van zijn jeugd: de Abeelenhof. Aan het uiterlijk van die idyllische plaats is niets veranderd, maar aan de stoffering binnen des te meer: waar eens zijn vader met zijn vriendin

liep, schreeuwen nu misvormde kinderen. Het is niet genoeg dat Ockeloen dat te weten komt, nee, hij moet ermee worden geconfronteerd. Met de psycholoog-directeur loopt hij door de kamers van zijn ouderlijk huis en ziet de misvormingen, het fysieke gebrek. Hij bespreekt zijn huwelijk, zegt tegen de psycholoog dat de geslachtsdaad hem ook lijfelijk tegen ging staan, vanaf het moment dat zijn vrouw het vrijen inpaste in haar schema's om zo spoedig mogelijk in verwachting te zijn. Het wordt Ockeloen teveel als hij bij de plaats komt waar hij zijn vader ooit betrapte met zijn vriendin. Op dat ogenblik werd hij vogelvrij verklaard; met veel genoegen werd hem meegedeeld dat hij de rest van zijn jeugd op een internaat zou doorbrengen. Ockeloen gaat terug naar de stad, bezoekt bars en een nachtclub en krijgt door zijn overwinning in een spel de mogelijkheid om met een hoer naar bed te gaan. Maar voor Ockeloen is zij geen hoer, maar de hervonden jeugdliefde. Hij maakt geen aanstalten haar aan te raken, maar dist alleen jeugdherinneringen op. Dan komt hij bijna te laat op de begrafenis van zijn vrouw die om twee uur zou plaatsvinden. Het is op dat moment dat Ockeloen ontwaakt en gevonden wordt door één van de nonnen - het verhaal van Joris Ockeloen is een gedroomd, maar één waarin verhaaltijd en verhaalde tijd welhaast samenvallen.

> Zuster Jezualda houdt de hoorn van de telefoon op de oorhoogte tegen haar kap. Ze draait twee cijfers. Door de rechthoek zonlicht achter haar hoofd flitst de schaduw van een vogel. Terwijl ze wacht op aansluiting kijkt ze Ockeloen aan en zegt: ‘En wij maar wachten, en wij maar wachten’ Wat moet vader doen...

En die laatste regel is de titel van het eerste hoofdstuk. Zo is de cirkel weer gesloten.

Over Ockeloen heeft Brouwers tegen Tom van Deel gezegd: ‘Maar Ockeloen moet je beschouwen als een, misschien wel geslaagde, vingeroefening. Ik moest leren schrijven, verder zit er niet veel in, behalve existentiële eenzaamheid en noem maar wat’[2.] De bouw van *Joris Ockeloen en het wachten* is zorgvuldig: het is twaalf uur als de hoofdpersoon, wachtend op de bevalling van zijn vrouw de kraamkliniek verlaat en in de tuin in slaap valt. Twee uur later wordt hij wakker. De gebeurtenissen die zich in de tussentijd gedroomd voltrekken vinden, als er een tijdstip wordt genoemd ook tussen die twee uren plaats. De details uit het eerste hoofdstuk, ‘Wat moet vader doen...’ komen, meestal versterkt later in de roman terug. Enkele voorbeelden: de hal van de kraamkliniek is een door dubbele deuren van de buitenwereld afgesloten ruimte. Ockeloen krijgt er claustrofobische gevoelens van. Later gebeurt dat in de slaapkamer, in de kamers van de Abeelenhof, alleen in het water van het bad waarin hij thuis gaat liggen, vindt hij geborgenheid. Het ligt voor de hand om de lijn van dit boek door te trekken naar ‘Zonsopgangen’ waarin een nog veel kleinere ruimte, die van de lift, centraal staat. Het is warm in de kraamkliniek en in alle herinneringen is het ook warm, maar nooit staat de zon aan een onbewolkte hemel, er dreigt altijd onweer, de atmosfeer is drukkend, klam. Het beste voorbeeld is de al genoemde scène waarin Ockeloen zijn vader betrapt. Door de omstandigheden roept dat fragment reminiscenties op met de verjaging uit het paradijs, omdat de tuin van het Abeelenhof wel een soort Eden genoemd mag worden. De vliegen die door het hele boek op mensen en op muren zitten zijn de uiterlijke tekens van besmetting, of misschien wel aankondigers van de dood. Het zou flauw zijn om alle elementen te gaan duiden, bovendien merkte Brouwers in het al genoemde gesprek met Tom van Deel op: ‘wat ze verder voorstellen, ik zal

2. T. van Deel, *Bij het schrijven*, Amsterdam 1979, pag. 115.

daar eens diep over piekeren of er meneer Freud op naslaan'[3] Dat wat de bouw betreft. Brouwers heeft vaak zijn drie centrale thema's genoemd: dood, literatuur en liefde. De dood speelt in *Ockeloen* wel een cruciale rol: het leven is voor hem zo zwaar belast met schuld dat hij het ter wereld brengen in het onderbewuste van zijn droom niet anders kan koppelen dan aan de dood van zijn vrouw. Op de beloning volgt de straf. En ook het kind moet vergeleken worden met andere kinderen en wel met veel minder ‘gave en ongehavende exemplaartjes’. De literatuur komt later in het oeuvre van Brouwers veel centraler te staan. In Ockeloen zijn het de namen: Bilderdijk voor de geneesheer-directeur van de kraamkliniek, Laura voor zijn vrouw, AAron/Charon voor de begrafenisondernemer. Het meest belangrijke thema is de liefde. Ockeloen is in zijn jeugd verstoten door zijn ouders (en ook dat komt vaker en veel dwingender later terug) en sindsdien hunkerend op zoek naar een soort totale, prille liefde, die altijd het meest harmonieus is in de onvolgroeidheid. Het is dan ook logisch dat een huwelijk met die staat niets meer te maken heeft. Ockeloen is een man die verhaaltjes wil vertellen, bloemen wil plukken, met zijn geliefde in de regen wil zitten, zoals het eens gebeurde met Lotje op wie hij verliefd werd toen hij net van huis was gestuurd. Met zijn vrouw is de liefde geïnstitutionaliseerd, formeel geworden, alleen nog gericht op de voortbrenging van nageslacht, op het bevestigen van hun verbintenis. Maar het is wel kenmerkend dat als Ockeloen Lotje werkelijk terugziet, zij een danseuse is geworden die zich hem niet eens meer kan voorstellen, met andere woorden: de werkelijkheid vernietigt ook de herinneringen. Het is ook wel opvallend dat de roman zich, zoals vaker bij Brouwers in een soort luchtledig lijkt te voltrekken, alsof scènes zich onder een stolp afspelen. De begrafenis-ondernemer, het hoertje, de psycholoog-directeur, zij allen hebben een baan, maar over Ockeloen wordt niets gezegd, hij bestaat alleen maar, en dat valt hem al zwaar genoeg.

Stilistisch is *Joris Ockeloen* al van het kaliber van de latere Brouwers. Op woorden als ‘midderdag’ heeft hij nu eenmaal binnen ons taalgebied het patent en om de accenten in zijn zinnen nog eens extra te accentueren, begint Brouwers vaak met een zelfstandig naamwoord, waardoor de andere zinsdelen op een ietwat ongebruikelijke manier gerangschikt worden. Het herhalen van woorden, als vaste tonen in kerkgezangen, of steeds terugkerende regels in gebeden, is iets wat vaak voorkomt. Zo antwoordt de non aan de telefoon éénmaal met ‘natuurlijk’ en dat woord blijft dan, hoofdstukkenlang de zinnen insnoeren: ‘Uit ontelbare hart- en hersenimpulsen maakt hij op dat het hopeloos moet zijn met haar bevalling, natuurlijk’ (pag. 19), ‘datgene mede te delen wat Ockeloen al weet: natuurlijk is er geen kind’ (pag. 42). De zinsbouw is vaak uiterst geconstrueerd. De pagina's 105-107 bevatten één zin. Ockeloen vertelt over zijn gevoelens voor zijn vrouw nadat zij gestorven is aan de psycholoog-directeur. De hoofdzin wordt eerst onderbroken door een temporele bijzin, die gevolgd wordt door een opsomming van twee elementen. Het eerste element, medelijden voor de vrouw wordt ontleed, evenals het tweede, het gevoel van in de steek gelaten te zijn èn bevrijding. Ook deze opsommingen worden door veel bijzinnen onderbroken. Een dergelijke regel blijft leesbaar door de afwisseling. Brouwers heeft haast nooit én-én zinnen, het bouwen heeft bij hem niets met spaghettislierten te maken, maar meer met een ingewikkelde legoconstructie, waarbij één uitgetrokken blokje, verantwoordelijk is voor het verval van het geheel. Niets staat er zomaar, dat houdt Brouwers' werk dwingend en gaaf en zorgt er voor dat zijn woordenrijkdom eerder aan classicisme dan aan barok doet denken.

Joris Ockeloen eindigt op een open manier. Het welzijn van een jong gezin wordt de lezer bespaard en dat kan ook niet anders want Ockeloen is de verpersoonlijking van het kind en niet van de vader: ‘Ik was een kind dat men een kostbaar stuk speelgoed in de armpjes legde en gelijktijdig te verstaan gaf dat morgen beide

3. idem, pag. 117.

armpjes zouden worden geamputeerd' (pag. 107). In veel opzichten is Brouwers eerste roman de narcose die voorafgaat aan zijn werk, waarin op een uiterst operatieve manier de werkelijkheid, de fixaties van een gedrevene worden ontleed.

Eindnoten:

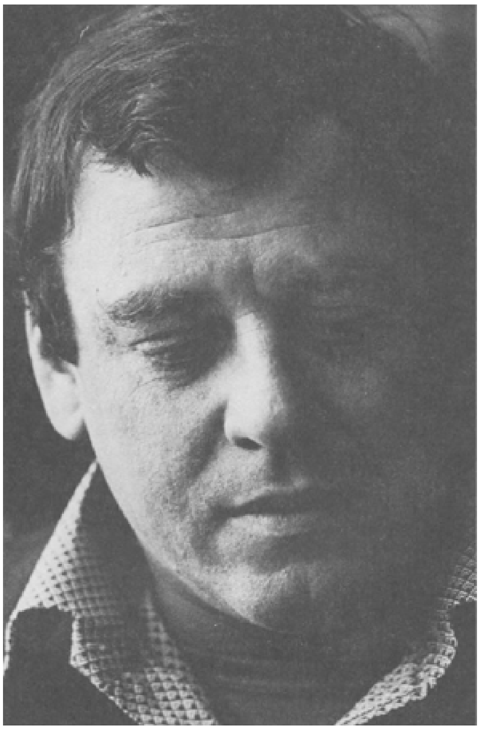
1. Wam de Moor, De Tijd, 3 maart 1978.

Anne Marie Musschoot
‘Zonsopgangen boven zee’
Het boek van een obsessie

Als romancier moet Jeroen Brouwers gesitueerd worden in de traditie van de modernistische anti-roman, van het ‘ander-proza’, waarin het conventionele verhaal, met een lineaire ontwikkeling van het handelingsverloop en een logisch-causale samenhang van het gebeuren, wordt opengebroken en vervangen door een op het eerste gezicht verwarrende, maar daarom niet minder hechte structurering. Het anekdotische element is in deze romans (uiteraard) aanwezig - ‘want je moet altijd wèl een *verhaal* vertellen’ - maar naast de centrale anekdote is er ‘een grotere onderstroom van andere dingen dan het verhaal zelf’, dit volgens de toelichting die Brouwers zelf bij zijn werkwijze heeft gegeven in een gesprek met Tom van Deel op 26 januari 1979.[1.] In hetzelfde gesprek vatte Brouwers zijn manier van schrijven zo samen: ‘Ik hou niet van verhalenvertellerij (...) als zodánig stelt het verhaal bij mij niet veel voor. Het zit 'm meer in de manier waarop het geschreven is’. En enkele maanden eerder al, in een gesprek met Roelof van Gelder: ‘Ik houd van ingewikkelde werken met een onderstroom van gedachten en associaties, zijpaden. Rechttoe rechtaan verhaaltjes, daar zie ik het nut niet van in’.[2.] Voor de rest, stelt Brouwers verder, zitten zijn boeken *logisch* in elkaar - het goed kunnen construeren van een roman behoort immers ‘tot de eerste vereisten voor een schrijver’. Zo zitten in *Zonsopgangen boven zee* volgens Brouwers zelf een aantal ‘rode draden’, die de ‘feitelijke inhoud’ vormen maar op een ingewikkelde manier vervlochten zijn. Het is aan de lezer te interpreteren, symbolen te zien.

Het spreekt vanzelf dat een dergelijke opvatting de theoretische begeleiding vormt van wat doorgaans als ‘moeilijk’ proza wordt ervaren. Het ‘kunstige’ schrijven - een roman moet vooral goed geschreven zijn, zei Brouwers naar aanleiding van zijn romandebuut *Joris Ockeloen en het wachten*, ‘goed van taal, stijl, zinskonstruktie, woordgebruik, en al die dingen meer’ - brengt ook moeizaam schrijven mee, ‘in letterlijke zin woord voor woord, zin voor zin, langzaam bouwen, behoedzaam schaven, vijlen, schrappen, opnieuw beginnen’,[3.] en levert een soort proza op dat zeer zware eisen aan de lezer stelt: niet alleen een voortdurend gescherpte aandacht, maar ook een bereidheid om de verbindende lijnen te zoeken in het sterk doorgecomponeerde, door herhalingen en contrasten gefragmentariseerde geheel van motieven.

Zonsopgangen boven zee (1977) is zo een ‘moeilijk’ boek, een indrukwekkende samenvatting van Brouwers' schrijverschap, en dit zowel formeel-technisch als thematisch. In zijn latere romans, *Het verzonkene* (1979) en *Bezonken rood* (1981) heeft hij noch qua omvang noch qua inhoudelijke rijkheid dit grootse en gewaagde romanconcept kunnen evenaren: ze vormen slechts een uitbreiding (en ontwikkeling) van motieven die in *Zonsopgangen boven zee* óók al aanwezig waren.



Jeroen Brouwers in 1977, kort voor de voltooiing van *Zonsopgangen boven zee.* 'Over de sterfelijkheid die met onsterfelijkheid, en de vergankelijkheid die met onvergankelijkheid moet worden bekleed...'
(*Zonsopgangen boven zee*, blz. 258)

Het boek brengt, volgens Brouwers zelf, 'een verhaal zonder begin en zonder einde. Het gaat over opgeslotenheid, uitzichtloosheid, doodgelopenheid, levensclaustrofobie'.[4.] Het beeld waardoor deze idee wordt uitgedrukt is het beeld van het opgesloten zijn in een lift, d.i. de centrale situatie die ook het concrete tijd-ruimtelijke, 'anekdotische' niveau van de romanwerkelijkheid vormt. Geleidelijk aan wordt deze situatie echter verbreed, ontstaat een tweede, naar omvang en inhoud veel belangrijker niveau van de roman, gelegen in het bewustzijn van een ouderwordende man (bij de veertig) die met het jonge meisje Aurora (20) in de lift vastzit. Zijn geestelijk portret, zijn levensverhaal, dat de eigenlijke inhoud van de roman uitmaakt, wordt opgebouwd met enige vaste terugkerende motieven - door Brouwers zelf 'rode draden' genoemd: herinneringen aan zijn jeugd, aan zijn vader en (vooral) zijn moeder, aan zijn opsluiting in een pensionaat en de 'penitenties' die hem daar werden opgelegd, waardoor 'onkuisheid' (zelfs in gedachten) voor hem altijd verbonden bleef met lichamelijke onwennigheid, zondebesef, schaamte en schuldgevoel, voorts herinneringen aan zijn sexuele initiatie, aan zijn (mislukte) huwelijk en

zijn scheiding, aan zijn zoontje, Daarnaast zijn er nog de herinneringen aan het zeer nabije verleden: aan de ontmoeting met het meisje Aurora, zijn reacties hierop, de voorbije nacht die ze samen op zijn ongezellige vrijgezellenkamer doorbrachten, de inkopen die ze 'enkele uren geleden' samen deden, nèt voor ze zich begaven naar háár kamer, haar rijk, waar zich (nadrukkelijk symbolisch) ansichtkaarten bevinden voorstellende 'Zonsopgangen boven zee'.

De tegenstelling tussen de verhaalniveaus is er dus een van ruimte en tijd. Het eerste is gesitueerd in het concrete hier en nu: het 'verhaal' speelt zich af tijdens de vrij korte, ofschoon eindeloos lang lijkende tijd dat beiden *wachten* op hun bevrijding uit de zeer beperkte, besloten, steeds kleiner lijkende ruimte van de lift. Het tweede verhaalniveau wordt ontwikkeld in het toen en elders, en kent een eindeloze uitdeining in de geest van de man: de tijd van zijn herinnering wordt verbreed in het oneindige, want aangevuld door de tijd van de droom, van het visioen, van de verbeelding, van de toekomst. De tijd is hier de tijd van het bewustzijn, d.w.z. de beleefde tijd, waarin heden, verleden en toekomstverbeelding in elkaar vervloeien volgens een surrealistische techniek die Brouwers - als geen ander Noordnederlander een kenner van de Zuidnederlandse literatuur - zoals bekend in het magisch realisme van Johan Daisne heeft leren bewonderen. Bij Brouwers is deze techniek, de superpositie en wederzijdse doordringing van verschillende werkelijkheidsniveaus, bij alle verbrokkeling, zeer bewust en met een nadrukkelijk gewilde vervloeiing gehanteerd. Geen van de herinneringsfragmenten en associaties in de roman is willekeurig aangebracht: 'de gedachten van de man cirkelen rond één gegeven en komen altijd op hetzelfde punt terug'. In zijn commentaar bij de structuur van de roman heeft Brouwers zelf er al ten overvloede op gewezen dat hij alles, ieder anekdotetje of fragmentje, een betekenis wil geven: 'Je mag niet zomaar iets schrijven, zelfs niet een woord'.[5.]

De centrale idee van het boek wordt op verschillende plaatsen in de loop van de roman opnieuw geformuleerd en gevarieerd, zowel in de vorm van rechtstreekse belijdenis als in verschillende beelden die het gekooid zijn in een benauwende ruimte uitdrukken: een auto, het museumarchief waar de man werkt,[6.] een doodlopende straat, een lift, een overvol warenhuis, een 'niet vertrouwde vagina', een (doods)kist, de chambrette van de kostschool waar de jongen gevangen zit, een kazerne, een verkeersknoop, een tunnel enz. Synthetisch wordt de idee verwoord in een sleutelpassage, geplaatst aan het begin van het tweede hoofdstuk, d.w.z. nadat de stilstand van de lift tussen de derde en de vierde etage werd beschreven. Op dat moment zijn alle jeugdtrauma's van de man (de 'oude angst') al aan bod gekomen (p. 61):

> Mijn gedachten draaien in steeds enger wordende cirkels rondom de obsessie die mij in mijzelf gevangen houdt. De obsessie die mij in mijzelf gevangen houdt is het permanent aanwezige besef van schuld, spijt, wroeging, dat ik alles verkeerd heb gedaan, dat alles wat ik doe tot mislukking gedoemd is, dat ik ben mislukt, dat ik misdoe, dat ik straf moet, dat ik mijzelf moet vernederen en bestraffen, dat er niets meer is waarop ik mij kan verheugen, niets meer waarnaar ik kan verlangen zonder gelijktijdig al aan de ontgoocheling van de vervulling ervan te denken. Wat ik met name haat, behoudens alles dat ik haat, is mijzelf. Ik heb geen zin in leven. Er is niemand van wie ik houd.

De zelfverachting, samenhangend met het 'permanent aanwezige besef' van schuld en mislukking, heeft bij deze ik-figuur - enkele keren wordt hij 'Iklul' genoemd - een

niet te doorbreken eenzaamheid teweeg gebracht, een isolement dat, na de mislukking van zijn huwelijk, ook niet meer door 'de' vrouw kan worden doorbroken:

> Vrouwen zijn er uitsluitend om mee te paren. Vrouwen zijn er uitsluitend om je van je onrustzaad te ontdoen, zoals zeep er is om je van vuil te ontdoen, zoals de dood er is om je van je vuilgeworden leven te ontdoen. De dood is een vrouw.
> (p. 61)

'Vrouwe Dood' Aurora heeft echter niet alleen negatieve, vernietigende, levensontkennende implicaties. De dood is een aantrekkelijke idee, iets waarnaar wordt verlangd (vnl. 'Dood, ik wil best dood', p. 11; 'Ik heb geen zin in leven', p. 14 enz.); zo ook stoot de man Aurora niet alleen af, hij voelt zich ook tot haar aangetrokken en haalt haar 'wreedteder' aan - het oxymoron is de stilistische weerspiegeling van de ambivalentie in zijn houding. Het boek kan dan ook geïnterpreteerd worden als de metaforische uitbeelding van een loutering, van een bevrijding uit de obsederende gevangenschap in zichzelf, en dit juist via de vrouw, via Aurora, d.w.z. de Dageraad, het nieuwe leven. De tocht naar haar rijk, die wordt beschreven als een tocht over zee, is een zelfonderzoek waarbij alles ophoudt ('Ik leef niet en ik ben niet dood', p. 74), maar het is een tocht die leidt naar de 'Verlossing' (titel van het slotfragment), naar de zons*op*gangen boven zee. De roman blijkt dus, bij al zijn benauwende somberheid, toch bewust in stijgende lijn naar een bevrijdend einde toe te zijn gecomponeerd.[7.]

Brouwers zelf heeft, zoals blijkt uit het hiervoor al geciteerde gesprek met Tom van Deel, gespeeld 'met het idee om de tekst, in een doos bij voorbeeld, in afzonderlijk genaaide of geniete stukken te laten uitgeven, die de lezer zo zou mogen rangschikken als hij zelf wil. Want alles wat hij leest, in welke volgorde ook, gaat altijd over hetzelfde, is een gevarieerde herhaling van benauwdheid, angst, uitzichtloosheid, hopeloosheid, walging'.[8.] Brouwers neemt hierbij het beeld over van het cijfer acht, 'een cijfer zonder begin en zonder eind', dat in de roman zelf geregeld opduikt als associatie bij het bekijken van het 'achterwerk' van Aurora, bijvoorbeeld in: 'de haar strak om het vlees zittende jeans (...) waarin als ze loopt haar billen zo bewegen dat ze de lijn van een liggende acht beschrijven' (p. 10). De lijn van de liggende acht wordt in het boek ook 'de lijn der oneindigheid' genoemd (p. 68; en vgl. p. 222) en werd in de kritiek 'overgedragen' op de vorm van de roman zelf. Met name Tom van Deel en Wam de Moor hebben op deze interpretatiemogelijkheid gewezen. Volgens Tom van Deel:

> Er zit een cyclische structuur in, die nog benadrukt wordt door het twee keer herbeginnen van het 'verhaal'. De liggende acht, die Aurora's billen beschrijven als zij loopt, is het lotteken van de oneindigheid, van het doodsmeisje, dat zij is, maar ook van dit boek.[9.]

En volgens Wam de Moor:

> Het 'oneindigheidsteken', de liggende acht, markeert met de titel de omkering van de werkelijkheid die in het verhaal plaats vindt (...) het zit ook in de manier waarop de hele roman geconstrueerd is. Het verhaal begint in de lift, dan wijkt de man in gedachten uit naar de jeugdjaren, zijn verhouding met zijn ouders, de militaire dienst, vervolgens hoe hij Aurora ontmoette en zijn vrouw kwijtraakte. Daarop begint het verhaal, zeker wat de laatste twee elementen betreft, opnieuw. Het wordt gevarieerd, maar gaat, als een perpetuum mobile, steeds langs dezelfde banen.[10.]

Dat Brouwers zich eens verklaarde met de ‘cyclische’ structuur van de roman, en met de interpretatie van het boek als een ‘dubbele cirkelstructuur’ is op zich niet bevreemdend. De lezer die op een willekeurige plaats en willekeurige pagina het boek begint te lezen wordt inderdaad steeds opnieuw geconfronteerd met dezelfde centrale obsessie: het tot in het oneindige, eeuwige, dus uitkomstloze gevangen zijn in zichzelf, in de eigen schuldgevoelens. Deze idee wordt echter niet alleen uitgedrukt in de eindeloos op zichzelf terugkerende slingerbeweging van het cijfer acht; ze komt ook duidelijk naar voren in de vorm (een identieke lijn overigens) van de brilmontuur van zijn ex-vrouw en in de lijn van de krakeling (niet toevallig ook de naam van het café waarboven de man een kamer heeft); en nog nadrukkelijker is ze aanwezig in het beklemmende spiegelmotief (geen lijn, maar een verkleining tot het nulpunt) dat op

verschillende plaatsen zeer expliciet wordt uitgewerkt. Zo worden de twee figuren, gevangen in een lichamenmassa, opgenomen in het beeldscherm van twintig of dertig op elkaar gestapelde televisietoestellen die zich weerspiegelen in aan de andere kant opgestapelde televisietoestellen en zich tot in de eeuwigheid weerkaatsen (p. 83). Zo ook raakt de man verdwaald in het spiegellabyrint van deze tekening (p. 150):

> Een rode kerstbal waarin het scherm van een zich buiten de illustratie bevindend televisietoestel is weerspiegeld, op welk scherm zich een vrouw met een bril bevindt. In het weerspiegelde televisiescherm en de beide brilleglazen van de vrouw is de kerstbal weerspiegeld. In de weerspiegelde kerstbal in het weerspiegelde televisiescherm en de weerspiegelde brilleglazen van de vrouw is opnieuw het televisiescherm met de brilleglazen van de vrouw weerspiegeld en daarin opnieuw de kerstbal. Zo tot in verschillende perspectivische eindeloosheden voort.

Gelijkaardige weerspiegelingsmomenten komen ook nog elders in het boek voor. Opgenomen in de weerspiegeling - 'Ik zie mezelf in een spiegelbol' - gaan voor het bewustzijn ruimte- en tijdsbesef verloren: 'Ik ben in een toekomstig verleden. Ik ben in een voorbije toekomst. Hier ben ik niethier. Ik ben mezelf kwijt' (p. 151). Het beeld van de spiegel is dus, zoals het cijfer acht, een 'concrete' metafoor voor de centrale idee van de roman, die steeds opnieuw herhaald en gevarieerd wordt. Opmerkelijk is echter wel, dat het geheel *niet* volgens het aleatorische principe geconstrueerd is, dat de volgorde van de fragmenten en van de herhalingen *juist niet* willekeurig is, dat het 'verhaal' zelfs niet 'zomaar' herbegint bij het snijpunt van de twee lussen van de acht. Het beeld van de oneindige herhaling (de acht, de weerspiegeling) is wel toepasbaar op de recurrentie van de motieven, maar niet op de totale structuur van de roman: de lezer kan immers een duidelijke evolutie constateren in het bewustzijn van de centrale figuur en, hiermee samenhangend, in het steeds beeldrijker wordende taalgebruik, uitdrukking van een toenemende verwarring, 'vervloeiing'. De 'verlossing' waarmee het boek eindigt - en die symbolisch samenvalt met het schrijven zelf van het (dit) boek, d.i. het zich bevrijden van de obsederende herinnering - is een duidelijke pointe, die handig werd voorbereid in de compositie van de fragmenten van de roman. De aanwezigheid van het schrijven zelf kan als een derde dimensie in de roman worden gezien, die ook discreet in het 'verhaal' doordringt: de schrijfsituatie werd sporadisch, een keer zelfs expliciet als apart fragment ('Wit papier', p. 124-127) in de roman als motief geïntroduceerd.

Zonsopgangen boven zee mag dan al fragmentarisch geconcipieerd zijn, het geheel wordt in een vrij overzichtelijke uiterlijke vorm gepresenteerd. De roman omvat 48 niet genummerde fragmenten, verdeeld over 7 niet genummerde afdelingen of hoofdstukken; ieder fragment en ieder hoofdstuk heeft een titel; de fragmenten zijn ook verder in kleinere, vaak door wit afgescheiden fragmentjes opgesplitst. In een boek als dit, waarin de roomse liturgie zo nadrukkelijk aanwezig is, zal het getal 7 van het aantal hoofdstukken wel niet helemaal toevallig zijn. Het getal 7, het heilige getal bij uitstek, dat duidt op volkomenheid, op volheid en voleinding, wordt herhaaldelijk aangewend in *Het boek der Openbaring*, en het ligt dan ook voor de hand te wijzen op een parallel tussen de symboliek van de *Apokalyps*, meer bepaald de ontsluiting van Gods raadsbesluiten, vervat in het met zeven zegels verzegelde boek, en de (ook nadrukkelijk visionaire) ontwikkeling van het 'verhaal' van *Zonsopgangen boven zee.* De titel 'Verlossing' van het laatste hoofdstuk wijst alvast in die richting, terwijl de titel van het eerste hoofdstuk, 'Dit is de poort', ontleend is

aan de psalmen. Zoals door Wam de Moor al werd opgemerkt,[11.] wordt in psalm 118 gesproken over de veiligheid en de bescherming die de bedreigde mens kan vinden bij de Heer: 'Doet dan de poorten der gerechtigheid open: Ik wil er doorheen, om Jahweh te danken!' (Canisiusvertaling Ps. 118:19). De grondtekst heeft nog in vs. 20: 'Dit is de poort van Jahweh; De rechtvaardigen gaan er doorheen', waaraan in de roman duidelijk gerefereerd wordt.[12.] Overigens zijn in het geheel ván het boek niet alleen reminiscenties aan de psalmen verwerkt (zoals bijvoorbeeld 'Want ik ben eenzaam, ellendig', 25:16; 'Breng mij verlichting in mijn benauwdheid', 4:2; 'En bevrijd mij van mijn benauwdheid', 25:17), maar herinneren enkele lyrischpoëtische passages door hun verheven en archaïserende stijl ook aan de taal van het Hooglied. Het gebruik van deze bijbelse terminologie is vooral aan het begin en aan het slot van het boek zeer functioneel: de bijbelse 'verlossing' en/of de zevende fase in de roman kunnen worden geïnterpreteerd als voleinding = dood = rust (in God); tevens wordt hiermee zeer nadrukkelijk gealludeerd op de traumatiserende ervaringen in de (katholieke) kostschool waarin de man in zijn jeugd werd opgevoed. Dit is een autobiografisch element, zoals nog vele andere in het boek.

In 'Dit is de poort' wordt de toegang tot het 'beloofde rijk' (van Aurora) beschreven: de 10 stukjes van het eerste hoofdstuk (hier verder aangeduid met Arabische cijfers voor de onderdelen, Romeinse voor de hoofdstuktitels) vormen een inleidende expositie. De uitgangssituatie wordt nauwkeurig registrerend aangebracht: het uitstappen uit de auto en de weg naar de lift (I, 1), het wachten op de lift en het stijgen (I, 2), het langzaam verder stijgen van de tweede naar de derde etage (I, 3-4-5; verteltechnisch gezien een sterke vertraging), tot de 'stilstand' (I, 6), met de tegenstelling hierbij tussen haar kalmte en zijn angst (I, 7), zijn doodsverlangen (I, 8) en schuldgevoelens (I, 9). Het eerste hoofdstuk wordt afgesloten met 'Een visioen' (I, 10), waarin de naamloze ik-figuur (vgl. 'Ik mag geen naam hebben', I, 5, nog een trauma uit de kostschooltijd) 'deze' Aurora naakt op de hoogste duikplank ziet liggen en 'zacht-vredigvreugdig' in haar binnendringt, waarna zij uiteenspat en hij 'uit het water liefst niet meer zou opduiken'. Het water, een van de belangrijke symbolen in dit boek, wordt geassocieerd zowel met leven (vgl. vruchtwater) als met vredige, rustgevende dood.

In deze expositie zijn de voornaamste motieven van de roman al geïntroduceerd. Op de voorgrond staat het bewustzijn van de centrale ik-figuur, waarmee de verteller (en de lezer) zich onmiddellijk identificeert. Hij is het, met zijn toevallige naam Baloe (zoals zij hem noemt) die *haar* observeert, gedwongen wordt haar en zijn omgeving tot in de kleinste details op te nemen: 'Helaas, er ontgaat mij niets' (p. 42), met een maniakale (reviaanse) precisie die deel uitmaakt van zijn obsessie en waarvan hij óók in de loop van het 'verhaal' afstand zal proberen te doen (vgl. bijvoorbeeld p. 193 (in VI, 3): 'Ik moet mij erop toeleggen dat mij meer en meer zou ontgaan'). Zij, aanvankelijk alleen 'deze' Aurora genoemd (d.w.z. het momenteel aanwezige 'hoeveelste vrouwtje') krijgt weinig zelfstandigheid; ze bestaat alleen in functie van het centrale bewustzijn van de man, die tegenover haar een zeer ambivalente, paradoxale houding aanneemt: hij is oud, wordt oud (bij de veertig) en moe, en terwijl hij haar naar binnen volgt flitst door zijn gedachten telkens weer het idee: 'maken dat ik weg kom'. Tussengeschoven wordt ook het beeld van zijn auto, klemgereden in een tunnel, d.i. een beeld van verstikking waarnaar wordt verlangd: 'bevrijd mij toch, ik ben in wroegingen gekooid. Ik zit in een blikken ei, waarin ik niet leef en niet dood ben' (p. 12). Het beeld van het ei, hier metafoor voor de auto, elders symbool van Leven (vrouwelijk geslachtsdeel), van oorsprong en moederschoot ('Ik wil wel terug in mijn ei', p. 102) èn van dood, zal verder met herhaalde nadruk terugkeren. Ook het eindeloos gevarieerde kerstbalmotief is al in

het eerste tekstfragment geïntroduceerd: in de kerstversiering herkent de ik-figuur zichzelf en projecteert hij zijn (zelf)haat en schuldgevoelens (p. 12):

> Deze bal heet onrust. Deze bal heet afkeer. Deze bal heet bestendige spijt. Deze bal heet het nietbestaan. Deze bal heet de grafbruiloft. Deze bal heet het verdwenen verlangen. Deze bal heet de vergieting van het haatzaad. In iedere

> bal zie ik mezelf, ik ben een boom vol kobolden.

De verklaring van deze paradoxale houding is wèl in de roman aanwezig, maar in àndere tekstfragmenten; de causale relatie moet door de lezer worden gelegd.

In dit eerste hoofdstuk wordt nadruk gelegd op de jeugdtrauma's; op de obsederende 'gezichten' van vroeger ('geheugenfoto's') waaraan ook telkens een verhaal is verbonden: eerst de broeder die de kostschooljongen lijfstraffen ('een portie billekoek') oplegde ('Ik mag geen naam hebben'), herinnering waaraan de idee van absolute eenzaamheid en verlatenheid is verbonden, dan, met deze associatie samenhangend, de herinnering aan de moeder, die de kleine jongen heeft verlaten (I, 6 en I, 8): 'Ik vertrouw haar mond niet meer' en 'Daar en toen is mijn haat begonnen' (p. 47). Hier wordt dus de causale relatie wèl expliciet aangebracht: de haat voor de moeder werd later overgedragen op *alle* vrouwen. Nog uit dezelfde kostschoolperiode is er de prominente herinnering aan de verplichte biecht en penitentie, na het begaan van 'onkuisheid in gedachten', onmiddellijk gecombineerd met het verhaal van de sexuele initiatie. In dit eerste hoofdstuk komt dus vooral het *verre* verleden naar voren; wel wordt al gealludeerd op het nabije verleden (het mislukte huwelijk gevolgd door vele avontuurtjes met 'hoeveelste vrouwtjes', de ontmoeting met 'gisteren' met 'deze' Aurora, het dronken zijn 'vannacht'), maar dit slechts in zinnen of fragmenten die pas later in het boek betekenis voor de lezer zullen krijgen. Symbolisch voor het aanwezig stellen van het verleden in het heden is het uitschakelen van de fysische tijd: Aurora's horloge blijft liggen tegen de voorruit van de auto (pas verder zullen we vernemen dat het stuk is, en pas in het op één na laatste fragment zal blijken *hoe* dat gebeurde) en bij de ik-figuur daagt het besef op dat hij, sedert zijn ontmoeting met 'deze' Aurora - 'wie is zij' - erg veranderd is: het dringt tot hem door dat hij *oud* is geworden, wat 'bederfbesef' oproept en 'aandrift om te janken'. Hij heeft echter 'de tijd kapot geslagen' (p. 21) en in de langzaam stijgen lift is er geen horloge 'om vast te stellen hoe lang een seconde duurt' (p. 22).

In de volgende drie hoofdstukken worden de in de inleiding geïntroduceerde motieven geëxpliciteerd en/of gevarieerd. 'Het orgeltje van het versieren' (II) begint met het hiervóór al geciteerde sleutelfragment, een rechtstreekse belijdenis van de centrale obsessie in de ik-figuur, waarna het 'gisteren' wordt uitgewerkt (I, 2-3-4). Vanuit het wachten, nu, wordt 'gisteren' gereconstrueerd, te beginnen met de herinnering aan de ontmoeting met 'deze' Aurora en zijn/haar reacties hierop. Opvallend is dat de reconstructie alleen wordt gepresenteerd in *zijn* gedachten - typerend is bijvoorbeeld het vrijwel ontbreken van dialoogpassages, ofschoon het verleden via de conversatie in het nu wordt opgeroepen. De ontmoeting wordt in een vrij 'gewoon' verhaalfragment verteld: 'deze' Aurora zocht hem op in zijn kantoor van het museum, op zoek naar afbeeldingen van de serie houtsneden van de (gefingeerde) vijftiende-eeuwse schildermeester Aaron Halfverwegh (vlg. Dantes 'nel mezzo del camin...'?), 'voorstellende een dodendans' (p. 67). Haar interesseren, voor haar scriptie, de, muziekinstrumenten die de dood bespeelt; hem interesseert alleen haar lichaam, dat hem prikkelt tot erotische, sado-masochistische fantasieën, die zonder overgang in de verhaaltekst worden ingeschoven. In het restaurant waar ze naderhand samen gaan eten wordt hij echter 'Opeens' (I, 5) overvallen door *weerzin* en (p. 77):

> Behalve van het besef, dat ik oud ben, begon ik, ook *opeens*, voor het eerst, ten slotte, vervuld te geraken van het besef van mij worgende

verveling. Dat ik mij verveel. Ik verveel mij ten dode. Ik zou onmiddellijk weg willen.

Hier wordt het ontstaan van de ambivalente houding tegenover het meisje (haar volgen - weg willen), waarmee de lezer al vanaf de opening van de roman wordt geconfronteerd, in de tijd ('gisteren') gesitueerd. Een 'verklaring' voor deze 'verveling' kan echter pas gevonden worden in het daaropvolgende derde hoofdstuk, waar blijkt dat de ik-figuur, na zijn scheiding, op woensdagmiddag zijn zoontje bij zich heeft, waarna hij 's avonds de onontkoombare behoefte heeft aan 'een' (hoeveelste) vrouwtje, dat hij innerlijk wrokkig en vol schuldgevoelens (vgl. het jeugdtrauma) maar uiterlijk minzaam benadert en dat hem toch niet uit zijn isolement kan halen. Deze 'verklarende' terugkeer naar het iets verder gelegen verleden in III vormt daar in feite een biecht, een belijdenis, antwoord op de vragen die deze Aurora ('biechtmoedertje') gisteren stelde (einde van II). Zo ontstaat een prospectief en retrospectief verbonden weefsel van elkaar aanvullende en variërende verhaalmotieven. Daar tussendoor blijft de situatie van het nu (het eerste verhaalniveau) óók aanwezig. In de lift zittend, wachtend, is er contact met de buitenwereld, contact dat zeer typerend alleen door haar wordt gelegd. Ook wordt vooruitwijzend gealludeerd op de dreigende toekomst, met de aanwezigheid van een onzichtbaar 'iemandiets' in de liftkooi (II, 6) en wordt een tegenstelling aangebracht tussen de Aurora van gisteren ('juffrouwtje Ochtendkrieken') en van nu, omringd door dampen, stank van verrotting en ontbinding (II, 7). Het derde hoofdstuk wordt, zoals het eerste, afgesloten met een rustgevend visioen, hier de verbeelding van een zelfmoord in de auto, 'kort voor zonsopgang', van de rots in zee neerstortend.

Het vierde hoofdstuk, 'Het lied van de veerpont', heeft een scharnierfunctie in de structuur van de roman. In zijn verbeelding 'ziet' de ik-figuur hun dood: de ineengestrengelde geliefden worden na jaren teruggevonden en opgebaard, waarna een gebouw rond hen wordt opgetrokken dat 'liefdesmuseum' zal heten. De gedachte aan de dood roept echter ook de idee van de zelfmoord op: een visoen van haar, Aurora, die zich heeft opgehangen ('Onsterfelijke dode. Afzichtelijk kreng', p. 126) in IV, 2, een visioen dat wordt herhaald in IV, 3, daar gecombineerd met de herinnering aan haar aanwezigheid gisteren, als in een vertraagde film detail per detail naaldscherp gegrift in zijn geheugen: 'Droomachtig mooi en tot verminken en vernietigen van dit mooi mij opzwepend' (p. 129).

Op dit punt van het verhaal wordt de aandacht verschoven naar het eerste verhaalniveau en wordt de werkelijkheid in de lift uitvoerig belicht: de twee geliefden omhelzen mekaar ('Dit is het voorspel' - namelijk het door haar 'beloofde' voorspel tot het tien dagen durende feest in haar rijk) in de voor hem steeds benauwender wordende liftruimte. De vloeroppervlakte lijkt kleiner, 'het plafond lager, de hitte verschrikkelijker, het gonzen verontrustender, het neonlicht grijzer, ikzelf ingeslotener, ikzelf dikker, ikzelf boller geblazen' (p. 135). Als een poging van buiten af (het 'niethier') de lift in beweging te brengen mislukt, volgt nu een wending in beider houding, een omkering van de situatie. Aurora, die zo nodig moet en zich *schaamt* om de stank die ze verspreidt, kan nu worden getroost door hem: zijn schaamte om zichzelf, om zijn dikke, een verpestende stank uitwasemende lichaam is immers groter ('Deze is de stank van zelfhaat. De stank van angst. De stank van wanhoop', p. 143). Uit deze stank - bij hem een 'existentiële' stank,[13.] bij haar een absolute maar snel voorbijgaande ontluistering - zal een toenadering ontstaan, een vereenzelviging die leidt tot de loutering en verlossing.

Deze ontwikkeling wordt echter geretardeerd in hoofdstuk V, 'Het libellesperma', waarin de beleefde situatie 'buitentijds' wordt gesteld (V, 1) en spelletjes worden gedaan om de tijd te laten voorbijgaan. Hierbij wordt o.m. voorgelezen en wordt de ik-figuur opgenomen in het 'spiegellabyrint' van een illustratie. Zijn tijdruimtelijk

bewustzijn wordt volledig opgeheven, hij onttrekt zich aan de werkelijkheid nu, is opgenomen in het eeuwige, de dood. Niet toevallig interfereren hier associaties met ‘wit papier’, ‘een verhandeling over de geur, de smaak en de taal van dood’ (p. 153 en vgl. IV, 2, p. 124), naasten samenhangend met de associatie ‘Iris’ - vreugde, zachte slaap, dood (‘Dood, ik zal u omhelzen van geluk en liefde’). De elementen zijn in deze samenhang autobiografisch en zijn ook terug te vinden in ander werk van Brouwers. De tijdelijke onthechting

aan het hier-en-nu roept echter ook de herinnering op aan het zeer nabije verleden: aan het bezoek, vóór enkele uren, aan een warenhuis vol kerstversiersels, met een uitbreidende herhaling van het spiegelmotief: in de kerstballen worden haat en schuldgevoelens geprojecteerd (p. 156 en vlg. p. 12). In dat warenhuis, waar samen met 'deze' Aurora (nu ook zonder het bepalende lidwoord, zodat het meisje aan betekenis, individualisering blijkt te winnen) inkopen worden gedaan, vond een ontmoeting plaats met de ex-echtgenote van de ik-figuur, háár nieuwe echtgenoot (kort belicht) en hun zoontje (vrij uitvoerig 'ervaren'). Het vernietigende commentaar van de ex-echtgenote ('Je zocht ze vroeger mooier uit' en 'Je zou haar vader kunnen zijn', p. 163) zweepte zijn verlangen naar Aurora op ('Aurora, hierna noem ik u zachtjes de liefste', p. 168), hij verlangt 'geliefkoosd te worden' en het beeld van een veilig thuis lokt hem aan, maar het verlangen naar wat ze hem beloofde is al 'bezwadderd'. De weerzin en de verveling komen weer op (V, 7 en vgl. II, 5, 'Opeens'), het bewustzijn schuift even terug naar de voorbije nacht en naar het beeld waarmee de roman opende: aantrekking vermengd met afstoting. Wat op dit punt van de 'handeling' in de roman gebeurt is dus niet zozeer een 'herbegin' als wel een recapitulatie, een fragmentarische herhaling van de hoofdmomenten in de film van het geheugen, op het hoogtepunt van de crisis. Duidelijk is in ieder geval dat de wending hierna definitief is: de ambivalente haat-liefde houding tegenover de geliefde is veranderd in solidariteit. In de slotzin van dit hoofdstuk (V) wordt het wachten, gezeten in de stank, geassocieerd met de Dood. Hij, 'heel vriendelijk', noemt haar 'geurige lotus'.

In het zesde hoofdstuk, getiteld 'Solidariteit', gaat het wachten in de opdringerige stank van het 'nu' in de lift gepaard met een steeds nadrukkelijker gonzen in het hoofd van de ik-figuur en een groeiende zelfvervreemding ('Ik' wordt zelfs 'men', p. 181-182, en 'hij', p. 190). Hij blijft weliswaar opgesloten in zichzelf - Aurora 'zegt ik wil niet horen wat ze zegt' - maar anders nu: 'maar ik ben dicht bij haar met mijn ziel en gedachten' (p. 184). Waar zij huilt kan hij nu troost brengen, belooft hij (in zijn verbeelding) ofwel haar ofwel zichzelf te doden: dood is hoop (VI, 2). Als zij uiteindelijk haar behoefte doet in de hoek van de lift weet hij zelfs deze schaamte mooi te praten, praat hij over liefde als 'iets heel moois' (p. 189):

> Ik zou wel alleen met mijn gedachten en woorden aan liefde willen deelnemen, zonder dat ook dat lichaam van mij, dat er te lelijk voor is, eraan te pas moet komen. Als ik mij een beetje inspan, kan ik er met schitterend uitgedoste taal over praten. Zij zouden mij noemen: een Botticelli van de taal. Zij zouden mij noemen: een renaissancistisch taalkunstenaar (...).

De toenemende bedreiging van het andere 'iemandiets' in de lift wordt verdrongen in een 'sterke act' waarin hij, uit 'solidariteit', nog belachelijker wil zijn dan zij, zelfs 'best' wil sterven uit solidariteit en dat alles wil ondergaan als een penitentie: 'ik heb uw straffen verdiend' (p. 197; Akte van Berouw), een reminiscentie aan het kostschoolsyndroom (VI, 4). Alleen als ze om hem *lacht*, borrelt de wrange haat tegen 'de' vrouw en haar 'onbegrijpelijke' denktrant weer op: 'Ik ben niet intelligent genoeg voor vrouwen' (p. 198 en vlg. p. 100). Hij keert zich af in een visioen van dood en ontbinding, waarna het gonzen definitief doorbreekt in de vorm van een invasie van vliegen. In hun zang, een gregoriaanse beurtzang, hoort hij de sequens over de getuigenis van de sibille (p. 201), d.i. het Dies Irae, de sequens uit de dodenmis in de katholieke liturgie. Hij *grijpt* de hand van Aurora, en *samen* zakken ze in zijn verbeelding door de vloer.

Het zevende en laatste hoofdstuk, getiteld 'Roerloos aan zee', waarin de zich snel afwisselende beelden tot een hoogtepunt van verwarring culmineren, laat de beklemmende benauwdheid in de lift samenvallen met de herinnering aan de avond tevoren, avond die werd doorgebracht op zijn kamer, boven het café De Krakeling. De titel van dit slothoofdstuk is ontleend aan de gelijknamige roman van Jan Walravens (1951), een boek waarin trouwens rond een vader-zoon conflict een identieke sfeer van moeheid en van nutteloosheid, van mislukking en verlangen naar de dood wordt opgeroepen. De wortels van *Zonsopgangen boven zee* in het existentialisme zijn hiermee impliciet verduidelijkt.

Waar de 'Iklul onbenul' gisteren nog zijn Aurora toeriep vanuit zijn onrust (p. 206-207):

> Ik dwaal door mijzelf rond als door een web van gangen, ik krijg het steeds benauwder van mezelf. Ik word gek van onrust. Ik kan niks, alles wat ik doe mislukt, alles wat is mislukt blijft mij als een lichtbeeld zo scherp bij, wroeging stapelt zich op wroeging, gonzen, het gegons, het luide gelach, men lacht om mij, ik dien zwaar gestraft

liggen ze nu, 'met elkaar verwingerd' op de vloer van de lift en is hij het die haar reinigt; ook klinkt het dreigende gonzen van de vliegen nu vredig, 'zelfs veilig' (p. 208). Op dit 'vredige' moment wordt het verhaal van de 'voorbije nacht' ingevoegd (VII, 2-3-4), waarbij de dronkenschap van toen vervloeit met de dronkenschap van nu - ze hebben immers in de lift de hele tijd al jenever gedronken. Fragmenten van het heden wisselen snel en zonder overgangen af met fragmenten van het verleden, en in een visioen (VII, 5) verschijnen ook *alle* gezichten uit het verleden. De ik-figuur wordt meegevoerd in een 'wieling van lichamen', wachtend in het omhulsel van de lift is het besef van plaats en tijd opnieuw volledig verdwenen en flitst alles verward door elkaar heen. De stemmen uit het 'andertijds elders' (d.i. buiten de liftkooi) beantwoordt hij zelfs niet, de vliegen die hem bestoken houdt hij zich *niet* langer van het lijf, d.w.z.: het sterven begint (vgl. p. 22: 'Het sterven begint, als men de vlieg, die ook in de auto is, niet langer van zijn gezicht of handen weg slaat'). Het geluid van (reddende) voetstappen op het liftplafond wordt vrijwel gelijktijdig waargenomen met (nog eens) een zelfmoordvisioen en een flitsherinnering aan een hoogtepunt gisteren, in het café, toen hij zijn scheen pijnlijk stootte (de pijnscheuten die hiervan het resultaat zijn werden in de loop van de roman al verschillende keren zonder meer vermeld) en toen zij, getooid met al zijn stropdassen verscheen en hem opzweepte tot het vernietigen van haar mooi: in het liefdespel - bij haar houdt het dolen op - sloeg hij haar polshorloge stuk. Daar en toen heeft hij dus 'de tijd kapot geslagen' (vgl. p. 21). In het visionaire slotfragment keren alle beelden, namen, gebeurtenissen en situaties in een warrige synthese terug, terwijl het plafond van de liftcabine wordt opengemaakt en klaarte naar binnen vloeit. Dat alles waargenomen in lucide verwarring (p. 254):

> Welke dronkenschap is dit, waarin alles wat gebeurt zich klaar en duidelijk aan mij voordoet, maar tijden en plaatsen zijn tot onontwarbaarheid ineengestrengeld en ditik is vervloeid met datik.

En terwijl Aurora (nu 'mijn' Aurora genoemd) naar boven wordt gehesen en hem toeroept daalt rust in hem neer, waarbij hij tegelijk de stropdas om zijn nek legt en de knoop toeschuift: paradoxaal beeld van bevrijding door de dood (of via de zichzelf opgelegde benauwenis), afgesloten met een verschuiving naar de derde dimensie in de roman, het schrijven, 'op wit papier' - een daarvóór al herhaaldelijk interfererend beeld - 'over de sterfelijkheid die met onsterfelijkheid, en de vergankelijkheid die met onvergankelijkheid moet worden bekleed' (1 Kor. 15:53, tevens epistel in le mis

Allerzielen of dodenmis). De verschuiving brengt een ander ik naar voren, waarvan de eerste ik-figuur ongetwijfeld een projectie was. Deze ik - de schrijvende ik - staat voor de spiegel en tekent met een sleutel uit zijn sleutelbos - sleutelbos die bij de ik in de lift was verdwenen - een *ei* op het glas. Uit de slotzinnen:

> Ik raas over de snelweg. Hierheen daarheen -
> Ik zeg je naam.
> De zon komt op.

blijkt dat àl het voorafgegane zijn visioen was, zijn poging zich los te schrijven van zijn obsessie, zich te bevrijden van het op-

dringerige beeld van haar dood. Het hele boek is naar deze climax, de bevrijding toe geschreven.

Deze interpretatie vindt een bevestiging in een vergelijking met andere werken van Brouwers en als men aandacht schenkt aan de autobiografische elementen, die voor de oningewijde lezer vrijwel onmerkbaar in de roman zijn ingebouwd. *Zonsopgangen boven zee*, 'het boek waarin Brouwers al zijn vorige boeken heeft samengevat en overtroffen',[14.] is vooral zeer verwant met de debuutroman *Joris Ockeloen en het wachten*, door hem zelf 'de Roman van de Hoop' genoemd[15.] en 'een, misschien wel geslaagde vingeroefening'.[16.] De gelijkenis is zowel structureel als inhoudelijk: ook in de eerste roman wordt de existentiële angst uitgedrukt in een wachtpositie, waar de tijd stilstaat en teruggekeerd wordt naar het verleden. In *Ockeloen* is ook het beeld van de lift al aanwezig; met de lift wordt afgedaald in de kelder (daar symbolisch geïnterpreteerd als onderwereld, dood) en aan de lift is ook daar al het begrip gevaar, dreiging, benauwenis verbonden. Alleen heeft de metaforiek in *Zonsopgangen* een bijna ongebreidelde visionaire expansie gekregen.[17.] Ook al in Ockeloen zijn de opdringerige vliegen aanwezig, een 'agressief' terugkerend motief in *Zonsopgangen*, in de eerste roman zelf en in interview verklaard als hinderende herinneringen.[18.]

Duidelijk is ook de verwantschap van *Zonsopgangen boven zee* met de in 1973 verschenen knappe korte novelle *Zonder trommels en tompetten.* Ze vertoont, in het klein en dus overzichtelijker, dezelfde associatieve compositie, opgetrokken rond één centraal bewustzijn en de herhalende uitbreiding van enkele obsederende elementen in diens leef- en verbeeldingswereld. Het prominente geoccupeerd zijn met de zelfmoord-problematiek in de novelle komt in *Zonsopgangen boven zee* terug en vindt een verlengde in de studie(s) over 'Zelfmoord en literatuur' die Brouwers in 1980 en 1981 in *Tirade* zal publiceren. Van de 'drie grote thema's' waar hij sedert *Groetjes uit Brussel* (1969) steeds opnieuw over schrijft, namelijk liefde, literatuur en dood, is overigens alleen de 'literatuur' in *Zonsopgangen* op de achtergrond geraakt.

Eveneens in het onmiddellijke verlengde van de roman liggen 'De Exelse testamenten', drie 'brieven' in reviaanse traditie die in *Tirade* van 1978 verschenen en in het eerste *Kladboek* (1979) werden opgenomen. Deze prozatekst onthult dat in het leven van de schrijver een meisje is geweest, daar genoemd Iris, dat zelfmoord heeft begaan door ophanging, hetzelfde meisje dat in de roman wordt beschreven onder de naam Aurora - Iris is vermoedelijk niet toevallig de Griekse naam van Aurora, de Dageraad.[19.] Beide namen verwijzen - zoals bekend uit de gesprekken met Wam de Moor en Tom van Deel - naar een 'echt' bestaande Aurora, die in de Dageraadstraat (Rue de l'Aube, Brussel) woonde en die zich inderdaad heeft opgehangen. De zelfmoord van dit meisje, namelijk Anne, de dochter van Jan Walravens, dat zelf ook bezig was met een studie over zelfmoord in de literatuur (waarover ze samen spraken), heeft op de schrijver grote indruk gemaakt: in *Zonsopgangen* bezweert hij haar in feite als visioen uit zijn leven te verdwijnen (vgl. p. 223: 'Ach, treed nu uit mij, verschijn mij niet meer in visioenen'). In het licht van deze autobiografische context kunnen verscheidene op het eerste gezicht duistere passages in de roman verhelderd worden, vooral dan in het vierde hoofdstuk, dat we op grond van louter structurele criteria al een sleutelhoofdstuk konden noemen. De naam van Aurora, aan wie 'irisogen' worden toegedicht (p. 123) en die ook één keer wordt vervangen door Iris (p. 153), wordt in tal van variërende woordspelingen verbonden met de naam Anne Walravens; zoals 'raafse walgvogel, walgravense roodhals, meisjeswalgravensekerstvogel' (p. 133) en 'walgravense mooi versierde

kerstvogel' (p. 158). Ook het beschreven bezoek aan het kerkhofje waar ze begraven ligt, 'op een viersprong van wegen' (p. 126, p. 129) verwijst wel naar de niet-fictionele werkelijkheid. Realiteit en fictie zijn hier eng verweven. En in de keuze van de titel 'Roerloos aan zee' voor het laatste hoofdstuk van de roman zal, naast een affiniteit met de existentialistische problematiek van vader Walravens, ook nog een andere overweging hebben meegespeeld: in de vader heeft Brouwers immers ook de dochter geëerd.

In de romanwerkelijkheid van *Zonsopgangen boven zee* wordt het meisje Aurora *verlost* uit de lift, wordt zij opgenomen in het licht, en wordt ook de mogelijkheid opengehouden van de bevrijding van de ik-figuur: het beeld van de net niet uitgevoerde wurging met de stropdas is tegelijk een teken van ook zijn 'verlossing'. Zodat de roman, als geheel nochtans de bijzonder opprimerende en mistroostige boodschap uitdragend van de nutteloosheid, van de tevergeefsheid van het leven,[20.] toch in zich de kiemen draagt van het geloof in het leven, in het eeuwige van de zons*op*gangen. De afsluitende zin 'De zon komt op' wijst hoe dan ook op een geloof in de toekomst; *Zonsopgangen boven zee* is dus, net zoals *Joris Ockeloen en het wachten*, een roman van de hoop. Dat de 'boodschap' van de roman evenwel zo beklemmend negatief, zo weinig hoopgevend op de lezer wordt overgebracht, is een gevolg van de ingenieuze en verbluffende - er werd ook al gesproken van 'agressieve' manier waarop de motieven in de roman worden gecombineerd. Niet alleen de opdringerig terugkerende motieven als het ei, de stropdas, de vliegen, de weerspiegeling, maar ook de minder opvallende, niettemin toch telkens opnieuw opduikende en gevarieerde elementen van het verhaal worden met een briljante exuberantie en taalvaardigheid verbonden tot een hecht samenhangend geheel van naar elkaar verwijzende contrasten en parallellen, waarin het allernietigste detail 'drager' is van de centrale idee en tot het scheppen van een niet-ophoudende beklemming bijdraagt. Het is onmogelijk in een korte structuuranalyse als deze het in elkaar grijpen van àl deze details te belichten: een bevredigend antwoord op deze vraag kan alleen geboden worden door een herhaalde lectuur van het boek zelf.

Eindnoten:

1. 'Orpheus in de lift', in T. van Deel, *Bij het schrijven*, Amsterdam, E. Querido, 1979, p. 105-125; het geciteerde op p. 108 (oorspronkelijk in *De Revisor* jg. 6, 1979, nr. 2, p. 26-34).
2. 'Ik houd niet van de mensen, de mensen houden niet van mij', in *NRC Handelsblad*, 7 juli 1978. Vier jaar daarvóór, in een gesprek met Jos de Man voor *de Haagse Post* (september 1974), nuanceerde Brouwers de (door de kritiek vaak gemaakte) vergelijking met Reve zo: 'Ik schrijf ook volzinnen, maar die bouw ik dusdanig op elkaar, ik metsel ze als stenen zo in elkaar dat je een verhaal krijgt waarin niet één zin, niet één woord, niet één detail kan geschrapt worden zonder afbreuk te doen aan het hele verhaal'; geciteerd naar Jos de Man, *Ik ga altijd uit de weg voor een andere ezel*, Brussel & Den Haag, Manteau, p. 29.
3. 'Jeroen Brouwers. Schrijven is een ellende' (gesprek met J. Weverbergh), in *Vooruit*, 28 maart 1968.
4. In het gesprek met T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 111.
5. *Bij het schrijven*, p. 110; de commentaar bij 'de gedachten van de man' *ibid*., p. 112.
6. En waarin bijv. ook de voortdurende verkleining van de ruimte wordt beschreven; de waarneming gaat van het geheel van het museum tot een dode vlieg in een map; vgl. *Bij het schrijven*, p. 106-108.
7. Ofschoon Brouwers zelf, in het gesprek met T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 116 zegt dat hij zijn boeken met een vertroostend woord laat eindigen 'omdat het van grote verwatenheid zou getuigen als (hij) het in (z)ijn hoofd haalde om (z)*ijn* opvatting van het leven te willen opdringen aan een ander'. Zeker voor *Zonsopgangen* (maar ook voor *Joris Ockeloen*) is het echter moeilijk vol te houden dat het slot er vrij willekeurig, niet dwingend samenhangend met de rest van de roman zou aan toegevoegd zijn; er is een te duidelijk aanwijsbare ontwikkeling in het samenstellen van de motieven.

8. *Bij het schrijven*, p. 112.
9. T. van Deel, 'Verweer tegen doodsgegons', in *Recensies*, Amsterdam, E. Querido, 1980, p. 55-57; het geciteerde op p. 57 (oorspronkelijk in *Vrij Nederland* Boekenbijlage van 22.10.1977).
10. Wam de Moor, 'Alleen mijn sterven zal ik niet beschreven hebben. Profiel van Jeroen Brouwers', in *Wilt u mij maar volgen?* Kritieken en profielen over het proza van de jaren zeventig, Amsterdam, De Arbeiderspers (Synopsis), 1980, p. 268-289; het geciteerde op p. 284 en 285 (oorspronkelijk in *De Tijd*, 3.3.1978 en 10.3.1978).
11. Wam de Moor, Wilt *u mij maar volgent*, p. 287-288.
12. Vgl. ook Ps. 24:7 en 9. In de liturgie werd Ps. 24:7 aangewend als tussenzang op de quatertemperwoensdag in de advent en als offerandezang op de vigilie van kerstmis (24 dec).
13. Zoals bijv. in *Ikjes sprokkelen* van Ivo Michiels (in *Verhalen uit Journal brut*), waar de stank in de kelder kan worden geïnterpreteerd als aards fenomeen van de metafysische stank; zie hierover J.J. Wesselo, *Het tijdsbeeld*, Brugge, Orion-Desclée De Brouwer, 1974, p. 117-151.
14. Volgens Aad Kuis, 'Een bromvlieg onder glas', in *Boeken*, Amsterdam, Meulenhoff, 1978, p. 71-76; het geciteerde op p. 73 (oorspronkelijk in de *Haagse Post*, 14.1.1978); en vgl. Tom van Deel: *'Je roman Zonsopgangen boven zee lijkt me de samenvatting van alles wat je voordien hebt geschreven' (Bij het schrijven*, p. 105).
15. Zie het slot van *Groetjes uit Brussel*; en vgl. Wam de Moor, *Wilt u mij maar volgen?*, p. 287.
16. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 115.
17. Over de metafoor zie in de roman zelf, p. 25: 'De metafoor is de meest directe beeldspraak. Zij laat de eigenlijke voorstelling op de achtergrond, maar zet het beeld er terstond voor in de plaats (...). De metaphora (letterlijk = overdraging) ontstaat uit sterk, direct, inwendig zien.'
18. *Joris Ockeloen en het wachten,* Brussel/Den Haag, Manteau, 1967, p. 167 (= slotbladzijde): 'ik leef dus en moet daarnaar handelen, wat ook gebeurt, en als het kan zonder ballast van herinneringen die het leven als vliegen doorkruisen en die men moet trachten onmiddellijk te vermoorden'; vgl. T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 117.
19. Ofschoon Brouwers zelf ontkende dat hij dit wist; *Bij het schrijven*, p. 121.
20. Vgl. *Bij het schrijven*, p. 116: 'Dat is wat ik mee te delen heb de tevergeefsheid van het leven, het feit dat je je op níets hoeft te verheugen, want er is niets waar je je op verheugen kunt'.

Willem Breekveldt
Wat wordt mij doorgeseind?
Over de motieven in 'Zonsopgangen boven zee'

In de romantheorie leer je dat een verhaal een relaas is van gebeurtenissen. Ik zou niet graag het tegendeel beweren. Maar er is meer aan de hand. Een verhaal moet niet alleen verteld worden, het moet ook belangrijk worden gemaakt. Dat dit niet vanzelf gaat, heeft Booth scherpzinnig aangetoond in zijn *The rhetoric of fiction* (1961). Maar hoe dat in zijn werk gaat, daarover spreekt de romantheorie zich niet erg duidelijk uit.

Oudtijds waren er poeticale beperkingen ten aanzien van de gebeurtenissen die in belangrijke genres konden plaatsvinden, evenals ten aanzien van de personages. De tragedie verdroeg alleen mythologische stof en goden of vorsten als acteurs, het epos moest zijn stof situeren op de grens van mythologie en geschiedenis, en het verhaalde gebeuren diende, vrij letterlijk, 'epochemachend' te zijn. De roman ontbeert zo'n voorschrift. Er zijn wel subgenres geweest, zoals de historische roman, waaraan door critici stofbegrenzingen werden gesteld, maar dat is nu niet belangrijk. In de contemporaine situatie, en daar gaat het om, is het niet mogelijk een evenement of een geschiedenis a priori af te wijzen als geschikte stof voor een verhaal of roman. De keerzijde daarvan is, dat geen enkele geschiedenis vanzelf gerechtvaardigd is als verhaalgegeven. Het kost moeite, en het bijzetten van allerlei kunst om een verhaal datgene mee te geven wat de oude mythologieën al van nature hadden: *betekenis.* Daarbij zij aangetekend dat het nog niet zo makkelijk is te zeggen wat betekenis is. Je moet het bijvoorbeeld niet verwarren met verklaarbaarheid. Betekenis impliceert zwaarte, dichtheid en soortelijk gewicht; ook talige intensiteit.

De romantheorie leeft, als ik het goed zie, van de al dan niet expliciet gemaakte stelling dat de betekenis van een verhaal bovenal tot stand wordt gebracht door zijn structuur. Daar staat het ervaringsgegeven tegenover, dat de beschrijving van de structuur van een verhaal, zoals die volgens de boekjes verlopen moet, nooit uitmondt in een interpretatie. Die komt meestal 'vanzelf' tot stand, voornamelijk intuiitief, omdat men als lezer al analyserend de tekst zo grondig heeft leren kennen.

Echte narratologen hebben geen last van deze wanverhouding tussen structuurbeschrijving en interpretatie: zij zoeken geen interpretaties van verhalen, zij zoeken het 'narratieve systeem'. De ben het nog steeds niet met mezelf eens of ik dit wel een sterk standpunt vind. Binnen een systematische narratologie zou een duidelijk omschreven begrip 'betekenis van de tekst' toch geen slecht figuur maken.

Er zijn structuuraspecten waar de verhaaltheorie grote aandacht voor heeft, en andere waar ze slechts met tegenzin, zo lijkt het, een woord aan wijdt. Tijdsbehandeling wordt sedert Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (1955) alom met succes geanalyseerd; evenzo de constructie van het perspectief, het point of view, de vertelsituatie, hoe wil je het noemen, en in verband daarmee de positie en de aard van de verteller. Dit is vaak hoogst leerzaam, maar niet altijd. In een niet gering aantal ik-verhalen klapt een deel van de perspectiefmogelijkheden dicht: de instanties staan dan juist zo opgesteld dat ze elkaar afdekken.

Zo'n verhaal is *Zonsopgangen boven zee* (1977) van Jeroen Brouwers. Het is daarnaast ook een goed voorbeeld van een verhaal dat zijn eigen betekenis moet scheppen, omdat het evenement dat het vertelt, minimaal is in omvang en betekenis: een man en een meisje zitten enkele uren opgesloten in een lift.

In de 258 pagina's omvattende tekst die hierover gaat, komt, als een averechtse 'mise en abyme' ook een verhaal voor over een vergelijkbaar incident. Op p. 43/44 vinden wij het verhaal van de opgesloten werkster, enigszins gedaan op de toon

van een krante-artikel. Deze vrouw heeft heel wat langer vastgezeten dan de hoofdpersonages: vier nachten en drie dagen. Lees dit verhaal en merk op dat het niets betekent. Het valt samen met het incident dat het beschrijft, en daarmee basta. De daaraan parallelle gebeurtenis met de 'ik' en zijn vriendin Aurora heeft daarentegen de betekenis van een Orfisch mysterium, het stelt in elk opzicht het uiterste voor, het verbindt ons met de geheimenissen van geboorte en dood, het deprimeert met zijn onvrijheid en angst, het troost met zijn ontzaglijke schoonheid. Hoe komt zoiets tot stand?

In laatste instantie weet ik dat natuurlijk net zo min als een ander. Maar ik zie in de betekenisconstructie van *Zonsopgangen* elementen aan het werk, waarover de verhaaltheorie mij verder niet inlicht en waar ik de aandacht op wil vestigen. Met excuus aan tekst en schrijver overigens, want wat in het boek subtiel is gecomponeerd, verschijnt in deze beschrijving onvermijdelijk veel te vet en opgelegd.

Zonsopgangen wordt bijna geheel in de onvoltooid tegenwoordige tijd verteld, door een 'ik' wiens naam wij niet te horen krijgen. Alle tekst is van hem, al geeft hij wel eens de woorden van zijn vriendin weer. Maar die komen gebrekkig door: de 'ik' verstaat haar slecht of heeft weinig aandacht voor haar woorden (23: 'Ze zegt wat zegt ze?'). Verder hebben we alleen zijn observaties, die onmiddellijk terechtkomen in de tekst. Van perspectief als structureringsmiddel wordt op een bijna demonstratieve manier afgezien.

De 'ik' is een scherp observator. Niets ontgaat hem, dat vindt hij zelf benauwend genoeg. 'Was het maar zo, dat mij meer en meer zou ontgaan' (162). En toch is het niet helemaal juist, niet letterlijk juist, dat hem niets ontgaat. Hij is een geobsedeerde observator. Dwangmatig kiest hij, telkens weer, voor het observeren en meedelen van zekere trekken van zijn omgeving. Aurora's laarsjes, hoe onhandig ze met haar tassen omgaat; hij ziet telkens haar hengseltas, hij blijft gehinderd worden door het sparregroen dat uit een papieren zak omhoog steekt; er gaan nooit twaalf bladzijden voorbij waarin hij nalaat over sleutels te spreken; telkenmale verneemt hij een hond, hondegeblaf. Kortom, voor ons wordt een wereld opgeroepen die sterk geselecteeerde trekken vertoont. Van de kerstbal in de liftkooi noteert de tekst elke verschuiving. Van andere omstandigheden en gebeurtenissen horen we bijgevolg niets, want de tekst bevat maar een eindig aantal vermeldingen.

Wanneer vermeldingen of benoemingen regelmatig terugkeren, roepen de latere onvermijdelijk de eerdere in herinnering, en activeren ze die eerdere vermeldingen achteraf tot voorlopers van de latere. Dit mechanisme noemt men retroversie en anticipatie. Er ontstaan reeksen van eendere of op elkaar gelijkende vermeldingen. We spreken dan van literaire motieven.

Let wel, het gaat bij die reeksvorming niet om weerkerende observaties, maar om weerkerende vermeldingen. In de reeks ‘sparregroen’ om een eenvoudig voorbeeld te geven (12, 16, 16, 17, 20, 23, 32, enz.), heeft de eerste vermelding op p. 16, in afwijking van alle andere hier genoemde, betrekking op een tijdschriftillustratie. Voor de reeksvorming maakt dat niets uit. Een interessanter voorbeeld: De ‘ik’ wordt bij een pensionaat afgeleverd; hij moet huilen tegen de schoot van zijn moeder; één ogenblik is hij met speekseldraadjes aan haar verbonden (48). Zo'n zelfde speekseldraadverbinding hangt tussen ‘ik’ en zijn zoontje (111); eerder (115) heeft er een zaaddraad gehangen tussen dit pasgeboren jongetje en zijn moeder. Er is (58) een visioen waarin ‘ik’ draden van licht uitstort tijdens zijn paring met Aurora. Dit zijn vermeldingen in een reeks die overigens nog veel uitgestrekter is. Ik merk op dat de vermeldingen ‘(zaad)(slijm)draad’ een reeks vormen, ook al verwijzen ze naar heel verschillende dingen in de wereld, en ook ongeacht het eerder en later in de geschiedenis die verteld wordt. De reeks is daarvan onafhankelijk. Alleen de volgorde in de tekst telt.

Vermeldingen geven niet per se observaties weer, ze kunnen ook bestaan uit metaforen. Vasthoudend wordt Aurora gekwalificeerd als vogel. ‘Geile meisjeskerstvogel’ (19), ‘Pauw van de nacht. Moedervogel’ (87). Maar ook opeens, in woede: ‘stomme soepkip’ (111). Haar praten wordt aangeduid als ‘Piep piep kwetter tjilp’ (19). Aurora doet inkopen ‘vrolijk kwetterend, veerkrachtig trippelend’ (55). Hier hebben we dus een complex van verschillende vermeldingen, die kunnen behoren tot één voorstelling. Ik zou in al die gevallen willen spreken van hetzelfde motief ‘vogel’. Ook dit motief gedraagt zich onafhankelijk. Het komt voor in betrekking tot andere personages dan Aurora. (112: een arts met vogelmasker, rondfladderende verpleegsters; 165: ‘op mijn vlerkjes van geduld’; 164 ‘Ik kakel weer’) of tot dingen: ‘deze zwarte bal is genaamd de raaf op de galg’ (167); ‘Traliehek is vergrendeld. Vogelbek.’ (49). Het eerst voelbare effect van zulke motieven - het zijn er tientallen - op de lezer is dat hem bepaalde beelden zeer sterk worden opgedrongen. Op den duur krijgt hij het gevoel dat hij thuisraakt in dit symboliserend spreken; dat betekent de facto dat hij zich heeft onderworpen aan de verbintenissen en betekenissen die deze tekst schept. Het lijkt echter onmogelijk in *Zonsopgangen* de symbolen, als in de wiskunde, van een eenduidige betekenis te voorzien. Dat ware het einde van het spel.

Bij het motief ‘vogel’ verdient het, evenals bij een aantal andere motieven, aandacht dat het verhaal een aanleiding biedt op het vlak van de gebeurtenissen en omstandigheden, waarmee de motiefreeks om zo te zeggen gestart zou kunnen zijn: er zijn in de lift werkelijke vogels aanwezig, ingeslagen voor het kerstmaal (32). Psychologiserend zou je dan kunnen zeggen dat de ‘ik’ één keer de notie ‘vogel’ uit de werkelijkheid aangereikt krijgt, en die vervolgens zijnerzijds begint uit te delen in de vorm van vogelbenoemingen. Maar heldert dat veel op?

Een motief kan bij nader inzien blijken een specificatie te zijn van een meer omvattend motief. De kerstbal die zo persistent gepresenteerd wordt in het begin van de tekst blijkt al spoedig een specificatie van de veel grotere groep van benoemingen van enerzijds dingen die rond zijn, anderzijds dingen die spiegelen of glinsteren, en veelal beide. ‘kop als een kolossale kerstboombal’ (17/18); ‘pens waar de grote ontwerper een passer bij gebruikt moet hebben’ (18); ‘kleurloze,

doorschijnende ballon' (56); 'In haar haar glinsterden druppeltjes' (66); 'zilveren kogels' (86); 'tekstballonnen' (86); 'op Aurora's lippen zwelt een doorzichtige blaas' (125); 'beginnen de speldepunten te zwellen' (140); 'iedere zwellende en vervolgens barstende zweetdruppel' (158); 'lichtpunten van pijn' (165); Beeldschermen en brilleglazen komen hier nog bij, en vormen op hun beurt reeksen van benoemingen. Binnen het motief vinden we verbindingen als: 'door het balletje heen zie ik de monitor' (158).

Motieven kunnen elkaar kruisen. Ik heb, alweer psychologiserend, de indruk dat in de oververhitte onverlichte liftkooi die hangt tussen twee verdiepingen, de gebruikelijke oriëntatie en onderscheiding verloren gaat, en dat de herkomst van sensaties daardoor onzeker wordt. Dit bevordert in de tekst synesthesieën: 'al die ballen liggen te gonzen' (156); 'gonzen, waarin iedere hik zich als een lichtvonk aftekent' (31); 'ook stank heeft echo's' (32). Overgangen van dit type komen veel voor, ook buiten het terrein van de synesthesie. Een mooie is - over een vlekje naast Aurora's vagina -: 'Geproefd, Met honderd tongen. Bezongen.' (21). Hoe het werkt, kan goed gedemonstreerd worden aan de 'kras'. De reeks begint p. 12. In de verf van de liftdeur is met scherpe voorwerpen vele malen een met een verticale streep doorsneden ei gekrast. De kras is verbonden met sexualiteit. De 'ik' houdt van niemand. 'Dit kras ik in iedere vrouw die zich voor mij opent.' (14). (37) krast 'ik' zijn boodschap op de binnenkant van een vagina. De zegen van zijn biechtvader krast kruislings als een draadnagel over zijn lichaam (43 en 52). Een schilderij van Aurora wordt regelmatig door een maniak bekrast (88). 'tijdens het haar bekrassen' heet het kortweg op p. 97. 'Ik zou ze willen wegkrassen uit mijn leven' (103). Hij bekrast een meid (108), krast zijn haat in vrouwen (117). Maar ook: 'Ik ben een aangekruiste boom' (126); 'De dood heeft haar met een draadnagel bekerfd' (134), 'Opgeslotenheid tussen bekraste wanden' (144), de 'littekenkras' van een libel (157) en 'ik kom vol krassen te staan, iemand schrijft een boek op mij' (159). De kras kan, concludeer ik, functioneren in de sexualiteit, de dood, de ruimte, het schrijven. Deze veelzijdigheid van benoemingen voorkomt dat ze verschralen tot poëtische sleutelwoorden voor één begrip.

Motieven lopen wel eens in elkaar over, maar algemener is dat ze elkaar in één context ontmoeten en dan tot voorstellingen gecombineerd kunnen worden. Ze hebben ieder een verleden en een vervolg; je kunt dus voor je zien hoe ze elkaar in de tekst kruisen, op elkaar aangrijpen en zo een constructie vormen. De voorwaarden en wetten van die constructie ken ik niet. Dat vereist nog een hoop studie.

Sterk dringt zich nu de vergelijking op met een constructiedoos, bijvoorbeeld een doos lego. De voorwerpen die je daar in vindt, zijn van een materiaal dat ook verder wel in de werkelijkheid voorkomt. Maar hier vormen zij een beperkte selectie uit alle denkbare vormen, en ze hebben allemaal iets extra's dat alleen in deze bouwdoos voorkomt: een regelmatige beprenting met noppen, die ze onderling eindeloos combineerbaar maakt. In de literatuurwetenschap zegt men wel dat in literaire taalbouwsels behalve de gewone combinatie- en selectieregels van de natuurlijke taal nòg een regelsysteem werkzaam is. Dat is dunkt mij te vergelijken met het systeem van de lego-nop: geen toevallige verhevenheid, maar een eigenschap die ten doel heeft het hele staafje kunststof te onderwerpen aan een combinatieregel.

Hetzelfde anders

Het relaas van gebeurtenissen in *Zonsopgangen* is op p. 177 weer op hetzelfde punt aangekomen als op p. 9. De tekst van die twee bladzijden vergelijkend zie je dat de verschillen te maken hebben met inmiddels ontwikkelde motieven. Ik weet zeker dat een lezer die, door de lectuur van p. 177 daartoe aangezet, opnieuw de

inzet van het boek leest, heel andere dingen zal opmerken dan bij eerste lectuur, en motivisch zal opvatten wat hij eerst dacht dat een gebeurtenis of een beschrijving was. Maar op beide bladzijden overheerst de overeenkomst. Het is hetzelfde en toch iets anders. Brengt men eenmaal deze notie 'hetzelfde en toch iets anders' ter sprake, dan

blijkt er, nauwkeuriger beschouwd, geen deel van *Zonsopgangen* te zijn dat niet onder deze regel valt.

Het begint al met de woordjesrijing van het type 'plaatskaart kaarten-huis huis-deur deur-bel belle-koord koord-danser' (25): vrije associatie, ingeperkt door de mogelijkheden van de taal. Het is nog niet eens echt spreken, meer het taai-equivalent van gonzen of neuriën. Hetzelfde en niet hetzelfde is werkzaam in de opvallende syntactische parallellieën, het aflopen van stilistische synoniemreeksen: 'requiescat, slaapze, dahag' (174). Het ligt ook ten grondslag aan de motieven, die immers werken volgens het principe van de gevarieerde herhaling.

Het verschijnsel 'eender maar anders' heeft hier twee effecten, die ook gecombineerd kunnen worden. Ten eerste kan hetzelfde steeds enigszins anders worden benoemd ('geile meisjeskerstvogel'; 'Koningin van de pauwen'; 'stomme soepkip'). Maar ook kan, aan de meest verschillende dingen, hetzelfde worden opgemerkt en benoemd. Wat hebben een stoffer en een tas in de praktijk gemeen? Heel weinig. Maar in *Zonsopgangen* is steeds sprake van de hengseltas, en trekt het stropje van het touwtje aan de stoffer telkens weer de aandacht. Het blijken beide specialiseringen van het motief 'lus', dat verwijst naar castratie, worging, dood. Het systeem van stroppen en lussen is in *Zonsopgangen* het meest persistent van allemaal. Overal is deze figuur aanwezig, niet alleen in de hengseltas en stropdas, ook in de kleding van Aurora (88), en in het bijzonder in de figuur die de veters maken rond de haakjes van haar rijglaarsjes (154); in de cirkelende bewegingen van vliegen rond een lichtpeer (27); in fantasieën over 'de lasso van de dood' (48): de dichtgetrokken navelstreng rond keel en pik (185), de vioolsnaar waarmee vrouwen de 'ik' willen castreren (163). Op den duur wordt elke omhelzing verdacht: die armen om de nek van een ander, is dat een reddend of een moordend gebaar? Lussen ook in de vorm van ringsnelwegen om steden, horizonten, cadeau gegeven kettinkjes, de lusvormige route van de veerpont, de kabellus waaraan de liftkooi hangt, een voedselketen. Er zijn weer koppelingen naar andere motieven: de lasso van de dood - ophanging - veroorzaakt 'brommen in de schedelpan' en zichtbaar getintel (49); 'In windsels van monotoon gegons' (132). 'Ik hang de das aan de strop aan een bovenhoek van de spiegel. De spiegel is beslagen. Ik ben vergeten hoe ik er uitzie' (136). 'Ik ben een aangekruiste boom. De touwen zijn al om mij heen gebonden' (126). Het ei of het ei met een streep erdoor, zoals jongens een kut tekenen, staat op de grens van het motief 'bal/bel/bol' en het motief 'lus'. Het is, meestal, een lusvormige bol.

Een lus is volgens zijn as van symmetrie weer verdeelbaar in halve lussen: regenboog (198), ruitenwisser (117), waaiervormig (11), zilveren en gouden slingers (155), guirlandes (157), een zeisbeweging (190), een boogbrugje (208).

Bij zoveel motieven, opsommingen van vermeldingen, reeksen benoemingen die allemaal wat willen betekenen, krijgt de lezer het benauwd. Er kan ook teveel informatie worden gegeven, teveel suggestie van zin. De lezer merkt dan met weerzin vanuit een boek te zijn verdwaald in een puzzeltocht. Het is daarom niet overbodig er op te wijzen dat aan de motieven en de motiefwerking ook beperkingen worden opgelegd. Allereerst is er doorgaans een context die de motieven puur zakelijk legitimeert: er ìs gekrast op de liftwanden, een lift hangt nu eenmaal aan een lus, een kerstballetje ter versiering is heel gewoon, Aurora gaat met de roltrap naar boven - binnen de verhaalfictie zijn dat voor de hand liggende omstandigheden en gebeurtenissen. De geobsedeerde fantasieën van het 'ik'-bewustzijn gaan daar wel mee op de loop, maar niet onvolgbaar ver. Er blijft contact met de ervaringswerkelijkheid die ook de lezer kent.

We kunnen dit opnieuw vaststellen bij de motivische toepassing van kleuren. De overal opduikende wit/rood-afwisseling wordt aanvaardbaar vanwege de situering van het verhaal in de tijd: vlak voor Kerst. Een rode stropdas met witte noppen is ook niet onwerkelijk. Dat alle mannen die autoriteit en gevaar vertegenwoordigen in het blauw gekleed gaan (9, 33, 55 - hier betreft het bovendien een Indische Nederlander, een 'blauwe' - 67, 108, 115, 138, 157 - als bij 55 - 173, 206, 212, 215) heeft zeker motiefwaarde. Maar de vermeldingen liggen onopvallend in de tekst, ze dringen zich niet op. Pas bij reflectie wordt het eigenaardig dat de kleur van het pak in de echte werkelijkheid niets te betekenen heeft, toevallig en onschuldig is; maar in deze tekst is blauw verplicht.

De tweede beperking die aan de motieven wordt opgelegd is dat ze omringd zijn door vele niet-motivische vermeldingen; het leidingenwerk is als het ware door zand goeddeels aan het oog onttrokken. De spullen van zijn ex-vrouw die 'ik' op de brandstapel smijt, zijn onder andere: 'Brood. Eieren. Filters. Bambix. Vim. Garen. De Libelle. Thee. Een brilmontuur.' (105). Hiervan zijn denk ik eieren, garen (?), Libelle en brilmontuur in motieflijnen te plaatsen. De andere benoemingen niet, en zo voorkomen ze een te grote motief-dichtheid. Een ander voorbeeld: De Aurora-aanspraak heeft wel dikwijls iets vogelachtigs, maar nu ook weer niet altijd. 'Schaam je toch niet, popjemijn zonneschijn tierlantijn' (188). Deze variaties voorkomen dat de tekst dichtslibt met betekenis. Dat doseren is natuurlijk juist de kunst.

Statische zwaarheid wordt ook overwonnen doordat aan vele motieven een dynamische, bewegende uitwerking wordt gegeven. Lichten en weerschijnen gaan aan en uit, bogen worden beschreven in de draaimolen (107) of bij het werpen (123), naast stilhangende kerstballen en slingers van kerstballen zijn er opborrelende bellen, zwellende punten, barstende zweetdruppels, blazen die groter worden. Ook de kleuren verlopen: 'het rood vergrauwt tot purper, het purper wordt sterfwit, in het sterfwit vallen gaten.' (33).

Overigens is de beweging vaak schijn: wie in een auto zit, beweegt zich wel voort, maar beweegt niet. Als de weg met gelijke snelheid onder je wordt weggetrokken, beweeg je wel, maar niet heus (104, 129). In een draaimolen gezeten beweeg je, het is mogelijk in lussen te bewegen, maar het verplaatsingsresultaat is nihil. De stad is een reusachtige flipperautomaat. De klok is rond, en daarmee vervalt de zin aan het tijdsbegrip. Misschien gaat het alleen om de muzikaliteit van de gongslag.

Er zit beweeglijkheid in de motieven zelf. Tegen de climax neemt hun omloopsnelheid toe. In het laatste van de zeven boeken is dat telkens merkbaar; als voorbeeld wijs ik op de tweede helft van p. 219. Maar er gebeurt nog iets anders, dat ik wil bespreken aan de hand van het motief 'ruimte'.

De primaire ruimte waarin het verhaal zich afspeelt, is een liftkooi. Meer dan met ruimte hebben 'ik' en Aurora daar te maken met ruimtegebrek. Vandaar opgeslotenheid, benauwdheid, waarvan worging de ergste vorm is. De 'lus' is zo de verheviging, de limiet van het ruimte-begrip. Alle beschikbare ruimtes zijn onuitstaanbaar klein, ook in de verbeelding: 'maar in welk elders ik mij ook voorstel te zijn, ik ben steeds in een benauwde ruimte, in een auto, in een museumarchief, in een doodlopende straat, in een lift, in een mij niet vertrouwde vagina, in een kist' (28). De doodlopende straat, dat is een ruimte die zichzelf afknijpt. De ruimtes zijn te klein, maar behalve dat gaan ze ook nog dicht. Een stad bevat een flat, een flat een lift, die een vrouw, en de vrouw een kleine opening, en dat is dan de poort. Het archief bevat een hoge smalle doodlopende gang; aan het eind staat een stalen kast. 'Kast is onderverdeeld in stalen laden' (68). Daarin hangmappen, en onderin de map ligt een dode vlieg. De ruimte is een paradox. 'vrouw na vrouw die zich voor mij opent is een grafkuil' wordt al op p. 14 gesteld. Ruimte is onruimte: het zou 'ik' niks kunnen schelen als zijn auto werd samengeperst tot een schrootkubus, met

hem nog erin. (174). Tegen deze vernauwingen beraamt de 'ik' tegenbewegingen: vloeibaar worden (18), of op andere wijze overgaan tot ontbinding van alle ruimte: nadat hij heeft gereisd over zich steeds versmallende wegen zal hij zich, op het moment dat de zon opkomt, met de gesloten auto van de rotsen

storten, in de oneindige vloeibare zee.

Dit voornemen wordt herhaaldelijk verbeeld, soms gevolgd door visioenen van een doodsgedaante onder water (117), een vrouw, een 'waterjuffer'. 'Waterjuffertje', zo wordt ook Aurora genoemd, het is een van haar visionaire gedaantes (17). Jazeker, deze 'Goede begeleidster, Trouwe gids' is een lokvogel van de dood. Zij is 'Markiezin van het anderwereldse' (65).

Oneindigheid

Zonsopgangen laat ons het 'anders en eender' onophoudelijk zien en horen in oppositie, paradox, spiegeling, echo, resonantie, contrapunt en evenwicht.

De tweede bladzij van het verhaal vermeldt een kerstboom, met rood en witte lampjes, die aan- en uitgloeien, wat zich weerspiegelt in de hal. Daarna houdt het niet meer op te spiegelen en te echoën. Motieven zelf, met hun variërende herhalingen, hebben een echo-effect in de romanruimte. Mij dunkt dat dat hun bijdrage is aan de betekenis van het verhaal. Of, om het optisch te zeggen, met een formulering van p. 225: 'Het weerspiegelde kan worden vergroot.' Zo krijgt het ongelukje met de lift een mythisch formaat.

Scherpe begripsmatige en affectieve tegenstellingen kunnen voorkomen, gedekt door dit zelfde principe van eender en anders. Ik denk aan de extremen van sadisme en streling waar 'ik' Aurora aan blootstelt in zijn fantasieën, aan zijn obsessie om terug te krijgen wat hij heeft geschonken: bekentenissen, zaad, duimafdrukken, aan zijn verklaringen van afwezigheid: 'Ik ben niet hier, ik ben wel hier, ik ben niet hier. Ditik voel ik in een anderik vervloeien. Ditman in een anderman.' (22). 'IJsheet zweet' (18) is hem dan al begonnen uit te breken. Hij ligt in een kuil en niet in een kuil, levend begraven, maar niet levend begraven. (62). Vrouwen zijn poorten ten leven en ten dode. Hun geboortegrot kan 'sterfberg' heten (152). De ambiguiteit van de situatie wordt zo uitgedrukt: 'Kunt u mij ook zeggen, Schimgezichten die om mij heen zijn, of ik, als ik door deze poort ga, sterf of word geboren? Die vloeibaarheid, waarvan ik zelf een deel ben, is dat baarwater of verandert mijn lichaam in lijkblubber?' (132).

Zonsopgangen spreekt over het menselijk bestaan mèt de mysteries van ingang en uittocht, voorwerelds ongeboren zijn en het sterven en het graf. Het lijkt of er tijdelijk, tijdens het schemerig verblijf in de liftkooi, een herstel heeft plaatsgevonden van de oorspronkelijke chaos, waarin de richting en de volgorde van de fasen van leven en dood nog onbepaald zijn. Er worden pogingen gedaan de gangbare processen om te draaien, niet alleen door foto-albums van achter naar voren door te bladeren zodat iedereen jonger wordt (99), ook door een zoontje terug te denken in de moederbuik (102) of in de eigen buik (110). Zelfs een kinderspelletje is aan deze omkeermanoeuvres dienstbaar: 'ik' zet de voeten van zijn zoon op de zijne, en loopt zo met hem door de kamer. 'Loop ik vooruit, dan loopt hij op mijn voeten achteruit, loop ik achteruit, dan loopt hij op mijn voeten vooruit. Het bij dit spel voorgeschreven lied ken ik niet, maar "water-water-" dat komt erin voor.' (110). Overal zulke bewegingen en tegenbewegingen, ook bij de lichaamsfuncties. Peristaltiek en anti-peristaltiek. Slikken en boeren. Slikken en schijten.

Kringlopen lopen uit op kringlopen. Van deze onenigheid is het ikoon de liggende acht: twee lussen, de een de lasso van de dood, de ander het ei, of het vrouwelijk geslacht, getekend als een ei met een kras. Ditzelfde ikoon wordt gevormd door libelvleugels. De bewegingen in deze dubbele lus zijn voorwaarts en achterwaarts,

maar ze gaan telkens door het centrale kruispunt. Het is de viersprong van wegen waar Aurora begraven ligt (129).

Op dit punt aangekomen wil ik doen opmerken dat de betekenissen van *Zonsopgangen boven zee* niet alle in de tekst zelf worden opgebouwd. Er wordt mythologisch materiaal geïmporteerd. Aurora is een najade (191), een sylfide (17), elfenkoningin (128), bewaarengel (17), heilige (199), 'De madonna met de geopende jeans' (125), ze vaart als Maria ten hemel onder gezang van engelenkoren (155); tenslotte is ze ook nog sibille (192: 'gehurkt boven haar dampen glimlacht de sibille om mij' en 90: 'Nu fluistert de sibille mij haar profetieën toe, zij is omringd door dampen.') Deze sibille komt voor in het op p. 201 geparafraseerde *dies irae* uit de rooms-katholieke dodenmis. Er is een lectuur mogelijk waarbij het hele boek *Zonsopgangen boven zee* een parafrase is van het *dies irae.*

Het punt in tijd en ruimte waar 'ik' zich bevindt, is kennelijk het Laatste Oordeel en de Wederopstanding, gespiegeld in de dodendans en in Kerstmis. De leer van de paradoxale geboorte en andere christelijke schema's van verlossing en wedergeboorte, wroeging en vergeving, bepalen hier de betekenis van de tekst; maar ook nog wel oudere, over de religieuze zin van de begrafenis en de hellevaart. *Zonsopgangen* vertoont ons Elkerlyc, maar in dezelfde voorstelling Orfeus, die, gelokt door een anderwereldse geliefde, de helhond moet zien voorbij te komen.

Met 'prachtvolle woorden, spiegelende metaforen, tooisels van taal' (78). Andere instrumenten heeft Orfeus niet. Hij kan alleen maar spreken, zingen, zichzelf begeleiden op de gong. Alle namen noemt hij, alle titulaturen. Wat kan hij roepen: 'gezangen, gebeden, bezweringen, belijdenissen, aanroepingen, vervloekingen' (112). Hij zal toch altijd onverlosbaar moeten verblijven op het lijnenkruispunt van het oneindigheidsteken: hier-nu-ik heet dit kruispunt. Spreken is vanuit een ander punt onmogelijk.

En zelfs hier ontbreekt bijna de adem. 'Ik ben on- ik ben on- Ik krijg het niet uitgeschreeuwd.' (112). De schuld van de aangeschoven knoop van de stropdas, de schuld van de haat, schaamte, wroeging.

Er zijn weinig belevingen van bevrijding in dit boek. Op p. 169/170 een visioen van geluk: aankomst bij Aurora, de geopende voordeur is een ansichtkaart van licht. Het andere bevrijdingsmoment komt niet lang daarna, p. 185, en het is misschien nog wel prachtiger, heftiger. 'Ze opent haar mond, haar tong beweegt op trillende wijze'. Het is het ogenblik dat Aurora uit alle macht gaat schreeuwen, een gebeurtenis als een waterval. Orfeus is er totaal van ondersteboven. En hij bonkt, harder en harder, met zijn kop tegen de liftwand; bloemvormige vonkenformaties schieten door zijn hersens. 'Zo begeleid ik Aurora's lied op de gong.'

Dit schreeuwen duurde duizend jaar. En duizend jaar sloeg Orfeus op de gong. In de stilte die volgde moet hij iets hebben opgevangen van wat hem uit de andere wereld werd doorgeseind.

Peter de Boer

De wereld is een strijdtoneel
De eenzame stellingen van Jeroen Brouwers en Eddy du Perron

1.

> *(...) ik hoor eigenlijk in geen enkele samenleving thuis.*
> E. du Perron, *De smalle mens* I, p. 204
> *Ik heb de hoop al opgegeven ooit nog ergens te zullen zijn waar ik thuis hoor.*
> Jeroen Brouwers, *Kladboek*, p. 13

Het zou de moeite lonen om de geboorte- en sterfdata in Jeroen Brouwers' werk eens te tellen; het zijn er beslist vele tientallen, misschien een paar honderd. Zijn boeken hebben daardoor soms het karakter van literaire registers van geboorten en overlijden. De dood, lijkt Brouwers te willen zeggen, komt altijd tussen de bedrijven door, terloops en banaal alledaags; hij is niet exceptioneler dan de geboorte. Ik meen echter in Brouwers' registreringsdrang ook iets te proeven dat de doodsgedachte juist tempert, het historische besef namelijk dat *de* mens zich in de voortdurende opeenvolging der generaties aan de dood onttrekt. Het komt bijvoorbeeld vaak voor dat Brouwers het geboortejaar van de een plaatst naast het sterfjaar van de ander. Vallen die data toevallig samen, dan zal hij het zeker opmerken: ‘Dit is Marcel Decoster en hij stierf op de dag waarop mijn vader in Den Bosch werd geboren’ (*Mijn Vlaamse jaren*, p. 86).

Je zou kunnen zeggen dat Brouwers zowel oog heeft voor het persoonlijke lotgeval, het unieke leven (en sterven) van een bepaalde persoon (denk maar aan zijn vele herdenkingsartikelen), als voor de historische dynamiek. Zo heeft hij in ‘Een standbeeld voor Louis Paul Boon’ inderdaad een prachtig beeld van deze in 1979 overleden Vlaamse schrijver neergezet, om ruim een jaar later diens landgenoot Walter van den Broeck met vreugde als geestverwant en opvolger van Boon te begroeten. Van den Broecks roman *Brief aan Boudewijn* is, aldus Brouwers in zijn bespreking, ‘grotendeels geschreven in 1979, het jaar dat Louis Paul Boon stierf’. En van de auteur zegt hij: ‘Het lijkt of Van den Broeck de fakkel van Boon heeft overgenomen’ (*Vrij Nederland*, 8-11-1980).

Brouwers gebruikt het woord ‘opvolger’ in het geval van Van den Broeck in een positieve betekenis, dus nadrukkelijk niet in de zin van ‘navolging’ of ‘epigonisme’. Hij beschouwt Van den Broeck als een schrijver die op zijn eigen wijze de door Boon vervolmaakte traditie van het strijdbare, eerlijke en hartstochtelijke engagement nieuw leven inblaast.

E. du Perron, Parijs 1935.

In diezelfde positieve betekenis wil ik het woord ‘opvolger’ gebruiken om de verwantschapsbetrekking te omschrijven die er bestaat tussen Eddy du Perron en Jeroen Brouwers. Ik overdrijf niet als ik zeg dat ik in de Nederlandse literatuur geen ander voorbeeld ken van twee schrijvers die in dezelfde mate congeniaal zijn en zich in hun leven en werk zo door en door verwant betonen als Du Perron en Brouwers. Want ga maar na: beiden werden geboren in de voormalige kolonie NederlandsIndië; bij beiden heeft de Indische achtergrond een proces van ontworteling en vervreemding in gang gezet; beiden verbleven - en dat hangt met die vervreemding samen - gedurende ongeveer dezelfde fase van hun leven jarenlang in België, waaronder een aantal jaren in Brussel; beiden hebben zich fel gekeerd tegen wat ik voorlopig nog maar noem de Hollandse burgermansmoraal, en wel in alle geledingen: in de politiek, de maatschappij en de literatuur; beiden decreteerden de absolute vijandschap; beiden decreteerden de absolute vriendschap; beiden decreteerden het ventschap; beiden beschouwen Multatuli als Nederlands grootste schrijver; beiden zijn schrijvers van zeer verzorgd autobiografisch proza, waarvan de grondtoon bepaald wordt door hartstocht, eerlijkheid, moed en persoonlijke inzet; beiden zijn begiftigd met een zeldzaam polemistentemperament; beiden tenslotte vatten de literatuur als een volstrekt serieuze zaak op - al ontbreken humor en ironie niet op hun repertoire - en trakteren degenen die haar tot een raadselhoekje, roddelblad of speeltuin maken op hun honendste

proza. (Dat ik in passages die op Du Perron en Brouwers beiden betrekking hebben presens en preteritum weieens door elkaar gebruik, zal men mij wel willen vergeven. Het 'gevoel' beslist. Wat bovenstaande opsomming betreft: 'beiden decreteerden het ventschap' kan ik naar mijn gevoel wèl, 'beiden waren schrijvers van autobiografisch proza' dus niét maken tegenover Jeroen Brouwers).

Er zijn meer overeenkomsten, maar ik wil niet op de zaken vooruitlopen. Deze opsomming volstaat om Brouwers bij voorbaat en zonder voorbehoud, - behalve nogmaals dit ene: dat hij trouw blijft aan zijn eigen persoon en talent, - tot de opvolger van Du Perron te bestempelen.

Du Perron en Brouwers werden in Nederlands-Indië geboren; Du Perron op 2 november 1899 in Meester Cornelis, een voorstad of eigenlijk een buitenwijk van Batavia, Brouwers op 30 april 1940 in Batavia. De familie Brouwers repatrieerde in 1948 naar Nederland en vestigde zich in Den Bosch, - Jeroen was toen dus acht jaar. Du Perron verliet Indië op eenentwintigjarige leeftijd. Zijn ouders en hij gingen in Brussel wonen. Voor Brouwers was het afscheid definitief, zoals ook Nederland voorgoed afscheid moest nemen van zijn voormalige wingewest. Du Perron keerde in de jaren 1936-1939 nog eenmaal naar Indië terug, maar de nieuwe confrontatie met het Oude Land viel hem bitter tegen: hij voelde zich om allerlei redenen in het koloniale milieu niet meer thuis.

Het is zeker waar dat Du Perron en Brouwers heel verschillende Indische jaren hebben beleefd. Om te beginnen heeft Du Perron langer in Indië gewoond, waardoor hij zich hechter met zijn geboorteland verbonden moet hebben gevoeld dan Brouwers. Bovendien was het Indië van zijn jeugd nog het goede oude Indië uit tempo doeloe, het 'prachtig rijk van Insulinde', waar mannen als Du Perrons vader met een flinke dosis lef, werklust, geluk en koloniaal meerderwaardigheidsbesef in korte tijd rijk konden worden. Brouwers' Indische jaren daarentegen vielen samen met de laatste jaren van het koloniale tijdperk. Als peuter heeft hij het ondefinieerbare fluïdum van het tropenland nog gekend. Met de inval van de Japanners in het voorjaar van 1942 kwam daaraan een ruw einde, zoals het ook sinds die tijd *de facto* met de Nederlandse soevereiniteit over Indië was gedaan, al zou de officiële soevereiniteitsoverdracht nog tot 27 december 1949 op zich laten wachten. Brouwers werd met zijn moeder en zusje in een Jappenkamp, het vrouwenkamp Tjideng in Batavia geïnterneerd; behalve vrouwen en mesjes werden daar ook jongens beneden de tien jaar ondergebracht. Zijn kampervaringen heeft Brouwers beschreven in zijn laatste roman *Bezonken rood.*

Deze verschillen vlakken echter de gemeenschappelijke Indische achtergrond van Brouwers en Du Perron niet uit. Wat alle Indische Nederlanders over de grenzen van de tijd heen verbindt, is hun typisch koloniale positie van buitenstaander. In Indië waren zij *vreemde* overheersers. De aantrekkingskracht van het verre vaderland in Europa liet vrijwel niemand onberoerd, zelfs hen niet die in Indië geboren waren. Het was in welgestelde koloniale kringen een goed gebruik om de oudere kinderen in Nederland hun opleiding te laten voltooien en om ook zelf langdurige verlofperiodes in Nederland door te brengen. Een gevoel van geografische 'gespletenheid' is aan het verblijf in Indië inherent. In *Het land van herkomst* heeft Ducroo, Du Perrons alter ego, deze gespletenheid op het oog als hij van zijn Indische tijd zegt: 'een tijd toen ik die bepaalde schoonheid onderging zonder erop te letten, zonder ooit te proberen mij daartoe alleen te bepalen, altijd afgeleid door het Europa-aan-de-kim dat ik mijn echte vaderland waande' (p. 28). Daarnaast dreven de verschillen tussen blanken, Indo's en inlanders, tussen heren en dienaren, de Indische Nederlanders in het relatieve isolement van de kleine Europese kolonies die over de hele Indische

archipel verspreid waren, al stond daar een gevoel van saamhorigheid in de eigen kring tegenover.

Met de terugkeer naar Nederland of Europa, waar het voor de meesten vroeger of later op uitdraaide, begon het proces van vervreemding pas goed. De home-sweet-home-stemming brak al gauw stuk op de kille Hollandse mentaliteit. Men kon moeilijk, en vaak helemaal niet wennen aan het klimaat, de andere omgangsvormen en de nieuwe sociale status. Men voelde zich een vreemdeling in het eigen vaderland: men at anders, men sprak anders, men zag er Indisch uit. J.H.W. Veenstra haalt in zijn boekje *Multatuli als lotgenoot van Du Perron* een in België woonachtige achterneef van Du Perron aan, die hem op het hart drukte: 'Wij zijn hier displaced persons. Wie dat niet in gedachten houdt zal onze familie nooit begrijpen' (p. 10). Du Perrons achterneef was niet de enige Indischman die zich buiten Nederland vestigde. Men voelde zich liever een vreemde in het buitenland dan een buitenstaander in Nederland.

E. du Perron, Parijs plm. 1922.
(naar een tekening van Max Jacob)

Vrijwel iedere repatriant heeft dit proces doorgemaakt: de in Indië nog latente geografische gespletenheid werd in Nederland manifest; men voelde zich hier niet thuis. Du Perron en Brouwers hebben allebei de eenzaamheid van hun moeder beschreven in de periode dat zij, bejaarde weduwen beiden, nog slechts hun van heimwee doordrongen herinneringen aan Indië hadden. Het tegenvallende verblijf in Nederland dreef velen weer de grenzen over. Multatuli bijvoorbeeld leidde na zijn terugkomst in Europa een zwervend bestaan en vestigde zich in 1870 voorgoed in Duitsland. Ook Louis Couperus kon maar moeilijk een vaste verblijfplaats vinden. Hij woonde tussen zijn negende en vijftiende jaar in Indië, kwam terug in Den Haag, waar hij het - eenmaal volwassen - nooit èrg lang achtereen uithield, getuige zijn langdurige reizen naar Frankrijk, Engeland, Italië, Spanje en zelfs Japan.

Bij Du Perron en Brouwers ligt het niet anders. Du Perron vestigde zich na zijn vertrek uit Indië met zijn ouders in Brussel, en enkele jaren later op een kasteel nabij het dorp Gistoux in Waals-Brabant. Na zijn tweede huwelijk in 1932 ging hij in Parijs wonen. Hoewel hij zijn vrienden in Holland regelmatig bezocht, kon Du Perron er

pas in 1939, na zijn tweede verblijf in Indië, toe besluiten om zich in Holland te vestigen.

Het zou een kort verblijf worden. In de Noordhollandse kustplaats Bergen overleed hij op 14 mei, precies twee weken na de geboorte van Jeroen Brouwers, aan angina pectoris. Brouwers ging na zijn school- en diensttijd naar België, waar hij van 1964 tot 1976 werkzaam was bij de Brusselse uitgeverij Manteau. Weliswaar kwam hij in 1976 in Nederland terug, maar hij voelde zich toen al dermate ‘displaced’ dat hij de afzondering zocht in het gehucht Exel in de Gelderse Achterhoek. In *Kladboek* kondigt hij aan dat hij Nederland misschien weer gaat verlaten.

Hij noemt Amerika als mogelijkheid.

Du Perron en Brouwers leden en lijden aan wat je zou kunnen noemen het Indië-syndroom, waarvan ontworteling, eenzaamheid, angst, vervreemding en onzekerheid de voornaamste symptomen zijn. Zij onttrokken zich aan het frustrerende vreemdelingschap in eigen land door zich in België te vestigen. Brouwers is zich de parallelle ontwikkeling in hun beider levensloop sterk bewust. In 1965 schreef hij:

> Net als ik nu, veertig jaar na dato, hij met zijn hoofd nog voller van Indië dan ik, wat al ongeneeslijk is, en daarenboven ook nog vol van het besluit te zullen schrijven, heeft Du Perron door Brussel gedwaald
> (*Mijn Vlaamse jaren*, p. 37).

Voor Brouwers liggen de overeenkomsten duidelijk: hun Indisch-Brusselse afzondering, het ongeneeslijke karakter van hun Indië-syndroom, hun besluit te zullen schrijven. Het doet hem dan ook pijn dat hij Du Perron niet persoonlijk gekend heeft:

> Eddie du Perron, er wonen nog mensen in Brussel, die hem er hebben gekend, heeft in Brussel niet op mij gewacht: veertien dagen na mijn geboorte, - op enkele kilometers afstands van Gedong Menu, waar hij werd geboren, - stierf hij, vijfentwintig jaar geleden
> (id., p. 38).

Hierin klinkt eenzelfde verlatenheid door als in het Egidiuslied. Bijna lijkt het alsof er in deze passage een door de natuur verordonneerde opvolgingsrelatie tussen Brouwers en Du Perron wordt gesuggereerd: hun wieg stond in hetzelfde land, in dezelfde plaats bijna, en het sterfbed van Du Perron stond in de tijd gezien vlak naast de wieg van Brouwers... Maar ik geef toe dat ik hier iets zie dat ik graag wil zien.

Het is mogelijk dat Du Perron en Brouwers al van nature neigden tot het isolement. Du Perron heeft zichzelf in *Het land van herkomst* geportretteerd als een wat bangelijk, neurasthenisch jongetje. Met zijn vader durfde hij tot zijn zeventiende nauwelijks te praten, jarenlang had hij 's nachts hallucinaties van moordtaferelen die hem overdag van school weghielden, en ook later kon hij nog weieens spoken zien. Brouwers had als kleuter driftbuien die hem soms het bewustzijn deden verliezen. Bij hem hebben bovendien de traumatische kamp- en kostschoolervaringen tot zijn gevoel van ontheemd-zijn bijgedragen. In het Jappenkamp overkomt hem iets dat hem voor het eerst geheel op zichzelf terugwerpt. Als hij er getuige van is dat zijn moeder door Japanse soldaten wordt afgeranseld, knapt er iets in hem.

> Vanaf dat moment ben ik verdwaald. Mijn afkeer van het leven en mijn verlangen om er niet te zijn. Vanaf dat moment weet ik dat ik verder, voortaan, *altijd het liefst alleen zou wensen te zijn*, zonder mij aan iemand

> of iets te hoeven binden, want ik wil niet zien hoe mijn liefde en de schoonheid die ik koester worden verwoest of beschadigd
> (*Bezonken rood*, p. 119; cursivering van mij, PdB).

Vanaf 1950 brengt Brouwers een aantal jaren in streng katholieke kostscholen door, die hem sterk aan het Jappenkamp doen denken. Hij voelde zich er in de steek gelaten en vernederd. Jaren later kon hij zich nog boos maken over de kloosterlingen toegediende lijfstraffen. De hoofdpersoon van *Zonsopgangen boven zee* is na zo'n aframmeling vervuld van haat: 'Mensenhaat. Maatschappijhaat. Bestaanshaat. Levenshaat. Vrouwenhaat. Zelfhaat' (p. 28-29). De scheiding tussen Brouwers en de wereld was al vroeg een feit.

Toch is en blijft Indië de bakermat van het isolement, waarop de latere uitingen ervan - angst, haat, eenzaamheid - goeddeels zijn terug te voeren. In 'Zelfportretje met vlakgom' geeft Brouwers een kort verslag van deze ontwikkeling. Voor het eerst wordt hij zich van zijn vreemdelingschap bewust wanneer hij na de oorlog in Indië nog, tijdens een ruzie door een inlands vriendje voor 'totok' wordt uitgescholden:

> Ik was zeven jaar, keek om mij heen, zag het land en werd mij ervan bewust: ik bèn hier wel, maar ik hóór hier niet. Toen en daar is het begonnen. 'Nergens thuis'.

Eenmaal in Nederland wordt hij opnieuw gestigmatiseerd, dit keer als de vreemde snoeshaan uit Indië, de 'katjang': - 'Ik vroeg mij af: hoor ik hier dan wèl?' Dan de kostschooljaren.

Het begint in Zeist, waar zijn Brabantse achtergrond hem de bijnaam 'Oeteldonk' oplevert. Vervolgens het pensionaat Marie Ter Engelen in Bleyderheyde (Zuid-Limburg); dáár wordt hem zijn positie als buitenstaander, - zijn ouders zijn inmiddels naar het boven-Moerdijkse Delft verhuisd, - met de schimpnaam 'kale Hollander' ingewreven: - 'Waar hoorde ik?' En zo ging het door. Tijdens zijn Wanderjahre in België stuit hij op een rabiate Hollanderhaat; hij wordt dan 'kaaskop' genoemd. Na twaalf jaar kwam hij weer terug in Nederland, waar hij sindsdien voor een 'pseudo-Belg' doorgaat:

> Ik ben steeds een buitenbeen geweest, mijns ondanks een outsider, steeds 'anders' dan mijn omgeving (...). Waar ik kom, wek ik agressie op omdat ik er niet bij hoor. Ben ik hier, hoor ik eigenlijk daar. Ben ik daar, heb ik heimwee naar hier (...). Zo is mijn leven. Ik woon nu in het vierendertigste huis sedert ik besta
> (alle citaten: *Kladboek*, pp. 12-13).

Vele tientallen malen komt deze boodschap in Brouwers' oeuvre terug: ontheemd-zijn, stuurloos-zijn, bang-zijn. Steeds zijn het variaties op dit ene thema: 'Mijn leven lang bevind ik mij tussen verschillende werelden. "Nergens thuis".' (*Het verzonkene*, p. 9). Woorden als: verdwaald, vervreemd, bang, eenzaam, nergens thuis, buitenbeen, buitenstaander, dolen en vogelvrij zijn bij Brouwers favoriet. Zelfs zijn eigen boeken komen hem soms voor een 'dwaalhuis' en 'spookhuis' te zijn. Het isolement bevestigt en versterkt zichzelf steeds opnieuw. Brouwers gaat zich ook in maatschappelijk opzicht als een displaced person beschouwen. Mensen met een normale baan roepen een gevoel van schaamte in hem op. Hij voelt zich een miskend en onnut persoon:

> Nu wil het geval dat ik schrijver ben en dus zeer ongangbaar en anders dan normaal. Ik heb geen gesalarieerde betrekking (meer). De bakker vindt dat maar raar. Neen, ik kan er niet van leven en toch leef ik. Dat is

eigenlijk parasiteren op de gemeenschap, zegt de bakker. Dan schaam ik me
(*Kladboek*, p. 11).

Zelfs binnen het wereldje van de Nederlandse letteren beschouwt Brouwers zich als een eenling. Te vaak naar zijn zin stuit hij in dat wereldje, - waar hij hartstocht, schoonheid en eerlijkheid zoekt, - op afgunst, onbenul, onbegrip, desinteresse en dédain bij lezers, schrijvers en critici. In *Het verzonkene* legt hij op dit literaire isolement sterk de nadruk.

> Ik, een schrijver, en *dus* een buitenstaander, en *dan* nog een die zelfs temidden van de buitenstaanders een buitenstaander is
> (P. 64).
> Overgezet in een metaforische zwanenzang klinkt dit zo:
> Mijn pistool ligt klaar op de dag dat het klaar moet liggen, en het is geladen. Ook als zwaan behoor ik niet bij de zwanen, ik ben een zwarte zwaan
> (p. 136).

In de literatuurboekjes van de middelbare school staat Du Perron als een sterke persoonlijkheid bekend, een man die in zijn ranselkritieken zijn collegae resoluut de wacht kon aanzeggen. Dit is een onvolledig en dus gedeeltelijk onjuist beeld. Ik wees er al op dat Ducroo, de hoofdpersoon van *Het land*

van herkomst, een bang en onzeker kind was. In Europa brengt de beëindiging van zijn eerste verhouding met een Europese vrouw Ducroo dicht bij de zelfmoord. De volwassen Ducroo twijfelt onophoudelijk aan het nut en de kwaliteit van wat hij schrijft, aan zijn individualisme in een tijd dat de fascistische horden de rijen sluiten en aan zijn opvattingen over de huwelijkstrouw. *Het land van herkomst* is de roman van de onzekerheid waarin Ducroo wanhopig probeert zijn Indische oorsprong en Europese bestemming op elkaar af te stemmen, wat hem soms lukt, maar nooit blijvend.

Vanaf het moment dat het schip dat hem naar Europa voerde in Marseille aankwam, heeft Du Perron alles in het werk gesteld om zich in Europa aan te passen. Hij wilde er zo graag bij horen. Nog in 1977 kon een van Du Perrons eerste Europese vrienden, de Franse dichter en journalist Pascal Pia, zich herinneren hoe Du Perron hem honderduit vroeg naar wat er in Frankrijk zoal gebruikelijk was in het maatschappelijk verkeer. Hoe gingen mannen en vrouwen met elkaar om? En rijken en armen? En bazen en knechten? Hoe pikte je een meisje op van de straat? Voorts verlangde hij praktische informatie. Wat geef je aan fooien in bepaalde situaties? Hoe duur is een hotelkamer op Montmartre? Hj was, aldus Pia, in Europa een erg ontheemde vreemdeling die het spoor totaal bijster was:

> Drager van een Franse naam maar Hollander, Hollander maar Indischman, bleef hij altijd min of meer vreemd aan de samenlevingen waar hij een plaats in had kunnen vinden (...). Vanaf het moment dat hij Java verliet ... was hij ontworteld
> (Pascal Pia, *Praten over Du Perron*, pp. 20-21).

In *Het land van herkomst* ontmaskert Du Perron zijn eerste jaren in Europa als zijn ‘komedietijd’. De eenzijdigheid waarmee hij zich bij de Europese normen neerlegde en de ernst waarmee hij de rol van jonge Europeaan speelde, komen hem achteraf belachelijk voor. Met dit inzicht is het probleem van zijn Indië-syndroom niet overwonnen, maar juist scherper gesteld: hij is èn Indischman èn Europeaan. Het bevoorrechten van de ene pool gaat altijd ten koste van de andere. Hij beseft dat hij te Indisch is om zich ooit helemaal in Europa thuis te voelen, en aan de andere kant te veel Europeaan om voorgoed naar Indië terug te gaan. Er is geen brug te slaan tussen Indië en Europa.

Ook bij Du Perron heeft de in aanleg geografische vervreemding zich meer en meer op het psychische vlak doen gelden. Eigenlijk zijn alle samenlevingen hem vreemd: de kapitalistische, de communistische, de fascistische uiteraard; hij ervaart die blokken als een persoonlijke bedreiging. Hij ziet hoe smal de marges geworden zijn waarbinnen hij zich nog vrij kan bewegen. Hij omschrijft zijn positie als die van de ‘smalle mens’, de kritische individualist en kunstenaar die tussen de collectieve blokken dreigt te worden platgewalst. Daar hij zich niet door de vijandige buitenwereld wil laten corrumperen, trekt hij zich met enkele gelijkgestemden terug op het domein van de persoonlijke waarden. Dit heeft zijn isolement aanzienlijk vergroot. Vestdijk heeft deze neiging van Du Perron om zijn persoonlijkheid abrupt af te grenzen van de buitenwereld heel toepasselijk een *insulaire mentaliteit* genoemd. Een dergelijke mentaliteit dreef Brouwers ertoe zich in een dorpje in Gelderland onvindbaar te maken.

Men moet zich door Du Perrons vele vriendschappen niet het zicht laten benemen op het geestelijke isolement waarin hij desondanks verkeerde. Veenstra wijst er in *Multatuli als lotgenoot van Du Perron* op dat Du Perron zich soms ook van zijn

vrienden vervreemd voelde. Hij illustreert dit met een citaat uit een brief die Du Perron kort voor zijn vertrek naar Indië in 1936 aan Greshoff schreef:

> Je zult het misschien gek vinden, maar ik heb helemaal niet het gevoel dat mijn vrienden mij zullen missen. Althans niet lang. Mijn vrienden zijn Hollanders of Europeanen, ik voel opeens weer hoe ik in veel opzichten een 'indische jongen' ben gebleven
> (P. 19).

Een Indische jongen! Toen Du Perron dit schreef was hij een van de belangrijkste Nederlandse schrijvers. Zijn vriendenkring bestond grotendeels uit schrijvers en dichters van naam uit Nederland, Vlaanderen en Frankrijk. Hij had Indië al vijftien jaar niet meer gezien.

Zijn tweede Indische periode werd als gezegd een deceptie. Op de heenreis ging het al mis. In *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo* geeft Du Perron een giftig verslag van deze reis. Hij haalt vernietigend uit naar zijn koloniale medepassagiers, met wie hij in tegenstelling tot wat men van een 'Indische jongen' zou verwachten geen enkele verwantschap bleek te hebben. De reactie van nota bene Du Perrons beste vrienden op dit *Scheepsjournaal* zijn veelzeggend en bewijzen dat zij er eigenlijk nauwelijks weet van hadden hoezeer het isolement zich in Du Perrons geest had vastgezet. Greshoff weigerde *Scheepsjournaal* voor publikatie in *Groot Nederland.* Ter Braak schreef in een brief aan Greshoff dat hij diens standpunt kon billijken omdat ook hij het boek 'een hopeloos geval' vond. 'Vooral', aldus Ter Braak, die ik bij Veenstra, aan wie ik deze kwestie ontleen, citeer,

> omdat hier geen Lebak-affaire aan voorafgaat, die het 'complex' wettigt (...). (...). Langzamerhand zou men E. werkelijk kunnen gaan verwijten dat hij een martelaarschap aankweekt, dat nog nergens door een serieus experiment (of zelfs poging daartoe) wordt gemotiveerd ...
> (Veenstra, p. 48).

Het commentaar van Veenstra kan voor zich spreken:

> Bij Du Perron geen voorafgaande Lebak-affaire en een aangekweekt martelaarschap ... hoe weinig besef heeft Ter Braak gehad van Du Perrons leegte in deze tijd, van het proces van vervreemding in Parijs en van de procedures van afwijzing in Indië, waar hij bij het eerste uitsteken van zijn tentakels aan boord al de blijken van boekte. Noch Ter Braak noch Greshoff heeft aangevoeld dat dit Du Perrons 'Lebak' is geweest en een steeds dieper invretend besef van vereenzaming, waar niets aangekweekts aan was
> (p. 48).

Nergens thuis: Du Perron en Brouwers zijn in velerlei opzicht ontheemd, hun werk draagt er de sporen van. Men moet hen zich echter niet voorstellen als kwijnende oud-Indischgasten. Van een gecultiveerd heimwee is bij hen geen sprake, noch van enige hang tot exotisme. Zij zijn geen schrijvers van het type Tjalie Robinson. Du Perron tracht in *Het land van herkomst* te achterhalen wat Indië hem geboden heeft. Brouwers is het er meer om te doen het eigen verleden in geschrifte vast te leggen om het voor verdwijnen te behoeden. Ducroo/Du Perron waarschuwt zichzelf herhaaldelijk voor de valse romantiek van de jeugdherinnering. Hij wil een nuchter verslag van zijn kinderleven geven, 'historisch droog en waar' (p. 30). Brouwers afkeer van de tempo-doeloe-literatuur is nog veel meer uitgesproken. Weliswaar zou men *Het verzonkene* de roman van het heimwee kunnen noemen, maar het is het heimwee naar de sluimertijd van zijn voorkleuterse tijd, waarin binnen- en

buitenwereld als in een droom tot een coherent geheel samenvloeien. Géén heimwee naar het goede oude Indië derhalve, noch naar de literatuur die daarop betrekking heeft:

> Met mij kome er een einde aan die literatuur. Het is voorbij, houd op met gedenken, houd op met dat herinneren. *Ik heb het over iets ànders* (p. 15).

Inderdaad, hij heeft het over de tijd vóórdat de ontworteling begon. Waar kan een ontheemde beter over schrijven?

2.

> *'Maar u moet toch wat anders doen dan enkel bespiegelen!' zei hij, bulkend en deftig.*
> E. du Perron, *Het land van herkomst*, p. 199

Dat zou me wat moois worden! Nogmaals zegt mijn notaris dit, minzaam en toch bezorgd door zijn bril met leesmaantjes mij aankijkend. Wat zit er nou voor een idioot aan de andere kant van zijn schrijfbureau?
Jeroen Brouwers, *Het verzonkene*, p. 21

Er zit een paradoxale kant aan het proces van vervreemding. Wat zich aanvankelijk als een onwelkom manco aandient, wordt naarmate het proces vordert steeds meer uit vrije wil gekozen. Vervreemding maakt kwetsbaar. Wie zich een buitenbeentje voelt, zal, bij gebleken onvermogen om daaraan iets te veranderen, zijn eigen territorium steeds driftiger afbakenen. Vrienden worden nog toegelaten, de rest wordt geweerd. H.A. Gomperts heeft Du Perrons verbeten polemieken over dikdoenerij in de literatuur en collectiviteiten in de politiek sterk psychologiserend verklaard vanuit diens angst voor de chaos. Naar zijn mening bestrijdt Du Perron in laatste instantie steeds de hem omringende geestelijke duisternis om aldus zijn persoon, ‘zijn bewoonbaar plekje helderheid en doorzichtigheid’ tegen wanorde te vrijwaren (Cf. *De schok der herkenning*, p. 139 e.v.).

Het streven naar helderheid is inderdaad kenmerkend voor Du Perron - èn voor Brouwers zeg ik er gelijk maar bij. Om niet zelf onmiddellijk in vaagheid te blijven steken, richten zij zich niet tegen de chaos als zodanig, maar tegen de gepersonifieerde chaos. De prototypen vinden we al bij Multatuli. Batavus Droogstoppel is de bekendste, erg Hollands in het op elkaar afstemmen van vroomheid en goed begrepen eigenbelang; verder Kappelman, een mildere versie van Droogstoppel, maar van hetzelfde laken een pak; en dominee Wawelaar, de naam zegt het al. Multatuli wist wel wie de dienaren van de geestelijke vervuiling waren: schoolmeesters, ‘professers’, dominees, ambtenaren, politici en andere ‘specialiteiten’. Du Perron bestreed het kwaad in dezelfde monsters: Dirk Coster, de literator van het grote woord; Jan Lubbes, verzamelnaam voor alle denkbare ondeugden in de literatuur en samenleving, geen genie, geen persoonlijkheid, maar machtig als geen ander. En verder dezelfde beroepsgroepen als bij Multatuli: dominees, ambtenaren, politici en andere autoriteiten, ‘vuiliken’ ook, en vooral de ‘notarissen’. Met de kinderen hier weer van heeft Brouwers het te kwaad: Loebas Loeb, foute uitgever; Guus Luijters en de zijnen, foute schrijvers. En ook bij hem weer: politici, doctorandussen, pastoors, dominees, ambtenaren, Het Volk.

De alles vervuilende en vervlakkende mentaliteit van dit volk hebben Brouwers en Du Perron buiten hun persoonlijke levenssfeer willen houden. Zij beperkten zich daarbij niet tot de afweer, maar kozen de aanval. Niet alleen in hun polemieken, ook in hun romans, in hun herdenkingsartikelen (Brouwers) en poëzie (Du Perron) zelfs, hebben zij de strijd aangebonden tegen de verabsoluteerde vijand. Zij deden dit elegant en geestig. Maar de lach en de esthetische emotie kunnen hun ernst en persoonlijke inzet niet verhullen. Het gaat hen om meer dan een literair steekspel. Zij verwisselen hun gedwongen isolement voor een vrijwillig dito wanneer het erop aankomt hun geestelijk erf - hun enige toevluchtsoord - schoon, doorzichtig en helder te houden. Men moet eens letten op het steeds terugkerende mist-motief in Brouwers' werk. Mist is voor hem het symbool van het ondoorzichtige en chaotische. Mist is vervaging. Mist desoriënteert. Wie in mist loopt, loopt gevaar.

De polemieken van Brouwers en Du Perron zijn mooi en soms komisch-satyriek, maar zij zijn bovenal serieus gemeend. Alleen zo kan men de niet aflatende ijver begrijpen waarmee zij het werk van door hen geminachte minores op ongerechtigheden hebben doorgeplozen. Waarom anders heeft Du Perron ‘uren met Dirk Coster’ doorgebracht? In werkelijkheid waren het maanden. Ongetwijfeld had hij ze liever besteed aan eigen scheppende arbeid. Uit brieven aan Ter Braak

blijkt met hoeveel weerzin Du Perron zich met de talrijke geschriften van 'deze kloothark' (brief d.d. 8-5-1931) bezighield. Maar hij zette door omdat hij in Dirk Coster alle in woorden gestremde vuiligheid attaqueerde. De diepere grond die Brouwers tot het schrijven van het bijna honderd pagina's tellende pamflet 'De Nieuwe Revisor' dreef is een en dezelfde. Kraak noch smaak ontdekte hij in het proza van Guus Luijters en consorten. Toch bleef hij twee maanden aan het pamflet werken omdat hij in werkelijkheid alle verontreiniging en gecamoufleerde chaos van de jaren zeventig op het oog had, de literaire natuurlijk, maar zeker ook de ideologische (vergelijk: 'Van zulk geschrijf loopt een dikke kaarsrechte bloedrode lijn naar fascisme' [*De Bierkaai*, p. 180]).

Het meest bekende zinnebeeld dat Du Perron van 'de vijand' heeft ontworpen is de notaris. Na de dood van zijn moeder in januari 1933 werd de grafstemming van Du Perron nog verergerd door een slepende erfeniskwestie, de ellende met het in die crisisjaren onverkoopbare kasteel Gistoux en een dreigend bankroet. Het was in die tijd en onder die omstandigheden dat hij meer dan hem lief was met het gilde der notarissen in aanraking kwam:

> Ik heb nooit het gevoel gehad zó weerloos te staan tegenover een zó minderwaardige mensensoort; dit soort betoont zich weerbaar in formules: dat ik de eerste ervan nog leren moest, gaf mij nu het gevoel aanwezig te zijn als een onmondig kind
> (*Het land van herkomst*, p. 46).

Zó weerloos kon de vermeende krachtmens Du Perron zich voelen. Hij leerde in die tijd dat een schrijver nooit tegen de notarissen is opgewassen omdat hij hun taal niet spreekt, omdat hij zich hun weerbare formules niet heeft eigen gemaakt. Voor Du Perron waren de notarissen de exponent en het symbool van alle linke jongens: kruideniers, straatvolk, alle denkbare geestelijke en wereldlijke autoriteiten, handelsmensen, kunstenaars ook. Tegenover deze daadmensen ziet hij zichzelf en de weinigen die zijn als hij als 'de onpractischen, de voor iedere daad gekortwiekten' (id., p. 199).

De machteloosheid die Du Perron hier verwoordt is Brouwers uit eigen ervaring bekend:

> Vervuld van haat, maar zelf een lek in de waterleiding repareren kan ik niet, zelf een muurtje metselen kan ik niet. (...). Zelf mijn belastingpapieren invullen kan ik niet; zelf mijn kies plomberen kan ik niet
> (*Het verzonkene*, p. 18-19).

En alsof dat nog niet erg genoeg is:

> Van datgene dan, wat ik wèl kan, - schrijven, - beweren critici ter aanvulling van mijn besef van misluktheid, waardeloosheid en machteloosheid, dat het te mooi is, te onecht en te kunstig is, te goed, te elitair
> (P. 19).

Geen wonder dat hij onder de gegeven omstandigheden het totale isolement prefereert en voorstelt om hem maar uit de Nederlandse literatuur te schrappen.

Wat de notarissen zijn voor Du Perron is Het Volk voor Jeroen Brouwers. Hij verstaat er mensen van alle rangen, standen en klassen onder, 'de arbeiders, de middenstanders, de boeren, en zeker ook het zich "intellectuelen" noemende geestelijke plebejerdom' (p. 17). En openlijker dan Du Perron trekt Brouwers in militant-bezwerende volzinnen zijn proza in de sfeer van de strijd tussen licht en duisternis wanneer hij zegt: 'dat volk dat ik haat als de duisternis' (p. 20). Is *Het verzonkene* in de kern iets anders dan een mythisch tweeluik, een hymne aan de

lichte jaren van de vroegste jeugd en een strijdbare klaagzang over de duisternis daarna? En is de telkens in deze roman aangeroepen ‘stoker’ als vernietiger van de duistere wereld niet een schepper van het licht...? Grote woorden, ik weet het, maar zij geven uitdrukking aan het existentiële niveau waarop Brouwers' proza, dat vaak ‘mooi’, ‘pathetisch’, ‘polemisch’ en ook ‘nogal leuk’ genoemde proza van Brouwers, naar mijn gevoel staat. Niet dat ik het met deze kwalificaties oneens zou zijn, maar men moet ze wel zien in het licht van de talrijke litanieën, bezweringen, aanroepingen en andere

rituele formules waarmee Brouwers zich het kwaad van het lijf tracht te houden.
Angst en een gevoel van bedreigd-zijn zijn onlosmakelijk met de notarissen verbonden. En angst slaat om in haat, 'de anarchistische haat van mijn "kunstenaarsnatuur" tegen alle notarissen', aldus Du Perron in *Het land van herkomst* (p. 200). Men heeft Du Perron wel met een literaire d'Artagnan vergeleken, maar in deze context is het beeld van de guerrillero beter op zijn plaats:

> Bommenwerpen; geen sympathieker revolutionair dan de terrorist. Als men maar bommen kon gooien onder de notarissen...
> (p. 199).

Brouwers' woede is even licht ontvlambaar. In de leden van de Rote Armee Fraktion en hun wanhoopsoffensief tegen de staat herkent hij zichzelf: 'vijanden van de maatschappij, de macht, de geestelijke luiheid, de corruptie, net als ik' (*De Bierkaai*, p. 260). Meer in het algemeen stelt hij:

> (...) ik heb het in mij om op Het Volk te schieten, kinderen te wurgen, dieren op te spietsen, vliegtuigen te kapen, mensen te gijzelen, vrouwen te folteren, warenhuizen met duizenden mensen erin in brand te steken, bommen te gooien, mijzelf om het leven te brengen
> (*Het verzonkene*, p. 18).

Het is voor Brouwers en Du Perron bij een papieren rebellie gebleven; buiten het schrijven zijn zij de voor iedere daad gekortwiekten immers. Du Perron ziet tenslotte geen andere mogelijkheid dan het zich met koninklijke minachting neerleggen bij de onoverwinnelijkheid van de notarissen. Bij Brouwers gaat dit erkennen van de eigen machteloosheid met zelfhaat en een gevoel van mislukt-zijn gepaard. Meer dan Du Perron speelt hij met de gedachte aan een ultieme oplossing: de laatste grote knal, de bom, of op het persoonlijke vlak: de zelfmoord. Vandaar dat hij, wiens werk één lang volgehouden bezwering van de chaos is, - 'wat geformuleerd is, is niet langer chaos' (*Het verzonkene*, p. 6), - er uiteindelijk toe komt de chaos te prediken, 'met het oogmerk om bovenop de ruïnes van het oude en vermolmde een nieuwe wereld vol schoonheid en rechtvaardigheid te bouwen' (*De Bierkaai*, p. 260).

3.

> *Ik heb de pest aan 'de menschen', - hoe meer er bijeen zijn, hoe meer de pest, - en ik hoû van mijn vrienden. Ik hoû zelfs van mijn vrienden naarmate zij meer van 'de menschen' verschillen want aan mij verwant zijn.*
> E. du Perron, Sneuen *II*, p. 280
> *Mij dunkt, ik ben zo bedreven in het 'slijmen', dat ik ad summum drie vrienden heb en twaalfhonderd vijanden, - ik vind trouwens dat het zo hóórt voor een schrijver.*
> Jeroen Brouwers, *De Bierkaai*, p. 216

Du Perron en Brouwers trekken een scherpe grens tussen hun persoonlijkheid en de vijandige wereld. Het ligt echter voor de hand dat zij de afzondering trachten te doorbreken door de omgang met vrienden. Dit is niet zonder risico, want vrienden komen van buiten ten slotte. Een vriend zal dus aan een aantal strenge criteria

moeten voldoen. Voor halve vriendschappen voelen zij weinig, dat staat haaks op hun streven naar helder omschreven verhoudingen. Zeker in het geval van Du Perron mag men spreken van een ware cultus van de vriendschap. Hij is steeds voor zijn vrienden in de weer, schrijft ze honderden brieven en spoort ze steeds aan om toch vooral ‘even’, ‘een nacht’ of ‘een paar dagen’ langs te komen. Brouwers laat een minder sociabele indruk achter wanneer men zinnen leest als: ‘Ik heb niemand nodig en ik wens ook niemand nodig te hebben, ik doe alles wel alleen’ (*Bezonken rood*, p. 35). Maar bij hem moet men altijd de uitersten in de gaten houden; voor hetzelfde geld zit hij de ganse dag bij de telefoon te wachten op één verlossend gesprek, - ook dat staat in *Bezonken rood* te lezen. Hij schijnt bovendien een even verwoed briefschrijver te zijn als Du Perron, en dat wijst naast een kennelijke voorkeur voor de brief als literair genre ook op een behoefte aan sociale contacten.

In ‘Groetjes uit Brussel’ (in *Mijn Vlaamse jaren*) haalt Brouwers een lang citaat van Greshoff aan, waarin deze de nonnen waaraan Du Perrons vrienden moeten voldoen de revue laat passeren:

> Hij was ongevoelig voor iedere vorm van maatschappelijk overwicht. Hij stelde bij een ontmoeting zichzelf maar één vraag: ‘Zou die vent proper zijn?’ En pas daarna begon hij belang te stellen in 's mans verstand. Onder het woord ‘proper’ vatte hij bijna alle denkbare menselijke deugden samen. Om proper te zijn was allereerst onbaatzuchtigheid nodig. Eerzuchtigen, duitendieven, baantjesjagers en leurders konden nooit proper wezen. Lieden die zich anders voordeden dan zij waren nog minder... Met bekenden, die zich aan een aanslag op de properheid schuldig maakten, verbrak hij de verbindingen
> (P. 38).

Onder properheid dienen we dus te verstaan: onbaatzuchtigheid, betrouwbaarheid, ongeposeerdheid en eerlijkheid. Het begrip heeft bij Du Perron ook een ideologische connotatie. Een proper man laat zich niet in met de corrumperende ideologieën van welke kleur dan ook. Zijn maat is de eigen persoonlijkheid. Alleen zo kan hij een ‘behoorlijk mens’ zijn, zoals Du Perron het placht uit te drukken.

Ook reeds overleden schrijvers konden tot de vriendenkring behoren. Voor Du Perron was Multatuli, - met wie hij zich sterk vereenzelvigde, - een vriend. Hij kon onmogelijk vriendschappelijk met iemand omgaan die Multatuli niet als een grote waarde erkende. Een anti-Multatuliaan was in zijn ogen niet proper. Brouwers' voorliefde voor Louis Paul Boon wijst op een soortgelijke mentaliteit. Boon is voor hem een grootheid van dezelfde orde als Multatuli. Hoewel hij hem enkele malen ontmoet heeft en ‘Louis’ tegen hem zeggen mocht, bleef Boon voor Brouwers toch altijd ‘meneer Boon’. Brouwers zal Boon altijd tegen de notarissen verdedigen, - hij deed dit trouwens al in de eerder genoemde necrologie ‘Een standbeeld voor Louis Paul Boon’. Wie aan Boon komt, komt aan Brouwers.

De Perroneske norm van de properheid sloot blijkbaar goed aan bij Brouwers' ideeën. Niet voor niets liet hij Greshoff zo uitvoerig over dit begrip aan het woord. We zagen al dat Brouwers zich in Brussel in de jaren zestig sterk met Du Perron vereenzelvigde. Hij begint de mensen om hem heen aan het criterium van de properheid te onderwerpen: ‘Zouden die venten proper zijn?’ (*Mijn Vlaamse jaren*, p. 41), ‘Zou Valens proper zijn?’ (id., p. 75). Vele jaren later is de properheid voor Brouwers tevens een artistieke norm geworden, of misschien beter: een ideologische norm waaraan óók een kunstwerk moet voldoen. Als zodanig heeft Brouwers dit begrip nieuw leven ingeblazen met de hartekreet: ‘Kome er opnieuw: *schoonheid.* Kome er opnieuw: *properheid*’ (*De Bierkaai*, p. 112). Ik kom in een ander verband nog op deze programmatische uitlating terug.

Du Perron en Brouwers hechten grote waarde aan de vriendentrouw. Wanneer een vriend hen op een of andere wijze heeft teleurgesteld, zeggen zij hem beslist de vriendschap op. In een interview met Jos de Man in 1974 noemde Brouwers als zijn vrienden: ‘Een is Weverbergh, een andere de oude Van Oorschot en dan Tom van Deel, daar houdt het wel zo'n beetje mee op’ (*Haagse Post*, 7-9-1974, p. 49). In 1979 ziet het rijtje er zo uit: ‘Van Deel, 't Hart, Goedegebuure’ (*De Bierkaai*, p. 184). Misschien zijn er meer, misschien heeft Brouwers alleen zijn ‘literaire’ vrienden willen noemen. Maar in ieder geval is van de in 1974 genoemde personen alleen Tom van Deel overgebleven. Waarom de vriendschap met Van Oorschot is beeindigd, weet ik niet, maar over het waarom van het verbreken van de contacten met J. Weverbergh worden we ingelicht in

het pamflet ‘J. Weverbergh en ergher’ in *Mijn Vlaamse jaren.* Brouwers voornaamste bezwaar tegen Weverbergh is dat hij niet onbaatzuchtig is: ‘Het behoort tot J. Weverberghs wezenstrekken, vriendjes te kiezen “die hij kan gebruiken”. Zo zegt hij het zelf’ (p. 190). Er is een reeks van incidenten voor nodig geweest, maar Brouwers' vriendschap sloeg ten laatste toch om in absolute vijandschap. In 1971 zegde hij de schrijver Jef Geeraerts de vriendschap op na vijf jaar met hem bevriend te zijn geweest. Reden:

> (...) ik kon (kan) het niet eens zijn met de teneur van sommige naar mijn opvatting ideologisch nogal modderige passages in zijn boek ‘Tien brieven rondom liefde en dood’, - en ik wilde niet dat de aan mij gerichte of: aan mij opgedragen, brief (...) deze titel, of: deze opdracht, zou dragen in een boek waarin bedoelde passages, vervat in aan anderen gerichte brieven rondom liefde en dood, zouden voorkomen
> (*Mijn Vlaamse jaren*, p. 151).

Interessant is de wijze waarop Du Perron zijn ex-vriend N.A. Donkersloot zijn congé geeft. In aanleg betrof het een louter literaire kwestie. Du Perron vond dat Donkersloot als literator te veel opschoof in de richting van de voormannen van het tijdschrift De *Stem*, Dirk Coster en Just Havelaar. Op 16 mei 1930 schreef hij aan Donkersloot:

> Nogmaals, laten we elkaar geen Mietje noemen (...) en, als het er toe komt, openlijk tegen elkaar van leer trekken, jij met een officiersgraad in de Costeravelaarsche gelederen en ik waar ik altijd stond, maar dan liefst wèl met ‘vlammend zwaard’ en ‘rapier’, want een duel op den bezem lokt mij niet aan
> (*Brieven II*, p. 210-211).

De inhoud van zijn brief zinde Du Perron niet helemaal. Misschien vond hij de verwijzing naar Costeravelaar nog niet voldoende. In elk geval verzond hij de brief pas tien dagen later, na er een stuk aan toegevoegd te hebben waarin Du Perron de kwestie in de persoonlijke sfeer trok:

> Ik heb (...) hoe ik het ook draai, hoe langer hoe meer het gevoel dat wij niets met elkaar gemeen hebben en niet bij elkander horen. (...). (...) het beste is dus dat wij het hierbij laten, en dat je op dezen brief niet eens antwoordt
> (P. 211).

Duidelijkheid voor alles, ook hier weer. Liever een hele vijand dan een halve vriend.

‘Ik lijd erg onder de beëindiging van relaties, vriendschappen en liefdes’, schrijft Brouwers in *Mijn Vlaamse jaren* (p. 299). In het interview met Jos de Man getuigt hij van zijn angst dat een van zijn vrienden op een kwade dag zal zeggen: verrek jij maar. Van Du Perron is bekend dat hij er alles aan gedaan heeft om te voorkomen dat de ruzie met Slauerhoff op een breuk zou uitlopen, hoewel de capricieuze dichter hem toch behandeld had op een wijze waarvoor Vestdijk ploertig nog maar een zwakke benaming vond. Angst voor de leegte na de breuk hoort bij de gemoedsgesteldheid van deze ontheemde persoonlijkheden. En misschien een gevoel van vervreemding in de vriendschap juist, die toch nooit helemáál aan de hooggestelde idealen kon beantwoorden.

4.

> *Ieder werk is tenslotte toch de auteur.*
> E. du Perron, *Uren met Dirk Coster*, p. 11
> *Dat oeuvre staat nooit los van het leven van de schrijver.*
> Jeroen Brouwers in: T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 119

Voor Du Perron stonden het bepalen en bevestigen van de eigen waarden voorop. Hij trachtte in de discussie met vriend en vijand die waarden scherper te stellen. Voor hem kwam het aan op de oprechtheid en het persoonlijke elan van de honnête homme, die er alles aan deed een behoorlijk mens te zijn. Hij was een overtuigd dualist: men was antifascist of niet, Multatuliaan of niet, vriend of vijand. Zijn levenshouding bepaalde tevens zijn houding in de letteren. Hij verwierp de door de Tachtigers gedecreteerde opvatting van het l'art pour l'art. Hij interesseerde zich minder voor de esthetische kwaliteiten dan voor het verwoorde levensgevoel, minder voor het kunstwerk dan voor de kunstenaar. Hij eiste dat de persoonlijkheid van de schrijver in het werk werd uitgedrukt. Op deze opvatting zou men later het etiket *personalisme* plakken, maar voor Du Perron werd de essentie van wat hij voorstond uitgedrukt in de door J.C. Bloem ingevoerde slagzin: vorm of vent. J.J. Oversteegen heeft in zijn proefschrift *Vorm of vent* de centrale waarde van het begrip ‘vent’, oftewel ‘persoonlijkheid’, voor Du Perron gedefinieerd als: ‘Een persoonlijkheid is niet alleen oorspronkelijk, maar ook: oprecht (geen aansteller) en moedig (durft zichzelf te zijn)’ (p. 391). De schrijver moet zich niet mooier voordoen dan hij is; doet hij dit wel, dan is hij slechts een ‘literator’, een vormaanbidder. Bij Du Perron gaan de persoonlijke en literaire levenssfeer vloeiend in elkaar over: een groot schrijver is ook altijd een honnête homme: oprecht, moedig, temperamentvol en menselijk. En omgekeerd: iemand die alleen schrijft met de pen, dus zonder persoonlijke inzet, kan geen behoorlijk mens zijn.

Jeroen Brouwers is na Du Perron de enige Nederlandse schrijver die de persoonlijkheid tot absolute norm heeft verheven. ‘De Nieuwe Revisor’ is een hartstochtelijk pleidooi voor het ventisme:

> (...) ik bepleit het nieuwe ventschap, dat bestaat uit onbevooroordeeldheid, openheid, eerlijkheid, gestrengheid, durf, hartstocht voor de literatuur, strijdvaardigheid
> (*De Bierkaai*, p. 112).

Hier en daar ziet hij zijn ideaal in meer of mindere mate verwezenlijkt, bij zijn ‘wapenbroeder’ Maarten 't Hart bijvoorbeeld, of bij Harry Mulisch, en natuurlijk bij Louis Paul Boon. Maar voor het overige voelt hij zich tussen de schrijvers van nu toch meestal een vreemde eend in de bijt. Hij vraagt zich soms wanhopig af waarom hij, waar onpersoonlijke woordkunst zo courant blijkt te zijn, zich zo ongelimiteerd blijft geven: ‘mijn adem en mijn hart en mijn alles en mijzelve in mijn blote flikker, zodat ik me eigenlijk geneer’ (*Mijn Vlaamse jaren*, p. 282). Ook Brouwers wantrouwt de literator. Na een opmerking over taalfouten bij Dirk Ayelt Kooiman en de afwezigheid daarvan in het werk van Multatuli, doet hij de opmerkelijke uitspraak: ‘Multatuli schreef geen literatuur, dat zal het zijn’ (*Kladboek*, p. 54).

Ventloosheid, druilerigheid, bezwaddering, talentloosheid, opgeblazenheid, onoprechtheid, klootloosheid, - met deze en dergelijke karakteriseringen schuift Brouwers het proza van menige tijdgenoot van zich af. Dergelijke oordelen zijn subjectief natuurlijk. Zij komen ook uit de pen van iemand die niets anders wil zijn dan de schrijver van persoonlijk, emotioneel en subjectivistisch proza. Deze nadruk op de eigen persoon heeft er vrijwel automatisch toe geleid dat Brouwers autobiografische bijzonderheden in zijn werk opnam. Du Perron en hij hebben een

opvallende voorkeur voor autobiografische genres als dagboekfragmenten, herinneringen, brieven en brieffragmenten. Het dagboekachtige komt ook in sommige titels tot uiting; bij Du Perron bijvoorbeeld *Cahiers van een lezer, Blocnote klein formaat* en *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo*, bij Brouwers *Kladboek* en *De Bierkaai. Kladboek 2.* Voor beiden is het schrijven van autobiografisch proza hun tweede natuur geworden. Brouwers heeft in zijn laatste twee romans de hoofdpersoon onomwonden Jeroen Brouwers genoemd. Over zijn moeder spreekt hij in *Bezonken rood* onder andere als 'mevrouw Brouwers', over zijn familie als het 'Brouwersdom', over zichzelf verder nog als 'de schrijver van het boek Het verzonkene'. Het lijkt erop dat nu hij zich een weg heeft teruggetast naar zijn meest wezenlijke levensfeiten, hij geen behoefte meer heeft aan een fictioneel kader. Steeds meer is schrijven voor hem het 'boekstaven' van het eigen leven geworden. Hij leeft twee levens: het werkelijke en het geboekstaafde

leven. Het tweede dient om de chaos van het eerste te ordenen, maar is er tevens de bevestiging van, en de slotbalans, en de laatste wil. De meest autobiografische passage bij Brouwers is de volgende: 'Ik heet Jeroen Brouwers. Met die naam leef ik, - "Jeroen Brouwers" is niet een pseudoniem. Met vreugde gaf men kennis. Batavia, Tjemaralaan 21, d.d. 30 April 1940' (*Het verzonkene*, p. 139). Hoofdpersoon, auteur en de persoon van de auteur vallen hier samen. Brouwers schrijft over zijn eigen leven en doet dat op persoonlijke titel (waarmee niet gezegd is dat in zijn werk het element van de verdichting geen rol speelt). Het autobiografische karakter van *Het land van herkomst* zal iedereen bekend zijn. Arthur Ducroo is een doorzichtige vermomming van Du Perron, terwijl ook een aantal vrienden van Du Perron onder een schuilnaam worden opgevoerd. In een polemiek met de journalist Zentgraaff, die Du Perron de openbaarmaking van het intieme leven van zijn ouders verweet, heeft Du Perron zich niet achter het argument van de fictionaliteit willen verschuilen. Hij trok de uiterste consequentie uit zijn personalistische standpunt. Zelfs tegenover een tegenstander met onmiskenbare Jan-Lubbes-trekken wenste hij de persoonlijke verantwoording voor zijn roman op zich te nemen. Hij heeft de roman verdedigd als betrof het een geschiedwerk over de familie Du Perron.

Op één punt lopen de kunstopvattingen van Du Perron en Brouwers sterk uiteen. Waar Brouwers in een geornamenteerde taal alle moeite doet om een esthetisch effect te bereiken, daar heeft Du Perron de sierkunst zijn leven lang met wantrouwen bejegend. Brouwers wil de lezer paralyseren met de glans van de schoonheid:

> Het is de mensen frapperen met brilliance, vingervlugheid, mooiheid, Bengaals vuur. Dat is de aard van mijn prozamakerij, het moet zo schitterend mogelijk
> (T. van Deel, *Bij het schrijven*, p. 113).

Een korte onderdompeling in welk boek van Brouwers ook volstaat om te constateren dat hij dit program inderdaad verwezenlijkt. Evenmin is er een uitvoerige stijlanalyse nodig om het proza van Du Perron daartegenover als sober, strak en zakelijk te karakteriseren. Waarom zijn zij, bij zoveel overeenkomsten tussen beiden, juist op dit punt een andere mening toegedaan?

Om Du Perrons anti-estheticisme te kunnen begrijpen, moet men zich verplaatsen in het literaire klimaat dat rond 1930 in Nederland heerste. Er moet dan direct al een misverstand uit de weg geruimd worden. De mannen van *Forum* stelden de vent boven de vorm en drukten deze voorkeur uit in de slogan: vorm of vent. Dit is een dichterlijke maar ongelukkige formulering, die een tegenstelling tussen vorm en vent suggereert die helemaal niet bestaat. Wie als een vent wil schrijven, dus persoonlijk en oprecht, zal dat noodzakelijk in een of andere vorm moeten doen. Er is geen logische tegenstelling tussen vorm en vent. De vorm is het complement van de inhoud, - zonder één van beide bestaat een kunstwerk eenvoudig niet. De vorm-of-vent-formule kan, en dat is het misverstand waar ik op doelde, tot de onjuiste gevolgtrekking leiden dat de Forum-schrijvers geen aandacht besteedden aan de vorm, en, als gevolg daarvan, slechte vormgevers waren. Dit is natuurlijk onzin. *Het land van herkomst* bijvoorbeeld is nauwkeurig geconstrueerd: er is een regelmatige afwisseling van Indische en Europese hoofdstukken; de Indische gedeeltes zijn verhalend en poëtisch, de Europese dialogiserend en intellectualistisch; en het geheel vormt een goed afgebakend va-et-vient tussen toen en nu. En wie Du Perrons afgewogen essays kent, zal toch niet in ernst menen dat het zonder schrappen, omzetten en bijschaven, - dus zonder dat er is vormgegeven, - in één enkele

ventistische roes op papier is gezet. Du Perron had dan ook niets tegen de vorm als zodanig, maar tegen de aanbidding van de gestandaardiseerde vorm. Hij had een afkeer van de napraters van de Tachtigers, de epigonen die zich hulden in de tot jargon verworden poëtische constructies van het l'art pour l'art. En aangezien zij zich oriënteerden op de sierkunst van Tachtig, sloeg Du Perrons anti-epigonisme om in antiestheticisme. Zo is Du Perrons poëzie het typische produkt van een aanhanger van het onopgesmukte woord:

> Voor u de zang der sferen en de wijn
> die poëzie heet: een geijkte waarde.
> Dit is jenever? - Voor mijn part azijn.
>
> (Uit: *Parlando.* Verzamelde gedichten)

Ook in proza kon Du Perron weinig siersels verdragen. Al op jonge leeftijd gaf hij de voorkeur aan het gewone Hollands van Van Schendel boven de woordschilderingsdrift van de Tachtigers. Desondanks mag men zijn anti-estheticisme wel enigszins relativeren. Voor Kloos, een rasestheet toch, had hij een grote bewondering. In *De smalle mens* geeft hij ook toe dat 'in alles wat geschreven wordt het aesthetische element blijft meetellen' (II, p. 131). Het was voor hem meer een kwestie van hiërarchie: hij erkende de schoonheid wel, maar alleen als afgeleide van de persoonlijkheid.

Brouwers beeft zich aan het schijnprobleem van de vorm-of-vent-formule weinig gelegen laten liggen. Voor hem sluit het een het ander niet uit. Tegen Van Deel zei hij hierover:

> We hebben het nu steeds over de techniek en de vorm, en als je de discussie over 'vent' of 'vorm' ter sprake wilt brengen dan zeg ik nu al maar vast dat vent en vorm bij mij één is. Ongeacht het feit dat die boeken van mij zogenaamd zo ingewikkeld zijn geconstrueerd, zit daarnaast bij mij ook nog de vent met bloed, lever, maag, nieren, kloten, heimwee, verlangen, zondigheid, angst enzovoort. Het is èn vorm èn vent (p. 115).

Brouwers besteedt veel aandacht aan de techniek en de structuur. Ieder detail moet verantwoord zijn, dat wil zeggen een betekenis hebben in het geheel. Hij heeft de gewoonte om structurele en stilistische categorieën met elkaar te vermengen: ieder afzonderlijk thema of motief krijgt een andere stijl mee en daarop worden dan in de loop van het verhaal talloze transformaties toegepast. Die transformaties verlenen aan Brouwers' romans en verhalen zo'n wervelend karakter. Het bewust mengen van constructie- en stijlelementen, - men zou van een verstandshuwelijk kunnen spreken, - maakt zijn estheticisme tot veel meer dan alleen maar een stijlkenmerk: schoonheid is bij hem een categorie die het hele complex 'Vorm' bepaalt. Ik denk dat de esthetische vormgeving een dubbel doel moet dienen: 1) het is een compensatie voor een als lelijk ervaren wereld (uiting van een esthetisch levensgevoel), en 2) het is een compensatie voor een als chaotisch ervaren wereld (uiting van een ontheemd, gedesoriënteerd levensgevoel). Brouwers' oeuvre belichaamt het sierlijke, typisch barokke compromis tussen een romantisch gemoed en het heimwee naar een klassieke harmonie. Vorm, schone vorm, is het wapen waarmee hij de wereld vermooit èn aan banden legt.

Overigens geeft Carel Peeters een verklaring voor Brouwers' estheticisme waar ik eveneens veel voor voel. Hij brengt de stijl van Brouwers in verband met de nagestreefde oprechtheid: 'Stijl is Brouwers' hoogstpersoonlijke krachtmiddel om alles te kunnen schrijven. Hij overwint er zijn schaamte, schuldgevoel, remmingen mee' (VN-boekenbijlage, 23-6-1979). De schone vorm staat in dienst van de

oprechtheid. Vandaar ook de volgende uitspraak van Brouwers, die men normaal gesproken niet van een personalist verwachten zou: ‘De *vorm*, - er is in de literatuur geen andere waarheid’ (*Kladboek*, p. 190).

Brouwers' pleidooi voor de schoonheid moet men net zomin los zien van de tijd als Du Perrons afwijzing ervan. De kaarten lagen in 1930 heel anders dan in de jaren zeventig. Du Perron had af te rekenen met de pompeuze geschriften van Dirk Coster c.s. en propageerde daarom het gewone woord. Brouwers

richtte zich tegen Guus Luijters, die zeer in tegenstelling tot Dirk Coster in zijn boeken een graad van gewoonheid bereikt waar Brouwers niets van moet hebben. Bij zoveel gewoonheid kon hij natuurlijk moeilijk het gewone woord gaan prediken. Ik beweer niet dat Brouwers in een ander literair klimaat geen exegeet van de schoonheid geworden zou zijn, daarvoor is hij haar te zeer met hart en ziel toegedaan, maar zijn estheticisme zou in dat geval een minder nadrukkelijk en programmatisch karakter gehad hebben. Voor Du Perrons anti-estheticisme geldt mutatis mutandis hetzelfde.

Brouwers belijdt dus vorm èn vent, schoonheid èn properheid, estheticisme èn personalisme. Hij is de meest personalistische schrijver die we op dit moment hebben en de meest uitgesproken estheet. Het lijkt erop dat hij de twee polen in een overkoepelend begrip Schoonheid tot een synthese tracht te brengen. Onder Schoonheid verstaat hij niet alleen schoonheid-in-engere-zin, mooiheid, maar ook alle deugden waaraan een mens en schrijver moet voldoen: eerlijkheid, hartstocht, moed etcetera. Het is op zich al tekenend dat hij het programmatische pamflet 'De Nieuwe Revisor' uitgerekend die titel gegeven heeft. Niet over, maar als het ware dóór *Forum* heen grijpt hij terug naar het schoonheidsideaal van de oprichters van *De Nieuwe Gids.* Aanvankelijk houdt hij in dit pamflet de kernbegrippen van zijn program nog gescheiden in het al eerder aangehaalde: 'Kome er opnieuw: *schoonheid.* Kome er opnieuw: *properheid*'. Maar in de laatste twee zinnen van het pamflet is het woord 'properheid' opgegaan in de Schoonheid:

> Schoonheid wil ik, vooral geestelijke schoonheid, schoonheid van denken, schoonheid van mentaliteit.
> Dit is mijn kunstzinnige boodschap, die ook een politieke boodschap is (*De Bierkaai*, p. 191).

Schoonheid, maar niet zomaar schoonheid, niet alleen mooiheid - nee, vooral geestelijke schoonheid. Wat is deze geestelijke schoonheid, die schoonheid van mentaliteit en denken behelst, anders dan de properheid waaraan Du Perron de honnête homme herkende? Het is de ideologische schoonheid van Du Perrons 'smalle mens', die zich niet door enige ideologie wilde laten corrumperen en trouw bleef aan de eigen waarden. Daarom noemt Brouwers dit artistieke program tevens zijn politieke credo; geen wereldvreemd l'art pour l'art, maar de schone woede van een beschouwer van een corrupte maatschappij. Dit esthetische engagement is geen sinecure:

> Ik, mijne heren, predik uiteindelijk uitsluitend: schoonheid. Dit is mijn engagement. Dit is het engagement waarnaar ik mijn leven heb ingericht.
> Ik roep u toe: dit is een *politiek* engagement. Dit engagement heeft mijn leven behoorlijk verpest
> (*Het verzonkene*, p. 55).

Het estheticisme van Exelse bodem is dus meer dan de goede sier van een verfijnd, langoureus estheet.

5.

> *Sajang toch jouw ruzie met de hele wereld dóórmaar dóórmaar.*
> Jeroen Brouwers, *Het verzonkene,* p. 9

Ik heb Jeroen Brouwers in mijn inleiding de opvolger van Eddy du Perron genoemd. Uit het voorgaande is hopelijk gebleken dat ik Brouwers een oorspronkelijk en persoonlijk schrijverschap toedicht. Het gaat in de relatie tussen Brouwers en Du Perron niet om navolging of zelfs maar beïnvloeding (al is dit laatste zeker aantoonbaar), maar om een veel wezenlijker verwantschap. Hun Indische jaren vormden de kiem van een niet meer af te stoppen proces van vervreemding en vereenzaming. Beiden hebben misschien een van nature al tot het isolement neigend karakter, maar de wieg van het latere dolen is en blijft Indië. Du Perron heeft het langst in Indië gewoond. Zijn isolement heeft daardoor tamelijk lang het karakter behouden van een conflict tussen Indische oorsprong en Europese bestemming. Maar het is niet bij de onlustgevoelens van een Indischman in Europa gebleven. Het proces van vervreemding mondde uit in een existentieel gevoel van ontheemd-zijn; hij werd ondanks zijn vele vrienden een eenling in de letteren en in de maatschappij. Bij Brouwers is het Indië-syndroom - totok in Indië, katjang in Nederland - al veel eerder naar binnen geslagen en geworden tot een bijna pathologisch gevoel van eenzaamheid, angst en haat. Zijn kamp- en kostschooljaren hebben er mede toe bijgedragen dat het valhek tussen hem en de wereld werd neergelaten. Door hun insulaire mentaliteit zijn Brouwers en Du Perron in hoofdzaak aangewezen op hun eigen persoonlijkheid. Vandaar het fanatisme waarmee ze de eigen waarden hebben verdedigd. Zij zijn personalisten in een nagenoeg onverdunde vorm; zij zijn dit willens en wetens, maar met hetzelfde recht kun je zeggen: tegen wil en dank.

Brouwers heeft vaak beweerd dat het hem aan fantasie ontbreekt. Hij heeft die ook niet nodig, en Du Perron evenmin. Zij staan op gespannen voet met de wereld. Zij hebben aan het beschrijven van hun eigen leven genoeg - daarin ligt de conflictstof voor hun romans en verhalen hoog opgestapeld. Het is het lot van meer schrijvers, maar zeker van deze ontheemde persoonlijkheden, dat een boeiend oeuvre alleen dan geschreven lijkt te kunnen worden wanneer aan de voorwaarde van een moeizame levenswandel is voldaan.

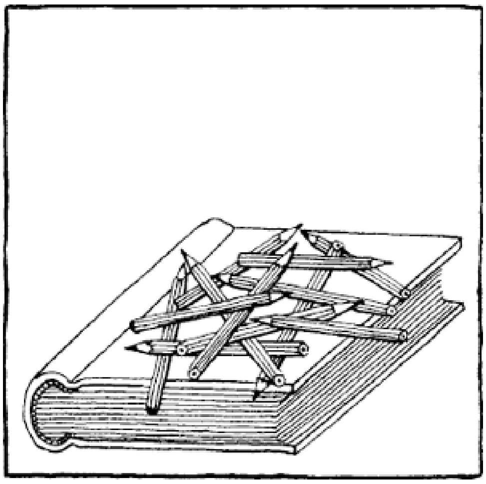
*) De in de tekst genoemde en geciteerde literatuur kan men ook zonder een uitvoerige titelbeschrijving gemakkelijk vinden. De citaten uit het werk van Du Perron en Brouwers zijn afkomstig uit de volgende uitgaven:

E. du Perron, *Uren met Dirk Coster/De smalle mens.* G.A. van Oorschot, Amsterdam z.j.

- *Het land van herkomst.* G.A. van Oorschot, Amsterdam 1980.
- *Parlando.* Verzamelde gedichten. Uitg. Contact, Amsterdam/Antwerpen 1948.
- *Brieven II* (377-801). G.A. van Oorschot, Amsterdam 1978.

Jeroen Brouwers, *Mijn Vlaamse jaren.* Privé-domein nr. 47. De Arbeiderspers, Amsterdam 1978.

- *Zonsopgangen boven zee.* De Arbeiderspers, Amsterdam 1980.
- *Kladboek.* Polemieken. Opstellen. Herinneringen. De Arbeiderspers, Amsterdam 1979.
- *De Bierkaai.* Kladboek 2. Schotschriften en beschouwingen. De Arbeiderspers, Amsterdam 1980.
- *Het verzonkene.* De Arbeiderspers, Amsterdam 1980.
- *Bezonken rood.* De Arbeiderspers, Amsterdam 1982.



T. van Deel
Jeroen Brouwers en de vorm

Met Maarten 't Hart heb ik een slepend verschil van mening over wat hij ‘horlogemakersproza’ noemt.[1.] Op gezette tijden, zonder dat ik daar op verdacht ben, mag ik in zijn kritieken optreden als pleitbezorger voor een soort literatuur waar 't Hart nu juist een hekel aan heeft. Toen ik zijn bespreking zag van Astafjevs *De keizervis* (in VN 23-5-'81) en vernam dat de natuurbeschrijvingen in dat boek zo prachtig zijn, las ik na een passage over een hoornaar:

> Volgens een criticus als Van Deel mag je zo'n hoornaar nooit zomaar laten optreden, zo'n dier moet dan verband houden met het hoofdthema van het werk, mag niet ‘leeg’ genoemd worden. Maar gelukkig schrijft Astafjev niet van dat overbewuste proza waarin elk detail betekenis heeft en is afgestemd op het als een legpuzzel in elkaar gezette verhaal. Gelukkig zijn dit nog echte, boeiende, menselijke verhalen en staat dit werk ver af van het horlogemakersproza dat Van Deel bewondert.

Het ‘overbewuste proza’ waar 't Hart van spreekt, ‘waarin elk detail betekenis heeft en is afgestemd op het als een legpuzzel in elkaar gezette verhaal’, lijkt mij heel goed dat van Jeroen Brouwers te kunnen zijn. Brouwers heeft immers bij herhaling uitspraken gedaan die er op wijzen dat hij het eenheidsconcept, en dan nog in weinig rekkelijke zin, volledig onderschrijft en al kan er verschil bestaan tussen theorie en praktijk, niemand zal willen ontkennen dat Brouwers' romans en verhalen nadrukkelijk en tot in finesse geconstrueerd zijn en dat er weinig of niets aan het toeval wordt overgelaten. De meesterproef wat dat betreft is *Zonsopgangen boven zee*, die minutieuze cumulatie van motieven, dat labyrint van spiegelingen, herhalingen, verbindingen en omkeringen. ‘Je mag niet zomaar iets schrijven, zelfs niet een woord’, aldus Brouwers.

Waarom eigenlijk niet? Waarom vindt 't Hart het zo ‘gelukkig’ als Astafjev een detail nu juist niet afstemt op het grote verhaal? En waarom stoort het Brouwers als Mulisch *Twee vrouwen* begint met het beeld van een parachutist, ‘want die hele parachute komt in de roman niet meer voor. (...) Beeldspraak moet in functie staan van het verhaal’.

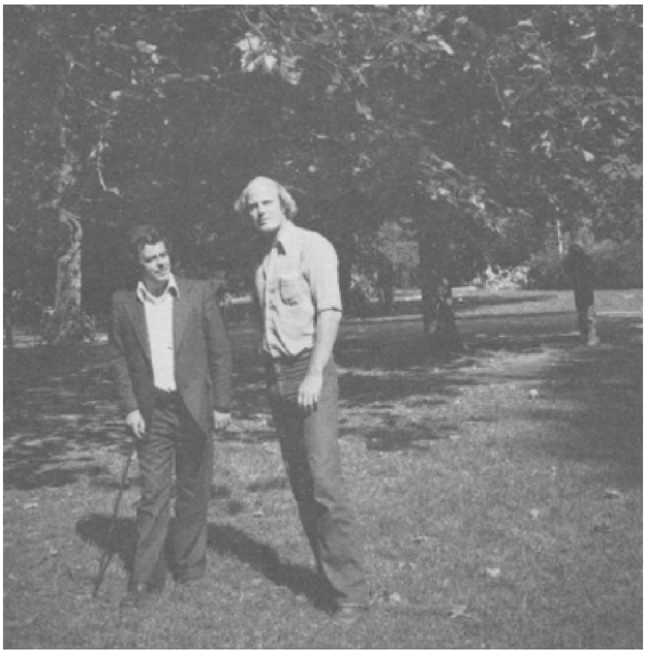
Ik denk dat 't Hart van mening is dat een volstrekt gesloten en consies vervaardigde roman, ‘als een legpuzzel’ in elkaar gezet, de band met de werkelijkheid of het leven verbreekt. Dat maak ik op uit de woorden ‘echte, boeiende, menselijke verhalen’ die hij als tegenstelling gebruikt voor het ‘horlogemakersproza’. Wie genoeg afwijkt van de regel dat alles in het verhaal met alles moet samenhangen, wekt vanzelf de indruk dat het verhaal, om zo te zeggen, het leven is, want het leven staat erom bekend dat het weinig opheeft met samenhang. Voor 't Hart betekent deze ontrouw aan het eenheidsconcept een bewijs van liefde voor het ‘echte, boeiende, menselijke’.

Het is merkwaardig dat Brouwers, als hij wordt doorgevraagd over zijn, door hemzelf als ‘ziekelijk misschien’ gekarakteriseerde opvatting, niet stil blijft staan bij de vorm. Als de beoogde eenheid bereikt is, blijkt hij iets anders te dienen, en Brouwers noemt dat rustig ‘de boodschap’. Die boodschap acht hij gebaat bij een zo onontkoombaar mogelijke vormgeving.

Het is geen nieuws, deze kijk op de vorm. Het is alleen gek dat een schrijver als 't Hart met zoveel dédain spreekt over deze manier van schrijven en dat hij een criticus verwijt het eenheidscriterium te hanteren.

Nu is Brouwers wat betreft vormgeving niet een gemiddeld auteur te noemen. Zijn proza is het resultaat van een werkwijze waarin het oog niet alleen gericht blijft op het geheel, maar ook op elk denkbaar detail in samenhang. Wie er plezier in heeft om uit een roman of verhaal dat te halen wat een schrijver er in heeft gestopt, kan moeilijk een geschiktere vinden dan Brouwers. Hij geneert zich ook allerminst voor zijn legpuzzel, het is zelfs wel zo dat hij hem als zodanig afficheert. Dat maakt de constructie niet alleen tot een opzichtige eigenschap van zijn werk - en ook van de samenstelling van zijn oeuvre - maar tot in feite de belangrijkste inhoud ervan. De boodschap ìs de vorm. Je moet wat ongeordend was en niet in samenhang gezien, geordend en samenhangend maken, dat is de boodschap van Brouwers' vorm.

Hier raken we even het ‘echte, boeiende, menselijke’ van 't Hart, maar niet als afwijking van vormgeving, juist als resultaat ervan. Waar 't Hart terugdeinst voor een zo volmaakt mogelijke vorm, uit respect voor het leven, daar wijdt Brouwers zich er aan, uit niet minder respect voor het leven.



Met Tom van Deel, Vondelpark, Amsterdam 1977.
‘Tom van Deel en ik zijn sedert 1970 met elkaar bevriend, ik vind zijn gedichten erg mooi, hij heeft een loftrompetsonate over dat trompettenboek van mij geschreven, en ik zeg hem al jaren dat hij een Mandarijn is. Alles in orde. Niks aan de hand. Ik persoonlijk heb ab-so-luut niks tegen een vriendjesmaffia.’
(*Brief aan de redactie van ‘De Revisor’ in: Kladboek*)

Op één punt namelijk is het schrijverschap van 't Hart en Brouwers vergelijkbaar. Beiden putten voor hun werk uit het eigen leven, ze zijn ‘autobiografische’ schrijvers zeg ik gemaks-

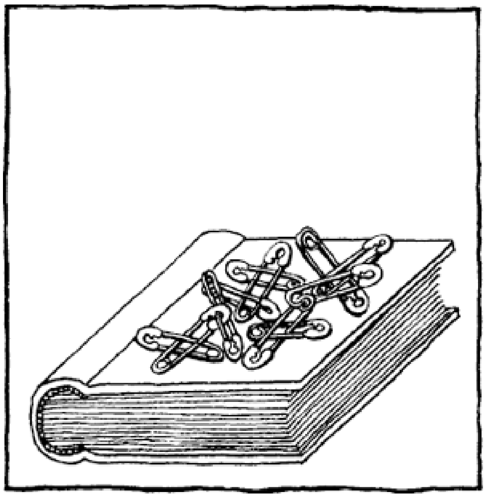
halve. Brouwers is in de loop van de jaren steeds sterker de subjectiviteit van zijn romans en verhalen gaan prononceren. *Zonder trommels en trompetten* heette al ‘Een markante anekdote uit het leven van *Jeroen Brouwers* door hem zelf verteld’, en de ‘ik’ die daarna in het werk een leven gaat leiden laat zich steeds duidelijker identificeren als Brouwers' literaire alter ego. Ook 't Hart heeft talloze ‘ik’-verhalen gemaakt die hun aanleiding vonden in zijn leven.

Het verschil in werkwijze van beide schrijvers leidt er echter toe dat Brouwers' boeken de aandacht opeisen voor zichzelf, en dat die van 't Hart de aandacht verleggen naar hun schrijver en zijn levensloop. Waar 't Hart een interessante en gecompliceerde ‘vorm’ ontbeert, waarin elk onderdeel z'n rol speelt in het geheel, dwingt Brouwers zijn leven juist met kracht en geweld, maar ook met liefde en precisie, in een kunstig keurslijf, wetend dat het pas dan de duurzame belangstelling van lezers opwekt. Brouwers begrijpt dat een roman een tour de force is, een bewaarplaats voor wat anders onherroepelijk verloren gaat: het eigen leven. In *Groetjes uit Brussel* staat al: ‘straks móet dit alles op papier of ik zal niet hebben geleefd’.

Die ‘vorm’ van Brouwers is dus, in tegenstelling tot wat 't Hart schijnt te denken over het ‘horlogemakersproza’, een hommage aan het ‘echte, boeiende, menselijke’. Brouwers wil ‘boekstaven’ wat er is gebeurd - een formulering die hij graag bezigt en die heel precies uitdrukt wat zijn intentie is bij het schrijven. Brouwers' belangstelling voor de biografie van schrijvers, zijn plezier in literaire anekdotiek is hiermee niet in strijd, integendeel. Het toont aan hoe onlosmakelijk hij het verband vindt tussen leven en kunst.

In de legpuzzels van Brouwers raakt het leven overigens in steeds minder verhulde vorm verstrikt. Meer en meer voert hij voorvallen in de tekst in, die hij voorziet van datum en plaats (zoals hij ook altijd het geschrevene zelf consequent voorziet van datum en plaats). Het wil een transpositie zijn van leven in kunst, op een bepaald moment in de wereldgeschiedenis en op een bepaalde plek op de aardbol.

Als horlogemaker is Brouwers, ten slotte, misschien toch wat eigenaardig. Hij laat, zoals meteen al in zijn verhaal ‘Thijmen Hoolwerf’, nogal vaak de klokken stukgaan, of hij zet op andere manieren de tijd stil. Maar misschien is dat ook helemaal niet vreemd, want de diepste wens van horlogemakers zou wel eens kunnen zijn dat de tijd niet bestaat.[2.]



2. De citaten van Brouwers zijn, tenzij anders vermeld, afkomstig uit een gesprek met hem, dat is afgedrukt in mijn *Bij het schrijven* (Amsterdam, 1979).

Eindnoten:

1. Zie ook mijn artikel in Trouw 5-9-'81: ‘Maarten 't Hart en het horlogemakersproza’.

Jan Geurt Gaarlandt
Aantekeningen bij de kladboeken

Ooit, van 1974 tot 1978, was ik literair criticus en 'analyseerde' ik het werk van Nederlandse auteurs. Het waren merkwaardige jaren, waarin ik zo goed en vaak zo kwaad als ik kon de mensen waarschuwde waar ze aan begonnen. Van Jeroen Brouwers had ik nooit gehoord vóór hij op 15 oktober 1977 in Vrij Nederland zijn Vlaamse correcties begon aan te brengen. Of beter gezegd, ik leed aan het wijdverbreide misverstand dat deze Brouwers een te verwaarlozen vage Belg was. Dat misverstand is inmiddels allerwege opgehelderd.

Met Angèle Manteau in de directiekamer van de uitgeverij Manteau, Brussel I 1967.
'Angèle Manteau: een vrouw wier hele carrière in het teken van de culturele integratie Noord-Zuid heeft gestaan (al zal zijzelf het *nooit* zo formuleren), en die zich dan ook, maar niet heus, wel integendeel, op de innige dankbaarheid van gansch cultureel Vlaanderen mag verheugen...'
(*De Bierkaai*)

Herfst 1977 was voor mij het laatste kritische seizoen, en zo kon ik nooit publiekelijk de schrijver die ik mateloos ging bewonderen de hand drukken. In 1978 was het dat Jeroen Brouwers in het literaire bewustzijn van Nederland definitief zijn plaats innam. Het jaar van 'Mijn Vlaamse jaren', van 'Dirk Ayelt Kooiman en het Amsterdams Peil', van 'Daele', van 'De Exelse Testamenten'. Ik las dit alles met veel meer dan gewone belangstelling. Hier was eindelijk iemand in wie ik een onvoorwaardelijk schrijverschap ontdekte, zoals ik dat in de daaraan voorafgaande 'beroepsjaren' zelden of nooit aangetroffen had. Ja, bij Solzjenitsyn, wiens literaire autobiografie *Het kalf stoot de eik* een ontzagwekkende indruk op me maakte, een boek waar ik een uitvoerige recensie over schreef in de Volkskrant, een boek dat voor het overige niet of nauwelijks besproken werd, een boek dat me deed besluiten het kritiseren op te geven.

Solzjenitsyn legt rekenschap af van zijn onafgebroken strijd tegen de macht: literatuur contra de staat. De zichtbare en onzichtbare machten om hem heen gaat

deze schrijver te lijf met schrifturen, die woord na woord op die machten veroverd zijn. In april 1967 start Solzjenitsyn zijn boek dat in 1977 zal verschijnen in een Nederlandse vertaling, twee jaar na de Russische uitgave. Als inleiding schrijft hij een 'Voorbehoud', als om zijn memoires te verontschuldigen. Twee omstandigheden noopten hem het een en ander te boek te stellen:

Winter 1979, in de tijd van de rellen rondom *De Nieuwe Revisor.*

De ene is onze wrede en laffe verborgenheid, de oorzaak

> van alle rampspoed in ons land. [...] De andere omstandigheid is dat er nu al twee jaar een strop om mijn nek ligt, al is die nog niet helemaal aangetrokken; komend voorjaar wil ik een rukje aan mijn hoofd geven. Of de strop zal breken of me zal wurgen, ik kan het niet precies voorzien. Ik zit nu juist tussen twee blokken in (*Goelach Archipel* had hij net geschreven, *Augustus veertien* stond op stapel, J.G.G.) - het ene heb ik weggerold, ik aarzel nog het andere aan te pakken - ik heb dus een kleine adempauze. Ik dacht dat misschien de tijd gekomen is bepaalde zaken uit de doeken te doen, je weet het maar nooit.

Die ‘bepaalde zaken’ zouden ‘Het kalf stoot de eik’ vormen, naar mijn mening, een van de felste literaire aanklachten tegen het totalitarisme van de staat, en zijn de hypersensitieve, individualistische neerslag van een persoonlijkheid. Solzjenitsyn is literator, pamflettist, essayist, polemicus, vechter.

Jeroen Brouwers, schrijver van schotschriften, herinneringen, brieven, dagboekaantekeningen, beschouwingen, polemieken, opstellen. ‘Ik dacht dat misschien de tijd gekomen is bepaalde zaken uit de doeken te doen, je weet het maar nooit.’ - het is of ik Brouwers hoor. Natuurlijk, vergelijkingen gaan mank, Solzjenitsyn moest met gevaar voor eigen leven opereren, zijn werk draagt de sporen van de levensbedreiging. En toch, Brouwers heeft diezelfde meedogenloze attitude ten opzichte van de zichtbare en onzichtbare machten. Bij hem is het de terreur van het verleden, de onzichtbare macht van zijn jeugd, de bierkaai van literaire domheid en wanbegrip. *Kladboek* noemde Brouwers zijn ‘kalf’. Een kleine adempauze, *Zonsopgangen bovenzee* (1977) was net geschreven, *Het verzonkene* (1979/80) stond op stapel. Het groeide uit tot het meest eigenzinnige genre in de Nederlandse literatuur van de laatste vijf jaar. *Kladboek*, de titel is het understatement van iemand wiens hoofd al jaren in een strop lag, wiens boeken miskend werden, want niet gelezen, en wiens bestaan ontkend werd, want neergeschreven in die boeken. Hij wil een ruk aan zijn hoofd geven, hij komt bovengronds en opent zijn aanval op alles en iedereen die literatuur verkwanselt, die herinneringen verdringt, die de doden vergeet: *Mijn Vlaamse jaren, Kladboek, Kladboek 2.* ‘Literaire zelfmoord’ heeft hij, geloof ik, eens van zijn polemieken gezegd.

April 1978: Tirade nummer 235 valt in de bus. ‘Dirk Ayelt Kooiman en het Amsterdams Peil’, Jeroen Brouwers wordt voor mij een begrip. Zijn ontwrichtende manier van analyseren is niet alleen reden tot voluit lachen, maar heeft sindsdien schoolgemaakt. Het is de eigenlijk simpele test die hij afneemt aan de schrijver of deze zijn grammatica wel kent, of hij schrijft om werkelijk vorm te geven of alleen maar om de literator uit te hangen. Van Kooimans verhaal blijft niets over, ook nu niet na herlezing, al valt het dan meer op dat Brouwers zich hier en daar te kwaad maakt, waarmee zijn aanval te exuberant wordt. Werd in zijn attaque op Weverbergh en andere Vlaamse schrijvers de afstand tot de vijand nog wel eens te klein, met ‘Kooiman’ lijkt zijn polemiek definitief getoonzet. Het is de ijzige woede tegen het bederf van de vorm, tegen het gebrek aan kennis en de overvloed aan pretentie, tegen modieusheid als kenmerk van vormloosheid. Met een veelheid van gegevens wenst hij dan ook bijvoorbeeld alles wat hij beweert te staven vanuit zijn archief: jaartallen, verwijzingen, noten, het wemelt in de Kladboeken van de bewijzen. Zeker, al in *Groetjes uit Brussel* is dit een bekend verschijnsel bij Brouwers, hij is daarin consistent, maar in de Kladboeken doet hij het nog eens dunnetjes over. Die annotatie is een heel aparte techniek die hij moeiteloos inbouwt en het slagveld

telkens van rustpauzes voorziet. Zo staan er bijvoorbeeld 152 noten bij *De Nieuwe Revisor*, en ze horen er alle 152 thuis.

Vormloosheid is de onzichtbare macht waar Brouwers tegen vecht. Vorm is de bezwering van zijn angst: 'Ik schrijf om te overleven.'

De Kladboeken behoren tot het meest wezenlijke van Brouwers werk. En ik zeg dat niet alleen omdat ik met die boeken Brouwers ontdekte en er de grote sensatie van onderging. Veel komt in deze geschriften samen: zijn polemische, zijn lyrische, zijn analyserende kant. En van al het kladwerk is 'De Exelse Testamenten' het belangrijkste. Men kan 'De Exelse Testamenten' als de koevoet van zijn oeuvre beschouwen; verleden, heden en toekomst breekt men er mee open.

'Ik en mijn doden': het verleden, Daele en Iris, Brussel, de jaren zestig en zeventig. En: '... dit zijn geluiden zoals ze hebben geklonken in mijn kleuterjaren, Indië: ik ben vijf jaar, het is nacht, de Jappen stormen binnen...' - het verleden, het vroegste verleden, maar ook de toekomst van zijn roman *Bezonken rood*, die eind 1981 zal verschijnen. Hij beschrijft in 'De Exelse Testamenten' zijn tuin als zijn wereld, isolement en uitzicht vindt hij er. Het 'dolen' is zitten geworden met een geladen pistool, met getrokken pen. Zo is zijn heden. In deze tuin, in een uithoek van Nederland, gaat Brouwers zijn machten te lijf en schrijft hij zijn eigen mythe. De Kladboeken zijn verzamelingen van stukken die hij overal los publiceerde, op verschillende tijdstippen. Maar de schrijver ervan heeft kennelijk een zo gevoelig literair bewustzijn dat de samenhang tussen de stukken onmiddellijk evident is.

Motieven, symbolen, figuren, kenmerken en begrippen, alles keert telkens vermomd of onverhuld terug. Tot in de kleinste details kent hij zijn eigen werk, zijn eigen leven. Schrijven is losslaan wat stond opgeslagen: in meer dan een opzicht is Brouwers een uniek soort archivaris.

November 1979, Tirade nummer 250: *De Nieuwe Revisor.* Het 'andere' In memoriam, mag men zeggen. Een dodenzang over de jaren zeventig met Guus Luyters als symbool van de opgeblazen 'jongensliteratuur'. Zoals vaker bij Brouwers is de aanval veel eerder een verdediging. De aanval op de onlite-ratuur, de aangeklede verveling, op de dodelijke afwezigheid van vechtlust voor iets of iemand? Het is niets anders dan de verdediging van de literatuur, van de naakte waarheid, van de schoonheid, van het engagement.

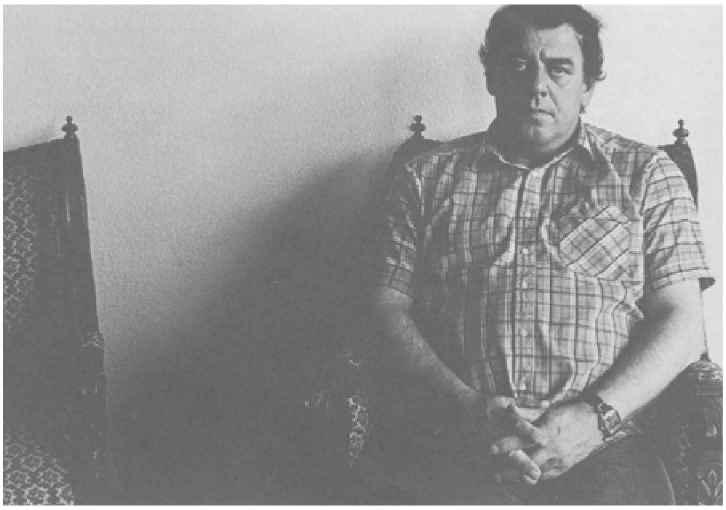
Tussen de namen van een aantal schrijvers en critici tot wie Brouwers in zijn manifest een oproep richtte, bevond zich ook de mijne. Ik ervoer dat als een alibi voor de jaren dat ik als criticus werkzaam was, maar waarin ik op den duur niet meer wist voor wie en waarvoor ik schreef. Ik kreeg het merkwaardige besef dat die tijd louter omwille van dit aangesproken worden door Brouwers tenslotte toch geen verspilde tijd was geweest. In deze context beschouw ik *De Nieuwe Revisor* dan ook als een persoonlijke brief, waar deze regels het verlate antwoord op zijn. In het geheel van de Nederlandse literatuur meen ik dat het een pamflet is dat om zijn polemische kracht en om zijn vlijmscherpe stijl schoolvoorbeeld zal zijn: letterlijk op scholen en universiteiten verplichte lectuur zal worden. 'Maar behalve dan het om literatuur gaat, gaat het om iets anders' - Brouwers staat een aanval op en analyse van een heel decennium voor ogen. Hij schreef het om een mentaliteit te ontmaskeren, de namen van de figuranten zijn niet eens essentieel. Niet Luyters is van betekenis, maar de houding die hij vertegenwoordigt en die door de decennia heen dezelfde blijft. Luyters is slechts een uithangbord aan een veel reusachtiger bouwwerk. Daarom ook zal de 'actualiteit' van *De Nieuwe Revisor* nog wel even accuut blijven.

Jaap Goedegebuure
Verkeerd verbonden

Het schrijverschap van Jeroen Brouwers is gebaseerd op een merkwaardige tegenspraak, omdat het uitdrukking probeert te geven aan de gedachte dat zinvolle communicatie tussen een individu en zijn omgeving of (om in details te treden) tussen een auteur en zijn publiek principieel onmogelijk is. 'Aan mij valt niks te begrijpen en wat ik heb geschreven behoeft geen interpretaties'.[1.] Dat is zo op het eerste gezicht een nogal ontmoedigende mededeling wanneer je als lezer op zoek bent naar begrip omtrent de schrijver en zijn bedoelingen, en het wordt er niet beter op wanneer je leest: 'Ik neem niet langer deel aan het leven, ik zal mij in een nog grotere afgelegenheid nog meer afzonderen tot ik onvindbaar ben: - in mijn schrijverij.'[2.]

Hoe ernstig moeten we deze uitspraak, die in vele varianten in het oeuvre van Jeroen Brouwers voorkomt, nemen? Moeten we hem op zijn woord geloven wanneer hij beweert zich in zijn geschriften te willen onttrekken aan het menselijk verkeer? Als het antwoord 'ja èn nee' ooit op zijn plaats was, dan wel hier.

Even voor de zojuist geciteerde zin uit *Het verzonkene* waarin de wens tot een hermetische afzondering in het eigen werk uitgesproken wordt, lezen we:



Jeroen Brouwers, zomer 1981.
'Ik ben schrijver, en dat heeft mijn leven tot hier behoorlijk verpest. Alles wat ik geschreven heb ben ik bereid niet geschreven te hebben, als ik in ruil daarvoor een gangbaar, harmonisch, sociabel maatschappelijk leven zou blijken te hebben geleid. () Dit jaar ben ik bijgezet in de Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur, dat is: een verzameling van enige tienduizenden lemmata over schrijvers, van wie het merendeel mislukte mensen waren.'
(*Het verzonkene*)
Foto: Malou Swinnen

> Ik houd de mensen op grote afstand en gelijktijdig ben ik bang van alleen zijn. Ik ben bang van de postbode en de telefoon, maar gelijktijdig kan ik de dagelijkse postbezorging niet rustig afwachten en soms bezweer ik het telefoontoestel dat het rinkelde. Mijn stemgeluid is hard want men moet mij goed kunnen verstaan. Ik heb mij een duidelijk handschrift aangewend want men moet mij zonder moeite kunnen begrijpen.[3.]

Op deze plek en elders vormt het oeuvre van Jeroen Brouwers een eenheid, maar een eenheid die gebouwd is op tegenspraak, antithese en paradox. Het isolement

manifesteert zich als ‘het verlangen om er niet te zijn’, en tegelijk als de angst om niet geaccepteerd te worden. Op een vergelijkbare manier wordt aan ieder ander motief, vaak in één en dezelfde zin of alinea, een wending van honderdtachtig graden gegeven. Deze voor Brouwers zo typerende ‘kunstgreep’ (die men evengoed als ‘noodsprong’ zou kunnen betitelen) maakt het bovendien

mogelijk dat de meest uiteenlopende en contrasterende motieven met elkaar verbonden worden tot het basispatroon dat al zijn romans en verhalen beheerst. Isolement leidt tot angst, angst wordt herleid tot schuld. Maar tegenover schuld staat beschuldiging, de projectie van angst heet haat, en tussen wroeging en worging is het ook in een ander opzicht dan het strikt letterlijke maar een miniem verschil.

Heel dit kluwen van tegenstrijdige gevoelens laat zich herleiden tot één kernmoment: het ogenblik waarop een kind wordt losgemaakt uit de veilige tweeëenheid met de moeder. Dit moment valt bij Brouwers niet samen met één tijdstip, het zijn er minstens drie: geboorte, de fase van bewustwording die met de eerste taalverwerving gepaard gaat, en de definitieve scheiding wanneer de moeder het kind aflevert bij de poort van het internaat. Elk van deze drie momenten markeert een steeds grotere afstand, totdat de kloof onoverbrugbaar is. Vanaf dat punt heerst er een permanente staat van oorlog, niet alleen met de moeder, maar met de hele wereld. ‘Naar de hel met haar. Ik bedoel: naar de hel met alle moeders.’[4.]

Zoals de uitdrijving uit het paradijs voor Adam en Eva gelijk stond met de zondeval,[5.] waarmee de menselijke schuld begint (volgens de joods-christelijke opvatting althans, die onze Westerse cultuur doordrenkt heeft), zo herleidt Brouwers het begin van zijn schuldgevoel tot de verbreking van de band tussen moeder en kind. Bij de paradox dat hij zijn onvermogen tot communicatie communicabel probeert te maken, in vrijwel alles wat hij schrijft, hoort het besef dat het juist de taal is die een ongestoorde uitwisseling tussen mensen in de weg staat. Ook wat dat betreft begint de verstoorde relatie met de anderen bij de moederfiguur. De ouder geworden ik van *Het verzonkene* vertelt dat hij voor de gesprekken met zijn moeder een denkbeeldig ondertitelingsapparaat nodig heeft. ‘Maar vaker en vaker begon het voor te komen dat het haperde en de mededelingen van mijn moeder onvertaald bleven.’[6.]

Het gaat hier om niets meer of minder dan een Babylonische spraakverwarring binnen de eigen psyche. Zoals men weet verduidelijkt het Bijbelverhaal over de toren van Babel evenveel over de zondeval als de geschiedenis van Adam en Eva's verbanning uit het paradijs: de menselijke honger naar kennis en vooruitgang werd gestraft met onderlinge onverstaanbaarheid. Bij Brouwers gaat het onvermogen tot communicatie bovendien nog gepaard met een versplintering van de eigen persoonlijkheid.

> Mijn leven lang bevind ik mij tussen talen, halftalen, bastaardtalen of folkloretalen, bij het horen waarvan ik het medegedeelde eerst in het Nederlands moet vertalen. Dit heeft mijn levensloop tot hier nogal bepaald en ook mijn karakter.
> Mijn leven lang bevind ik mij tussen verschillende werelden. ‘Nergens thuis’. Ofwel ik besta uit verschillende ikken.[7.]

Alleen in de slaap ‘vloeien de verschillende werelden tot één wereld in elkaar, en mijn verschillende ikken tot één ik. De taal die er gesproken wordt begrijp ik. Ik ben in die wereld waar ik hoor.’[8.] Deze gelukzalige slaap eindigt steevast met een zelfde soort droom. De ik is verdwaald in een labyrint-achtige omgeving, waar alle paden en gangen doodlopen.

Ik merkte al op dat een dergelijk isolement bij Brouwers vrijwel altijd tot schuldbesef leidt. Hoe die verbinding tot stand komt valt te illustreren aan de hand van het hoofdstuk *Zonder onderschriften* uit *Het verzonkene* waaruit ik hiervoor al enkele malen eerder eerder citeerde.

> Uit deze droom word ik wakker als ik in dwaaltuin of dwaalhuis iemand ben tegengekomen van wie ik houd en deze mij blijkt toe te spreken in een taal die mij volstrekt vreemd is en die ik niet kan vertalen. Terwijl ik deze taal beluister en hartstochtelijk probeer er althans *iets*, één woord, van te begrijpen, zie ik de geliefde persoon veranderen, verouderen, afschuwwekkend lelijk, ten slotte onherkenbaar worden, - en ik voel mij verkillen: mijn liefde voor de geliefde persoon verlaat mij. Er ontstaat een warrelend waas, zoals wel te zien is op een ingeschakeld, maar geen beeld vertonend televisiescherm. Dit waas kapselt mij in. Daarna lig ik in mijn bed, minder dan een seconde wakker en vervuld alweer van schuldgevoel: - dat het mijn schuld is dat ik de tot mij gesproken taal niet heb verstaan.[9.]

De hier ingevoerde 'geliefde persoon' kan niemand anders zijn dan de moeder. *Het verzonkene* maar vooral *Bezonken rood*, gaan over de verwijdering die zich ten opzichte van haar voltrekt wanneer zij haar magische schoonheid verloren heeft, en de heks is geworden die de ik-figuur geïsoleerd heeft in de gevangenisachtige omgeving van de kostschool. Sindsdien zijn beiden voorgoed 'verkeerd verbonden'.

Het 'warrelend waas' dat het televisiescherm bij gestoorde ontvangst vertoont, heeft zijn pendant in de voile die de moeder draagt wanneer de hoofdpersoon van *Bezonken rood* door haar bij het pensionaat wordt afgeleverd. Deze sluier valt als een scherm voor haar gezicht 'als zij zich naar mij overtuigt om mij een afscheidszoen op mijn mond te geven, - dit "voorval" is tekenend voor de rest van mijn leven: wij kussen elkaar door een traliewerk van spinneweb.'[10.] Enkele bladzijden verder lezen we dan:

> Al dat afscheid nemen is er de oorzaak van geworden dat mijn moeder en ik ten slotte voorgoed verkeerd verbonden raakten, en ik heb leren leven met het traliewerk tussen mij en haar, tussen mij en de anderen. Mijn liefde gaat verloren.[11.]

De laatste vier woorden komen uit een citaat dat als een soort leidmotief steeds weer in het verhalend werk van Brouwers opduikt. Het gaat om het drieregelig opschrift dat Herman Gorter ooit plaatste boven de afdeling 'Socialistische verzen' in de bundel *De school der poëzie.*

> O God! Ik sta aan den verkeerden kant.
> Ik ga te gronde.
> Mijn liefde gaat verloren.

Dit gedicht is door Brouwers voor het eerst gebruikt als motto voor zijn verhaal 'Thijmen Hoolwerf' (opgenomen in zijn debuutbundel *Het mes op de keel* en herdrukt in *De toteltuin*), dat het isolement, deels zelfgekozen, deels opgedrongen, tot thema heeft.

Hoe belangrijk de functie is die het Gorter-citaat in het werk van Brouwers vervult valt ook op te maken uit het nu volgende fragment uit *Het verzonkene.*

> Mijn vader steekt zijn handen naar mij uit, en al wil ik het niet, ik begin met mijn vuisten om mij heen te maaien, al wil ik het niet, ik begin hem krijsend te slaan, al wil ik het niet, ik sla hem de boot [in dit geval een militair hoofddeksel, J.G.] van zijn hoofd. Integendeel, ik wil hem omhelzen, mijn liefde voor hem is zo groot als ik zelf ben, en hem zeggen alle woorden die ik al kan spreken, opdat niemand in mij wone dan u alleen, - maar ik kan het niet.
> *Ik kan het niet.*

> Bezield van liefde kan ik mijn liefde niet uiten, of blijk ik het te doen in een taal die niet wordt begrepen, ik sta aan de verkeerde kant, mijn liefde gaat verloren.
>
> Misschien wil ik hem zeggen hoe ik zit volgepropt met angsten.[12.]

Schiet tegenover de vaderfiguur de communicatie ook op het niet-verbale vlak tekort, met de moeder heeft het kind, dat nauwelijks weet heeft van verbale vormen van verstandhouding, een band die door het Maleis, de taal van het paradijselijk kindergeluk, wordt verstevigd. De alter ego's van Brouwers zijn opgegroeid in Nederlands-Indië, dat achteraf, in de mythologie van zijn verhaald universum, de status van droomland krijgt. Het heimwee naar Indië, dat *Het verzonkene* en *Bezonken rood* doortrekt, hangt samen met de wens onder te mogen gaan in de schuldeloze toestand van het onbewuste, waar taal en denken de kloof tussen ideaal en realiteit nogniet markeren.

Deze toestand wordt alleen in de eerste levensfase in zijn absolute totaliteit ervaren, en later alleen nog bij flitsen tijdens de slaap en in de roes van de alcohol.

Exel, winter 1979. Met Jaap Goedegebuute en Maarten 't Hart.

De terugkeer tot 'het kind dat wij waren' leidt bij de meesten van ons naar de moeder en de moederschoot. In *Het verzonkene* krijgt deze waarheid een pregnante vertaling in het herinneringsbeeld van het zwembad waar het Indische kind leerde zwemmen. *Woorden in het water* heet het hoofdstuk waarin dit beeld opgeroepen wordt, en die titel heeft betrekking op de bijna sprookjesachtige manier waarop moeder en kind zich met elkaar verstaan.

> Onder water zegt mijn moeder woorden, ik hoor de klanken ervan. Een waterwezen, niet mijn moeder, spreekt mij toe. Ik zie de woorden als bellen uit haar mond komen en overal om mij heen opstijgen en stukspatten. Ik vind het zonde van die woorden. Onder water spreidt het haar van mijn moeder zich naar alle kanten open en wordt haar hoofd een zwarte bloem. Uit het hart van die bloem stijgen woordbellen op, ze zijn waterkleurig groen dat heten moet droomgroen. Ik ben nog geen twee jaar. [...]
> Ik kan, als ik wil, woorden zwemmen in het water. Bij voorbeeld het woord *iboe*, dat is: moeder. Van deze *iboe* ben ik het *anak*, dat is: kind. Ik ben een prins (*anak radja*), zo mooi is zij, zo trots ben ik, zo schitterend als goud is mijn prestatie, zo trots ben ik dat zij zo mooi is en ik haar kind ben en ik zwem.
> Ik weet nog niet dat ik mij ooit voor haar zal schamen. Vanuit de golven klinkt haangekraai.[13.]

Maleise woorden en andere klanken uit het land van herkomst,

> dit mengsel van geluiden dat ik hoorde tussen schemering en nacht, voordat ik onder zeil ging, vóór mijn derde jaar, sluimergeluiden, droomgeluiden, de geluiden van de stilte, dat is tempo dahoeloe. De geluiden van Goudland. Atlantis is nog niet verzonken.[14.]

Aan het woordenloze geluk wordt een eind gemaakt door de Japanse bezetting en de gevangenschap in Tjideng, een gevangenschap die verlengd lijkt te worden tot levenslang wanneer na het Indische interneringskamp het Europese internaat wacht.

> Dertig jaar later: het blijkt dat ik er *nooit* ben uitgekomen. Nog altijd sta ik met mijn rug tegen de muur en peuter met mijn vingernagels het cement tussen de stenen van de muur [van de kostschool, J.G.] vandaan, dit is mijn kleine subversieve daad. Dichtgenaaide broekzakken en ijzertjes onder mijn schoenen. Altijd opstandig en altijd de verliezer, nog altijd degene die het eerst wordt geslagen, en het hardst, en het langst. De buitenstaander. Ik word aangeknaagd door niet te beschrijven angst. Ik kan van niemand houden, ik kan met niemand communiceren, niemand kan met mij communiceren of blijkt mij iets te vertellen te hebben.[15.]

Het is dit permanente isolement dat het noodzakelijk maakt om ‘in onderschriften’ te spreken en te schrijven. Daartoe voelt de schrijver zich in de eerste plaats gedrongen omdat hij, niettegenstaande zijn tweeslachtige hang naar het isolement, zich toch wil blijven meedelen. Maar de noodzaak geldt ook voor Brouwers' dubbelgangers, willen hun ‘verschillende ikken’ niet volkomen onverstaanbaar voor elkaar worden (met de desintegratie van de persoonlijkheid als een onvermijdelijk gevolg).

De splitsing in ik en tegen-ik treedt herhaaldelijk op, bijvoorbeeld in ‘Ego vir’, niet toevallig in de jij-vorm geschreven (wat al duidt op een barst in de persoonlijkheid). De hoofdpersoon van dit verhaal is net als Thijmen Hoolwerf een teruggetrokken jongen die op de zolder van het ouderlijk huis een fantasiewereld creëert, maar tegelijk zoveel afstand tot zichzelf neemt dat hij zijn eigen monologen voor zich ziet. ‘Als in een tekstwolkje in een stripverhaal lijken ze zichtbaar boven je hoofd te staan.’[16.]

Dergelijke gewaarwordingen doen zich ook voor bij de ikfiguur van *Zonsopgangen boven zee*, de roman waarin het isolement haast lijfelijk voelbaar gemaakt wordt doordat de vertelruimte is beperkt tot de paar kubieke meters van een stilstaande lift.

‘Ik schrijf dit en het lijkt of ik ondertitelingen zit te schrijven, die mij, mijn werk en mijn intenties zouden moeten verklaren’,[17.] zo laat Brouwers zijn alter ego noteren in *Het verzonkene*, het boek waar ik in het voorafgaande zo dikwijls uit geput heb. Geheel afgezien van de al gereleveerde scepsis ten aanzien van nut en noodzaak van deze zelfverklaring, die er niet alleen maar ten behoeve van de lezers is maar vooral ook voor de auteur zelf, en die daardoor een vorm van zelfrechtvaardiging wordt, vind ik dat Brouwers op altijd adequate dikwijls indrukwekkende wijze uitdrukking heeft gegeven aan zijn gevoel van verkeerd verbonden zijn.[18.]

Eindnoten:

1. *Het verzonkene*, Amsterdam 1979, p. 11.
2. *Het verzonkene*, p. 35.
3. *Het verzonkene*, p. 35.
4. *Bezonken rood*, Amsterdam 1981, p. 34.
5. Dit gegeven is ooit door Brouwers gebruikt in het verhaal ‘Drie eeuwen Gothiek’, opgenomen in *Groetjes uit Brussel* (1969).
6. *Het verzonkene*, p. 9.
7. *Het verzonkene*, p. 9.
8. *Het verzonkene*, p. 9.
9. *Het verzonkene*, p. 10.
10. *Bezonken rood*, p. 30.
11. *Bezonken rood*, p. 33.
12. *Het verzonkene*, p. 101.
13. *Het verzonkene*, p. 38-40.

14. *Het verzonkene*, p. 16.
15. 'Voorjaarsmoeheid'. In *De bierkaai. Kladboek* 2. Amsterdam 1980, p. 249-250.
16. *Klein leed.* Maasbracht 1977, p. 22.
17. *Het verzonkene*, p. 11.
18. In dit artikel heb ik een paar maal gebruik gemaakt van mijn essay *Tegendraadse schoonheid. Over het werk van Jeroen Brouwers*, dat binnenkort verschijnt in de Synthese-reeks van De Arbeiderspers/Wetenschappelijke Uitgeverij. Op de kwestie van het isolement, en andere motieven uit het oeuvre van Brouwens wordt daar dieper ingegaan dan mogelijk was in het bestek van dit artikel.

Margaretha Ferguson
Een schrijver, zijn boek, zijn collega's, zijn lotgenoten, zijn andere lezers
Over de ontvangst van 'Bezonken rood'

> *Het is amusant om nu nog in Indië oude lieden te ontmoeten, die zeggen: 'Die Douwes Dekker heeft maar van allerlei geschreven; van een ravijn achter zijn huis en zo; en er is niks van waar!' alsof daarmee op slag het knevelen van alle inlandse hoofden door de archipel ongedaan was gemaakt.*
> E. du Perron, *De man van Lebak*, Verzameld werk, deel IV, blz.8.

Voor wie het boek misschien nog niet heeft gelezen (het is na nog geen half jaar toe aan zijn vierde druk): *Bezonken Rood* is een evocatie van de verwoesting die wordt aangericht in de liefde, gekoesterd door een klein jongetje, voor zijn moeder. Die nog ongeschonden liefde wordt schitteren uitgebeeld in Brouwers' voorafgaande boek, *Het verzonkene*, en de gevolgen van de verwoesting in het nog vroegere *Zonsopgangen boven zee.* Deze drie boeken vormen, binnen het omvangrijke oeuvre van Jeroen Brouwers dat als zodanig toch al een sterke samenhang vertoont, met elkaar een kernverhaal.

De plaats waar het begin van het drama zich voltrekt is het Japanse Tjidengkamp in het toenmalige Batavia; duizenden vrouwen en kinderen waren daar tijdens de Japanse bezetting (1942-1945) van het voormalig Nederlands-Indië in ondergebracht, in steeds verschrikkelijker gemaakte omstandigheden.

Jeroen Brouwers was twee jaar toen hij het kamp inging, vijf toen hij eruitkwam. Als vijfjarig jongetje ziet hij hoe zijn moeder wordt mishandeld. *Geboekstaafd is: 'Mijn moeder was de mooiste moeder, op dat moment hield ik op van haar te houden.'* (blz. 119). Na de niet bepaald pedagogisch verantwoorde omstandigheden van het interneringskamp waarin Jeroen van schootkind tot kleuter is gerijpt, blijkt hij een onmogelijk jongetje geworden. Zijn ouders brengen hem na terugkeer in Nederland '*voor de rest van zijn kinder- en jongensjaren*' onder in door kloosterlingen geleide pensionaten. Het hoofdstuk waarin dit wordt verteld begint met de zin: '*Hetzelfde verhaal nu, in een ander octaaf*.

De roman zet in met de dood van de moeder; de ik-figuur die men volgens de door de auteur zelf verstrekte gegevens mag laten samenvallen met de persoon Jeroen Brouwers, is dan veertig jaar, heeft een bewogen leven vol hevige doch onharmonische liefdesbetrekkingen achter de rug, en zag zijn moeder de laatste jaren niet meer. Haar sterven werkt als een katalysator waardoor zijn gekweld bestaan in een overzichtelijk verband wordt gebracht met enkele oerbelevenissen: de liefde voor zijn moeder die op het moment dat zij in het Japanse kamp mishandeld werd veranderde in haat omdat de pijn om haar niet meer te dragen was; de haat die (bijna) ongeneeslijk wordt wanneer zij hem, na de oorlog en uit haar eigen vrije wil, in een pensionaat stopt en hij zich door haar in de steek gelaten en verraden voelt. Door haar dood zijn de emoties nu geheel verstard: '*Zij had mij op de avond dat ze zou sterven moeten bellen... Maar zo is het niet gebeurd... Naar de hel met haar. Ik bedoel: naar de hel met alle moeders.*'

Qua thematiek bevindt het boek zich in hetzelfde gebied als dat van Ischa Meyer: *Brief aan mijn moeder.* De absolute gebondenheid van het jonge kind aan zijn moeder, aan degene die hem het leven binnenliet, wie en wat en hoe zij verder ook moge zijn, krijgt de kleur van even absolute haat wanneer de bescherming van deze

leven-schenkster, deze oer-factor voor het voortbestaan, wegvalt. Of er bij de moeder sprake is van eigen verantwoordelijkheid, schuld, hulpeloosheid, onmacht, juist of onjuist inzicht - dat maakt geen verschil. De haat is blind, en staat eigenlijk in dienst van het zelfbehoud, van de even blinde drang tot overleven.

Deze innerlijke keten van reacties wordt in gang gezet door factoren die we van aard historisch mogen noemen: de Japanse verovering en militaire bezetting van Nederlands-Indië met als gevolg dat de gezins-, huisvestings- en leefsituatie van het gezin Brouwers zo volledig verandert als voor niet-ingewijden nauwelijks adekwaat te beschrijven is. Wat het kind Jeroen, van zijn tweede tot zijn vijfde jaar, overkomt, zet hij neer in een reeks hartverscheurende taferelen waarin reële herinneringen meer dan eens zijn getransformeerd tot hallucinerende evocaties van wreedheid en gruwel. In het transformatie-proces van ervaring tot literatuur spelen vooral de door de gebeurtenissen opgewekte en vele jaren lang verdrongen *emoties* een zo grote rol dat deze meer dan eens bijdragen tot een aantoonbare vervorming van wat men gewoonlijk de waarheid, misschien beter de werkelijkheid, meent te kunnen noemen. Een tweede factor die het verhaalde hier en daar doet afwijken van de zogenaamd ‘echte’ gebeurtenissen, is van artistieke aard. Jeroen Brouwers heeft vóór alles een zorgvuldig gecomponeerde roman geschreven waarin verschillende verhaalelementen uiteindelijk tot een grootse climax worden samengevoerd.

Toch maakt de schrijver mijns inziens, ook zuiver literair bezien, een ernstige fout wanneer hij traumatisch werkende gebeurtenissen exact situeert naar datum en plaats, terwijl het hier blijkt te gaan om een in zekere zin valse schijn van historiciteit, omdat een aantal van de beschreven gebeurtenissen aantoonbaar niet dusdanig, niet op die data, en niet op die locaties hebben plaatsgehad. Het boek krijgt daardoor - af en toe - iets tweeslachtigs, hetgeen enige afbreuk doet aan de uitwerking.

Iedere goede roman bezit een zekere mate van werkelijkheidsgehalte. Het woord 'verzinnen' is eigenlijk nooit op zijn plaats. De psychologie heeft wel geleerd dat *al* onze uitingen, of die nu van artistieke of andere aard zijn, gebonden blijven aan de persoonlijkheid. De afstand tussen ervaring, gewaarwording, aandoening, aandrift kan kort zijn, wanneer er een geringe bewerking heeft plaatsgehad tussen de mens en zijn uiting, de afstand kan ook zeer, zeer lang zijn - zodat er ruimte is gekomen voor vergeten, verdringen, vervormen, verkleinen en vergroten, wijzigingen in tijd, plaats, personages, atmosfeer. Voor wetenschappelijk geschoolde of ook voor 'alleen maar' invoelende lezers is het echter altijd mogelijk de weg terug te vinden, van het boek naar de maker. Maar daaraan bestaat lang niet altijd behoefte. Een roman kan immers 'waar' zijn op verschillende niveaus. Het voor de kunst belangrijkste niveau is dat van de aandoening, de emotie: voelt de lezer zich 'geraakt', geboeid, meegesleept, wordt hij zich al lezend bewust van eigen gevoelens of verruimt hij zijn bewustzijn door deel te nemen aan nooitgekende belevenissen, ervaart hij het vertelde als een innerlijke waarheid of laat het hem koud ... zo zijn er vele reacties mogelijk.

Dan is er zoiets als het werkelijkheidsniveau, voor een ieder kenbare factoren, waarvan de meeste romanciers zich bedienen om hun verhaal te situeren in ruimte en tijd. Het is mijn opvatting dat een schrijver die factoren uit de werkelijkheid met een zekere eerbied dient te behandelen. Wanneer het in een verhaal of roman in Den Haag op 21 juni 1982 twintig graden vriest, zal iedere lezer die op de hoogte is met ons klimaat, daartegen protest aantekenen. Tenzij de schrijver het geheel duidelijk heeft geplaatst binnen een fantastisch of illusoir kader. Maar op het niveau van de aandoeningen, de emoties, is *Bezonken Rood* van een hartverscheurend 'waar'-zijn, en dat deze 'laag' in de roman op een groot aantal mensen zo'n hevige indruk maakt is toch ook een resultaat van literaire techniek. De verschillende niveaus zijn wel te *onderscheiden*, maar niet absoluut te scheiden. De reacties van lezers en professionele critici worden elders in dit nummer door Marjoleine de Vos besproken en geanalyseerd in een artikel met de conclusie waarvan ik het volkomen eens ben.

Belangwekkend aan deze reacties is de intensiteit en heftigheid waarmee vele stukken voor of tegen *Bezonken Rood* geschreven zijn. Letterkundige beoordelaars, erudiete boekenliefhebbers, lotgenoten-uit-de-kampen en 'gewone' belangstellenden (hiermee bedoel ik diegenen die geen specifiek-literaire interesse hebben maar weieens willen weten hoe het daar toeging, in de Jappenkampen), mengen zich in de strijd. Het is niet mogelijk een scheiding der geesten waar te nemen tussen mensen die wel, en mensen die niet in de Japanse kampen hebben gezeten, want de twee-deling der meningen loopt dwars door deze categorieën heen.

Een literair criterium (deze term gebruik ik in het volle besef dat hiervoor geen sluitende definitie bestaat) zou men kunnen noemen de afkeer, ook weer in beide groepen voorkomend, tegen het 'pathos' waarvan Jeroen Brouwers zich bedient, en dat op velen een indruk maakt van onechtheid. Hier is duidelijk sprake van een mode in gevoelens, of beter een mode in *uiting* van gevoelens. Sinds de grootmeester Willem Elsschot ons leerde dat het mogelijk is door een sober doch uiterst geraffineerd woordgebruik aangrijpende inhouden niet breedvoerig te schilderen maar als het ware tussen de weinige woorden door op te roepen, is men in Nederland zo bang geworden voor het ronduit tonen van hevige gevoelens dat ook het woordgebruik in het dagelijks leven zich daaraan heeft aangepast. Romantische termen als 'liaison' en zelfs het nog ietwat geheimzinnige 'verhouding' hebben plaatsgemaakt voor het afstandelijker en daardoor in betekenis verkleinde *relatie*, hartstocht of passie is allang veranderd in *vallen op en versieren*, we zijn

niet langer elkanders minnaar maar *vriend, vriendin* of *partner*, vroeger als hemelbestormend of meeslepend uitgebeelde ervaringen heten nu gewoon *lekker vrijen* met of zonder *klaarkomen* (dat hoeft niet altijd weetjewei, en je kunt het ook zelf doen); een mens lijdt niet meer doch heeft *problemen*, een mens is niet meer gelukkig doch *gaat lekker.* Dat het aantal zelfmoorden onder jeugdigen toeneemt wordt misschien medeveroorzaakt door het feit dat zij hun leed en verlatenheid niet meer mogen uitschreeuwen maar moeten meewerken aan pogingen dit alles *bespreekbaar* te maken. De angst voor grote gevoelens heeft in Nederland het aanzien gegeven aan ettelijke neuzelende proza-werkjes waar tussen de schaarse en pretentieuze zinnetjes niet meer, zoals bij Elsschot, een ontroerende wereld zichtbaar wordt, maar dikwijls helemaal niets.

Het aantal zelfmoorden onder mensen uit Indische kampen, heb ik mij kortgeleden laten vertellen bedraagt een derde van het totale aantal in Nederland. Ook deze mensen hebben nooit voluit mogen huilen of schreeuwen. Toen zij, bezitloos en met een beschadigde gezondheid, vaak zonder duidelijke toekomst en nog gekweld door gruwelijke herinneringen, in Nederland aankwamen kregen zij veelal te horen dat ze maar flink moesten wezen, want hier waren veel ergere dingen gebeurd (hielden vooral diegenen ons voor die veilig in hun welvoorziene huizen waren blijven zitten, want de joden die nog terugkeerden waren ook niet zo spraakzaam). Nederland, dat weliswaar snel zijn troepen uitzond om 'ons Indië' op die inlandse rebellen te herwinnen, wist als het zo uitkwam nu wel kritiek te lanceren op 'jullie kolonialen' al waren hier vroeger de overzeese miljardenwinsten zonder protest opgestreken. Soldaten die weigerden opnieuw op onderdrukkingstocht uit te gaan kregen jarenlange gevangenisstraffen opgelegd, de Partij van de Arbeid verkwanselde haar beginselen van internationaal socialisme opnieuw, nu in ruil voor de AOW, en het waren voornamelijk de communisten die in woord en daad verzet aantekenden tegen de nieuwe imperialistische oorlog, door de Nederlandse regering schijnheilig gekwalificeerd als 'politionele acties'.

Nu moesten verreweg de meeste Indische ex-geïnterneerden ook niet veel hebben van de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd - vóór de oorlog hadden zij daarvoor weinig begrip opgebracht, na de oorlog zijn er nog heel wat mensen zodra ze uit de kampen kwamen door de Indonesiërs opnieuw geïnterneerd of op gruwelijke wijze om het leven gebracht - maar het was dankzij hun Nederlanderschap, niet uit persoonlijke verkiezing, dat zij slachtoffer waren geworden van de oorlog die in 1942 door de Nederlandse regering in Londen aan Japan was verklaard.

Kort na de oorlog ontstond een opbloei in de 'Indische belletrie' (in de Nederlandse taal geschreven literaire werken met betrekking, meer dan tot Indonesië, tot het voormalig Nederlands-Indië); door het Nederlandse publiek en zijn recensenten werden deze boeken veelal smalend afgedaan als 'heimwee-literatuur', terwijl men herhaaldelijk kon horen: 'Ik ben nooit in Indië geweest ziet u, dus daarom interesseren die verhalen mij niet zo.' Wel kwam er een golf op van Russische literatuur, en van Latijnsamerikaanse literatuur, en ook al waren de mensen daar evenmin geweest, de publiciteitscampagnes wisten de belangstelling er wel in te stampen.

Er werden herdenkingen gehouden over Nederlandse gevallenen in de oorlog tegen Duitsland. Er verschenen boeken met oorlogs- of verzetsherinneringen waaraan grote aandacht werd besteed, ook al was het literaire gehalte vaak dubieus. Ook verschenen er wel eens boeken over de Japanse kampen. Vele recensenten vingen hun besprekingen aan op de toon van, o, alweer zo'n verhaal vol zelfbeklag, nou, langzamerhand weten we dat wel...

De mensen-uit-Indië 'waren flink', hielden hun mond, constateerden vele jaren later, bij de opvang van Surinamers, dat het blijkbaar ook wel anders kon, maar hadden intussen zich min of meer 'aangepast', het wachtwoord uit de jaren vijftig en zestig.

En toen kwam er zo'n boek als van Jeroen Brouwers. Waarin, schijnbaar onbeheerst, schijnbaar overtrokken, werd gebro-

ken met allerlei modes, van literaire en andere voorschriften hoe je moet voelen en hoe je je dient te uiten. In zekere zin heeft hij gebroken met ‘de tirannie die mij 't hert doorwondt...’ door, zonder de thans zo vereerde onderkoeldheid, zichzelf overduidelijk uit te drukken als een diepgekwetst en blijvend gekweld mens. Die voluit, opzettelijk, demonstratief, uitschreeuwt wat hem en honderdduizenden anderen is aangedaan.

Dat willen we liever niet horen, ook velen uit de Japanse kampen niet. Het past niet bij ons waardenstelsel waarin je nooit al te rechtstreeks of te luidruchtig uiting mag geven aan in dat stelsel niet passende gevoelens. Met het ongenadig blootgelegd lijden weet onze cultuur geen raad. De schrijver die ons dit lijden onder de neus houdt zodanig dat we er niet meer omheen kunnen, de schrijver die zodoende de kastanjes uit het vuur haalt voor zijn medemensen, die ons aandoeningen opdringt die niet sympathiek, niet aardig, niet flink, niet esthetisch, niet mensenlievend maar evenmin modieus-cynisch zijn, die moet flink de hoek worden ingetrapt.

Zoals Rudy Kousbroek, van wie we uit andere publikaties wel iets gewend zijn, in een artikel in de NRC die tegenwoordig ook alles maar goedvindt, heenviel over Jeroen Brouwers, was toch nog verbazingwekkend. En ook wel belangwekkend, omdat Kousbroek naast persoonlijke beledigingen (‘Nee, die Brouwers deugt niet’) ook zijn eigen persoonlijke stellingname. (‘Het Indische kampsyndroom ... is de onwil na te gaan hoe het werkelijk geweest is en liever vast te houden ... aan een mythe) naar voren brengt, binnen een ruimere problematiek. Die ruimere problematiek is van hoogst onverkwikkelijke aard en stoelt op in wezen foute uitgangspunten. Het gaat hier om de vergelijking tussen Duitse vemietigings- en Japanse interneringskampen. Af en toe laat iemand zich wel eens de uitroep ontvallen, dat het onder de Japanners ‘net zo erg’ was als onder de Duitsers. Hoewel ik mijzelf daaraan ook een enkele keer schuldig maak weet ik dat zo'n opmerking nooit te bewijzen is. Ten eerste is ‘leed’ van een subjectief gehalte en dus zeer moeilijk meet- en vergelijkbaar met ander, of andermans leed. Ten tweede ontaardt een gesprek hierover al gauw in een vergelijking van het dodental, waarbij cijfers en percentages worden genoemd als gold het een voetbalwedstrijd, of een onderneming met grotere of kleinere verlieskansen (zoals we onlangs konden waarnemen op de televisie, berekende tijdens de Falkland-oorlog een Engelse minister precies, in ponden, de kosten van de militaire onderneming tegenover de baten van de toen nog niet behaalde overwinning, en hij verwachtte een voordelige uitkomst). Ten derde zijn over de Duitse kampen veel meer gegevens bekend dan over de situatie in Nederlands-Indië tijdens de Japanse bezetting, waar een onbekend aantal mensen van allerlei volksaard doodgewoon verdwenen is. Ten vierde is Kousbroeks verwijt dat de door Japan geïnterneerde blanke of bijna-blanke burger zich racistisch opstelde - zoals deze burger inderdaad altijd al had gedaan - en dat ‘de internering door een deel van de koloniale samenleving ondergaan werd als een raciale vernedering’ op zichzelf helaas juist, maar geen argument waardoor het lijden minder zwaar zou moeten worden geacht.

De Japanse kampen waren stuk voor stuk verschillend, en in de loop der jaren wijzigde zich het regime binnen één kamp ook herhaaldelijk. De mensen die erin zaten waren weliswaar onderworpen aan een collectief lot, maar ieder individu reageerde verschillend, en soms gruwelijke strafmaatregelen troffen dan weer het geheel van het kamp, dan weer slechts enkele personen. Dat ook de Japanse kampen uiteindelijk vernietigingskampen bedoelden te worden, is gesteld door verschillende wetenschappers die getracht hebben deze moeilijk samen te vatten en te doorgronden vraagstukken te bestuderen. In het *Ned. Tijdschrift voor*

Geneeskunde jaargang 90, no 43, van 26 oktober 1946, schreven de kinderartsen J.H. de Haas en J. Hermana Posthuma:

> De Japanners hebben erkend, dat de oorlog naar hun berekening een half jaar te vroeg was afgelopen. Pas dan zou de uithongeringspolitiek het beoogde effect hebben gehad: de ene helft der geïnterneerden gestorven en de andere helft wrakken voor het verdere leven. Dit is niet geheel gelukt, maar bij velen zal de beschadiging irriversibel blijken te zijn.

Hiermee wil ik echter niet trachten te bewijzen (daarvoor zou ik nog wel meerdere goed gedocumenteerde uitlatingen kunnen aanvoeren) dat de Japanse kampen 'even erg' waren als de Duitse. Ik blijf dit een volkomen onjuiste probleemstelling vinden waarover het in feite mens-onwaardig is te polemiseren. Een aantal ingezonden stukken-schrijvers (hoeveel brieven zijn er *niet* gepubliceerd, zou ik weieens willen weten?) hebben fel stelling genomen tegen de beweringen en de meningen van Kousbroek. Hun teksten hadden zowel betrekking op eigen kamp-ervaringen, als op het recht van Jeroen Brouwers een roman te schrijven waarin de waarheid in strikt historische zin dan wel enig geweld wordt aangedaan, maar niet, zoals velen ook mondeling getuigen, in *wezenlijke* zin.

De lotgenoten die bovenal in woede ontstaken vanwege de historische onjuistheden, zijn eveneens talrijk. Dat is zeer begrijpelijk, tegen de achtergrond van veler ervaring dat er nooit voldoende geluisterd is naar 'de verhalen' waarmee wij 'kwamen', maar waarover door de mensen in Holland niet werd 'geweend'. Nu er dan, voor het eerst, een opzienbarende roman is verschenen van een schrijver die oneindig meer *buiten* de kring van 'mensen uit Indië' wordt gelezen dan daarbinnen, is hun hoop dat er nu eindelijk eens iets doordringt van wat zij hebben doorgemaakt, de bodem ingeslagen, volgens hen is het immers niet hùn waarheid die hier wordt uitgebeeld. Dat is dus weer in lijnrechte tegenstelling tot diegenen, die er óók van kunnen meepraten, die voelen dat *Bezonken Rood* wel degelijk een waarachtige uitbeelding geeft van wat zij hebben ondergaan aan angst, verschrikking, mishandeling, gruwel, honger, ziekte, leven op de rand van de dood. Volgens goed Merlijn-procédé waarbij men alleen afgaat op de tekst, en de schrijver, zijn biografie en zijn 'bedoelingen' buiten beschouwing laat, hoeven we hier niet te luisteren naar wat Jeroen Brouwers zelf ervan vindt, want die spreekt zich nogal eens tegen. In een interview met Jan Brokken van de Haagse Post zegt hij: 'Mensen die niet van romannen houden kunnen het (B.Z.) als geschiedschrijving lezen; als een documentaire' maar daarvoor is het dan toch een eerste vereiste dat de beschreven feiten overeenkomen met de werkelijkheid in ruimte en tijd. In een later gesprek met Ischa Meyer, nadat de boze anti-stukken verschenen zijn zegt hij: (H.P. 16-1-1982): 'Ja, alsof ik niet wéét wat in *Bezonken Rood* over de Jappenkampen staat verzonnen is. Voert men dat als bezwaar aan tegen Herodotus, Céline, Malaparte?'

De illusie dat het behalve in de hierboven aangeduide mode in het uiten van gevoelens, ook weieens zou gaan om zuiverder literaire criteria wordt vernietigd door uitspraken als in De Groene Amsterdammer (13 januari 1982) van de toch wel kundige criticus Cyrille Offermans: 'Een schrijver die het leed van anderen niet anders kan beschrijven dan in termen van *zijn* gekwetstheid, of in relatie tot *zijn* schrijverschap, slaat munt uit dat leed en vertroebelt het tegelijkertijd.' Een verbazingwekkend moralistisch oordeel, dat in dit artikel wordt gevolgd door een serie opmerkingen die veel te maken hebben met antipathie tegen de persoon van de schrijver zoals hij zich in dit boek manifesteert, en tevens getuigen van afkeer van Brouwers' taalgebruik. 'Een schrijver die het leed zoveel mogelijk voor zichzelf wil laten spreken, moet buiten beeld proberen te blijven, zich wegwerken en de tekst het werk laten doen.' Wat is dit voor een pseudo-literair, in wezen calvinistisch

gebod? Wie maakt dat uit? ‘Het is dan ook niet erg verstandig om meteen na het overlijden van je moeder de pen te grijpen en drie maanden later het manuskript bij de uitgever in te leveren...’ Waarom niet? De *Max Havelaar* is binnen één maand geschreven.

Zoals vele andere scribenten in deze (gelukkig) emotioneel zwaar beladen kwestie staaft ook Cyrille Offermans zijn afwijzing met algemene theorieën die *hij* nu toevallig aanhangt, maar die in wezen neerkomen op 'een kwestie van smaak'. De bij Indische oorlogsboeken door recensenten zo vaak gebezigde, en Indische oorlogsslachtoffers zo diep kwetsende, term 'zelfbeklag' valt ook weer eens.

Talrijke lezers, lotgenoten of niet, hebben zich door *Bezonken Rood* diepgeraakt gevoeld, hetgeen niet betekende dat zij vergingen van medelijden met één bepaald jongetje, Jeroen Brouwers, maar dat zij òf herkenden, òf een inzicht kregen in wat de Indische kampsituatie mensen heeft kunnen aandoen. Het predikaat zelfbeklag is alleen daarom al onjuist, maar als *literair* criterium heeft het helemaal geen waarde: waarom zou een schrijver zich niet mogen overgeven aan zelfbeklag? Bovendien: waarom zou een *mens* zich niet mogen overgeven aan zelfbeklag? Hoe kunnen al deze moralistisch ge- en verboden, over hoe je literatuur 'hoort' te schrijven, en hoe je 'hoort' te voelen, toch nog steeds au sérieux genomen worden in de literaire kritiek? We hebben dan misschien geen domineesl*iteratuur* meer, maar wel dominees-*oordelen*.

Evenmin als de beschuldigend bedoelde kwalificatie van zelfbeklag acht ik het afwijzen van het 'pathos' gerechtvaardigd; ik wil dit nog bekijken vanuit een andere gezichtshoek dan die van de 'mode in het uiten van gevoelens'.

Dat Jeroen Brouwers gebruik maakt van pathetisch werkende teksten komt niet voort uit een '... gevoel van machteloosheid dat Brouwers alleen maar uitbazuint...' (Cyrille Offermans), maar het is een bewust gekozen en kundig gehanteerd *literair* middel. Wie *Bezonken Rood* analyseert op de vormgeving zal moeten opmerken dat de roman duidelijk en beheerst geconstrueerd is; de compositie is gaaf, de chronologie is goed uitgebalanceerd, de verschillende 'stemmen' klinken afgewogen, en terecht op effect berekend (zoals een componist van een muziekstuk dat zal doen als normaal onderdeel van zijn techniek) tegen elkaar in. Nadrukkelijk zet Brouwers de doorhem terecht gehoonde, vervalsende 'mildheid van toon' waarop ex-geïnterneerden veelal herinneringen plegen op te halen ('en gelachen dat we hebben...') tegenover de rauwe dramatiek van kamptaferelen, nadrukkelijk zet hij de subtiele beschrijving van hoe de moeder haar kind in het kamp leert lezen 'door ... de letters en de woorden ... met haar vinger of met een stokje in het zand en gelijkertijd mij in mijn hersens te schrijven' tegenover de voor het kind onverdraaglijke ontluistering wanneer zijn moeder wordt mishandeld. De door sommige recensenten zogesmade 'talloze herhalingen' fungeren als variaties op een thema, telkens in een iets gewijzigde context.

Bezonken Rood zal wel blijven, vermoed ik. Boeken duren langer dan kritieken, boeken leiden hun eigen leven, worden telkens opnieuw mede-geschapen door nieuwe lezers, en ondergaan ook in de literatuurhistorie een telkens wisselende belichting vanuit telkens wisselende meningen over hoe men 'hoort' te schrijven.

Voor toekomstige lezers zou het instructief zijn als er, bijvoorbeeld in brochure-vorm, de volledige verzameling kon worden bijgesloten van wat er *over* deze roman is ingebracht.

Marjoleine de Vos
Waar of niet waar
'Bezonken rood' in discussie

Op *Bezonken rood*, de roman van Jeroen Brouwers die in oktober 1981 verscheen, werd in de pers snel en bijzonder positief gereageerd. Slechts één wanklank was te horen: voor Etty Mulder, 4 december 1981 in de Volkskrant, was de zo gunstige beoordeling van *Bezonken rood* onbegrijpelijk. Zij schreef die waardering toe aan de bekendheid van Brouwers. Haar beviel de toon van het boek absoluut niet, zij ergerde zich aan 'pathetische zelfbevlekking', 'Exhibitionisme', 'sensatielust' en 'narcisme'. Het grootste bezwaar tegen Brouwers' 'knalrode krib' vond zij echter dat iemand die niet in een Japans kamp heeft gezeten of zich op andere wijze van die geschiedenis op de hoogte heeft gesteld, niet duidelijk 'herkent (...) waar de historische feiten omwille van een "literair effect" worden aangevoerd, en niet meer dan dat.' Door dit literair arrangement van historische feiten loopt Brouwers het risico 'niet geloofwaardig' te zijn en geen enkel bewustzijn werkelijk in beroering te brengen, schrijft zij.

Na Mulders column bleven prijzende recensies verschijnen. Pas in het VARA-radioprogramma 'Het zout in de pap', op 6 januari 1982, waarin een discussie over *Bezonken rood* gevoerd werd, kwam de door Mulder opgeroepen vraag 'Is het wáár wat Brouwers schrijft?' weer aan de orde. Die vraag zou, volgens discussieleider Aad Nuis, de 'eerste' vraag zijn die *Bezonken rood* oproept. Het gesprek, gevoerd door Maarten van Buuren, Tom van Deel, Corinna Engelbrecht en Margaretha Ferguson is exemplarisch voor de discussie, in dag- en weekbladen, die de weken daarna zou plaatsvinden.

Engelbrecht en Ferguson gaven duidelijk antwoord op de vraag naar de waarheid van *Bezonken rood*: 'Het is niet waar', zeiden zij. Ferguson had zich gestoord aan een aantal feitelijke onjuistheden, zoals het optreden van Sonei op een datum dat hij geen kampcommandant in Tjideng meer was. Zij vond het bijzonder jammer dat juist in één van de aangrijpendste passages uit het boek de feiten niet klopten. Dergelijke historische onjuistheden betreurde zij, maar zij waren niet van invloed op haar literaire waardering voor het boek. Van Buuren achtte zichzelf niet in staat de juistheid van de feiten over de Japanse kampen te beoordelen, maar op basis van deze 'leugen' veronderstelde hij dat er wel meer niet zou kloppen. Hij had de datum gecontroleerd waarop een Japanse speelfilm op de Duitse televisie uitgezonden werd, die Brouwers in het boek op 26 januari 1981 ziet, de avond van zijn moeders sterfdag. Van Buuren had vastgesteld dat deze film wel in die week, maar niet op de bewuste avond vertoond was. Deze, naar zijn mening onnodige, verandering van de feiten gebruikte hij om zijn literaire bezwaren aan te demonsteren: kleine leugens leiden, gecumuleerd tot pathos. Engelbrecht vond dit voorbeeld nu juist niet zo ernstig, hoewel de vervalsing van de waarheid in *Bezonken rood* het haar onmogelijk maakte nog waardering voor het boek op te brengen. Zij las een lijst met door Brouwers beschreven mishandelingen voor, waarvan sommige naar haar zeggen helemaal niet voorkwamen, andere wel maar niet in de kampen, nog andere wel in de kampen maar hoogst zelden. Zij vond het grootste bezwaar tegen deze geschiedvervalsing dat 'de mensen nu helemaal kunnen gaan denken dat het daar niet zo erg is geweest'. Van Deel protesteerde tegen dit uit de context lichten van feiten om die vervolgens aan een buiten de roman staande werkelijkheid af te meten. Zij vervullen een functie binnen het boek dat als geheel om een *literaire* beoordeling vraagt. Die beoordeling viel wat hem betreft zonder meer gunstig uit.

‘Waar of niet waar?’, bleef een tijdlang het belangrijkste discussie-onderwerp, tegelijk met de vraag hoeveel de waarheid er toe doet.

Mulder schreef op 8 januari een tweede stuk in De Volkskrant, waarin zij zich geheel bij Engelbrecht aansloot. ‘Mocht Brouwers zich tegenover zoveel nog andere nog levende getuigen het recht toeëigenen om (...) “de werkelijkheid om te liegen tot zijn eigen waarheid”?’, vroeg zij. Van haar mocht dat niet, van Kousbroek, dezelfde dag in het Cultureel Supplement van de NRC, mocht dat wèl, maar niet in dit geval. Hier zou namelijk geen sprake zijn van een ‘eigen waarheid’, maar van ‘leugen’. Fred Lanzing, ex-kampgenoot van Brouwers, schreef een open brief aan ‘Jeroentje van nr. 7’ in hetzelfde Cultureel Supplement. Hij noemde *Bezonken rood* onwaar en overdreven. De Duitse kampen waren veel erger, schreef hij en hij vond dat Brouwers niet meer over de Japanse kampen als ‘die hel’ moest schrijven. Cyrille Offermans, 13 januari in de Groene Amsterdammer, had een meer documentaire-achtige aanpak geprefereerd om een duidelijker beeld van de waarheid te krijgen. Mischa de Vreede, in De Tijd van 15 januari, had in tegenstelling tot wat Brouwers over ex-kampkinderen beweert, géén eelt meer onder haar voeten. Zij nam het Brouwers kwalijk dat hij haar, door dit boek, dwingt op medelijdende vragen naar haar eigen kamptijd te antwoorden dat het zó erg niet was. In Brouwers' privé-waarheid was zij niet geïnteresseerd, evenmin als Henk Spaan die, in Het Parool van 15 januari, ‘leugens’ ook niet gerechtvaardigd vindt als ze in een literair kader worden geplaatst.

De eerste die tegen deze stroom van verontwaardiging inging, was Corine Spoor, ook in De Tijd van 15 januari: ‘Een schrijver schept al schrijvend zijn eigen werkelijkheid, maar dat betekent nog niet dat de waarheid wordt vervalst of geweld aangedaan want zoals Rob Nieuwenhuys zegt: “De waarheid ligt niet in de werkelijkheid maar in het verhaal”.’ Hiermee sloot zij aan bij de opvatting van Van Deel en van Brouwers zelf, die in de HP van 16 januari desgevraagd liet weten: ‘Ik heb niet gelogen, ik heb een roman geschreven.’

In de NRC van 22 januari reageerden Hans Vervoort en H.L. Zwitser op Kousbroek. Door hem gewraakte details uit *Bezonken rood*, zoals het gebruik van mitrailleurs, het misbruiken van vrouwen, het aftuigen van gevangenen, de waterproef, waren naar hun mening wel degelijk juist. Zij beriepen zich op eigen ervaring en op de geschiedschrijving van de Japanse kampen. Ook Wim Koch gebruikt die geschiedschrijving in een ingezonden brief in dezelfde krant om de waarheid van een door Kousbroek als voorbeeld van Brouwers leugenachtigheid geciteerde passage uit *Bezonken rood* aan te tonen. H.J.M. Joosten, schrijver van een ingezonden brief in De Tijd van 29 januari, was blij dat nu eindelijk iemand schreef ‘hoe het was en hoe wij het beleefd hebben.’ Hij bevestigde de door Brouwers beschreven mishandelingen.

Uit deze over en weer gaande beweringen wordt duidelijk dat er in *Bezonken rood* niet zo gelogen is als de uiteenzettingen van Corinna Engelbrecht e.a. deden vermoeden. Dat het mogelijk zou zijn het boek, zoals Brouwers in een interview in de HP beweerde (7-11-'81), als geschiedschrijving te lezen, lijkt echter ook te ver te gaan. Enerzijds is Tjideng niet precies Tjideng, anderzijds is niet aangetoond dat het door Brouwers beschrevene niet overeenkomt met de werkelijkheid van de Japanse kampen. Van verdichting is wellicht sprake, van een verzameling leugens en verzinsels zeker níet.

Hoe die werkelijkheid er dan wel heeft uitgezien, blijkt kennelijk ook niet objectief vast te stellen: voor- en tegenstanders van Brouwers beroepen zich op dezelfde historische bronnen met totaal verschillende resultaten. Degenen die het boek louter en alleen op grond van de 'onwaarheid' afkeuren, nemen geen bijzonder sterke positie in, er blijkt in dit geval geen objectieve waarheid te bestaan.

'De geschiedenis van die kampen dreigt verloren te gaan', schrijft Brouwers (*Bezonken rood*, p. 22). Gezien de onenigheid die er op grond van de tot nu toe geschreven geschiedenis mogelijk ís, is dát in elk geval geen onware uitspraak.

Afgezien van het feit óf het nu precies waar is wat er in *Bezonken rood* staat, is het verbazingwekkend dat een roman de vraag naar de waarheid van het er in beschreven verhaal zo sterk oproept. Duidelijk is dat die vraag vooral voortvloeit uit het onderwerp waarmee *Bezonken rood* zich bezighoudt; men maakt bezwaren tegen een niet exacte weergave van de geschiedenis en in het bijzonder als het geschiedenis betreft die vele Nederlanders zelf hebben meegemaakt. Deze bezwaren zijn voornamelijk van morele aard (Brouwers had het 'recht' niet e.d.) Door sommige opposanten, zoals Mulder, Engelbrecht en Kousbroek worden die bezwaren nog door andere argumenten ondersteund. Mulder en Engelbrecht vrezen dat de mensen 'nu wel helemaal' zullen gaan denken dat het niet zo erg is geweest in de Japanse kampen. De gedachte hierachter is dat de mensen zullen veronderstellen dat de werkelijkheid kennelijk niet erg genoeg was om er een roman over te kunnen schrijven, dus 'niet zo erg'. Dit bezwaar zou misschien gelden als Brouwers alles verzonnen zou hebben, maar zoals we vernamen is dat niet aannemelijk. Bovendien zijn speculaties over wat 'de mensen' denken meestal niet zo terzake, 'de mensen' denken, zoals ook uit deze discussie blijkt, zelden allemaal hetzelfde. Het gebruik van 'wel helemaal' wijst erop dat degenen die dit als bezwaar opvoeren er van uitgaan dat men toch al denkt dat het niet zo erg was in die kampen. Dit boek beoogt nu juist daar verandering in te brengen; dat het een tegengesteld effect bereikt, lijkt mij in het geheel niet aangetoond of zelfs maar aannemelijk gemaakt te zijn.

Kousbroek ondersteunt zijn bezwaren tegen 'al die controversiële details' met veel argumenten. Dat alle in *Bezonken rood* genoemde mishandelingen niet echt gebeurd zijn, lijdt volgens hem geen enkele twijfel: 'iedereen die de omstandigheden gekend heeft weet het (of hij het toegeeft of niet): het is niet waar.' Hij erkent echter dat de schrijver van een roman naar eigen goeddunken met de werkelijkheid mag omspringen, dat het niet relevant is of alles echt gebeurd is of niet, dat iemand zijn privé-waarheid mag schrijven. Maar juist bij *Bezonken rood* ligt dat naar zijn mening ingewikkelder, dit boek roept het dilemma 'fantasme of leugen' op. Dit dilemma houdt de vraag in of er in *Bezonken rood* een toelaatbare verandering van de feiten heeft plaatsgevonden. Kousbroek meent van niet, om twee redenen: de voorstelling van zaken zoals Brouwers die in dit boek geeft, zou een op ethische gronden laakbare houding bevorderen (het Oostindische kampsyndroom), en het boek pretendeert meer te zijn dan een roman, namelijk een objectieve beschrijving van de werkelijkheid, geschiedschrijving.

Het 'Oostindische kampsyndroom' is Kousbroeks benaming voor de neiging tot overdrijving van de 'ergheid' van de Japanse kampen, die gewezen slachtoffers hebben. Zij stellen die kampen op een lijn met de Duitse kampen. In een tweede stuk in NRC, geschreven als reactie op Zwitser en Vervoort (22-1-'82), schrijft hij dat alle elementen van het zojuist genoemde syndroom in *Bezonken rood* terug te vinden zijn: 'De Duitse parafernalia, het racisme, de verkrachtingen, de verzinsels, het ontbreken van de minste verwijzing naar de Indonesische bevolking, de weigering zich op de hoogte te stellen, de chantage met het gruwelijke, het klopt allemaal precies.' Brouwers is volgens Kousbroek ook aangetast door de 'rancune' van dit syndroom, een rancune die 'wortelt (...) in de troebele bodem van de vroegere koloniale verhoudingen.' Racisme is het gevolg van dit syndroom en Kousbroek noemt *Bezonken rood* dan ook racistisch. Zou dit zo zijn, dan lijkt mij dit een zwaarwegend bezwaar.

Laten we Kousbroeks lijstje met 'syndroom-elementen' eens nagaan.

'De Duitse parafernalia' zitten er beslist in, en daar worden we van te voren door de schrijver van op de hoogte gesteld, door middel van de in het Duits nagesynchroniseerde Japanse film, door middel van de zin 'Het maakt de dood niet uit welke taal zijn knechten spreken'. (*Bezonken rood*, p. 35/36) Opzet dus, niet de onvermijdelijke uitingen van een syndroom lijder.

De beschuldiging van 'racisme' leidt tot de conclusie dat het boek racistisch is. Een cirkelredenering heet dat.

De 'verkrachtingen' en 'verzinsels' worden lang niet door iedereen tot onwaarheid of overdrijving gerekend, maar zelfs door historische bronnen bevestigd, zodat het bezwaar 'de weigering zich op de hoogte te stellen' ook niet meer op gaat. Is iemand een racist omdat hij Hirohito een oorlogsmisdadiger noemt of omdat hij een boek schrijft dat hoewel het zich voor een gedeelte in Nederlands-Indië afspeelt níet over de Indonesische bevolking gaat?

Veel overtuigingskracht gaat er van Kousbroeks argumenten niet uit.

Aan Kousbroeks andere bezwaar, dat het boek niet alleen als een roman maar ook als een historisch verslag op te vatten zou zijn en daarom feitelijk nauwkeurig dient te zijn, ligt de opvatting ten grondslag dat in een roman wel degelijk een 'eigen waarheid' beschreven mag worden. (Mits die eigen waarheid geen 'leugen' is kennelijk.) De verdediging van *Bezonken rood* berust voornamelijk op het argument dat men hier met een roman te doen heeft (Harry Mulisch (15 januari '82): 'Als Brouwers een roman wil schrijven over de Japanse kampen in Nederlands-Indië en hij maakt daarbij gebruik van beelden van de Duitse concentratiekampen, dan mag dat.') Ook Corine Spoor, Sarah Verroen en vele van de ingezonden-brieven-schrijvers vinden dat dat mag. Daarbij worden allerlei voorbeelden uit de wereldliteratuur aangehaald, maar ook eerder werk van Brouwers zelf. Rob Schouten schreef op 30 januari in Trouw: '*Zonsopgangen boven zee* heeft wellicht dezelfde vervalsingsgraad ten opzichte van Brouwers privé-geschiedenis als *Bezonken rood*, maar omdat dit stukje historie niet openbaar is, kraait er geen haan naar.' Het feit dat *Bezonken rood* op een periode uit de geschiedenis is gebaseerd, maakt het sommige mensen kennelijk onmogelijk dit boek als iedere andere roman te lezen. Maarten van Buuren sprak van een 'dubbelheid' in het boek die naar zijn mening om een tweeledige beoordeling vraagt: een literaire en een historische.

Waarom men dit boek niet alleen als een roman maar ook als een historisch verslag wenst te beschouwen, blijft onduidelijk. Het noemen van data en bestaande plaatsen en personen wekt misschien de suggestie dat men niet met fictie maar met werkelijkheid te doen heeft, maar dan toch alleen voor de onervaren lezer. Iedereen die wel eens vaker een roman gelezen heeft, weet dat dit een beproefd literair procédé is, dat beoogt romanwerkelijkheid en buitenliteraire werkelijkheid zo

nauw mogelijk met elkaar te verbinden. Ditzelfde geldt voor mededelingen als ‘het is door mij gezien’ en de nadrukkelijke verzekering van

de verteller dat wat hij heeft mee te delen de waarheid is. Gezien de reacties beheerst Brouwers deze literaire middelen uitstekend, maar dat is geen reden zijn roman voor een historisch verslag te houden. In *Bezonken rood* wordt zelfs expliciet ontkend dat dit de geschiedenis van de Japanse kampen zou zijn: ‘Helaas, *ik* kan die kampgeschiedenis niet schrijven, al heb ik ook mijn Tjideng achter de rug.’ (*Bezonken rood*, p. 23) Alles bijeen geen reden om het boek als iets anders dan een roman te beschouwen. Wèl is er de opmerking van Brouwers in het HP-interview: ‘mensen die niet van romannen houden kunnen het als geschiedschrijving lezen’, die echter in strijd is met andere mondelinge en schriftelijke door hem gedane mededelingen, zoals: ‘Mijn leven is een leugen en ik ben een leugenaar, want het door mij geschrevene is de waarheid niet maar literatuur’ (*Kladboek*, p. 163) en ‘ik heb niet gelogen, ik heb een roman geschreven’. (HP, 16 januari '82) Deze schrijfopvatting is niet die van de schrijver van een geschiedenisboek. De pretentie wel zo'n boek te hebben geschreven is, ook gezien de vorm van dat boek, absoluut niet op zijn plaats, daar hebben Kousbroek c.s. volkomen gelijk in. Maar juist het feit dat ze daar gelijk in hebben, pleit ertegen het boek als iets anders dan een roman te willen beschouwen.

Jeroen Brouwers signeert *Bezonken rood* in de boekhandel Van Someren & Ten Bosch in Zutphen, november 1981. Hier zijn kennismaking met Ida Gerhardt, in wier exemplaar staat: ‘Voor Ida Gerhardt, de keizerin’.

Bezonken rood, zo schrijven de verdedigers van het boek, is geschreven vanuit de herinneringen van een kleuter en dus met alle hevigheid, onwaarheid en vertekening van jeugdherinneringen (Schouten, Sarah Verroen in het Vaderland, 29 januari 1982). Het is de werkelijkheid zoals iemand die beleefde, niet zoals die was, het is een eigen waarheid, die niet met een objectieve waarheid vergeleken moet worden. Brouwers zelf zegt de waarheid te hebben beschreven ‘zoals de slachtoffers die hebben ondergaan’, niet de ‘echte waarheid’. (HP, 16 januari '82) Door een deel van die slachtoffers wordt dat bevestigd, door een ander deel ontkend. Dit onderstreept de subjectiviteit van de waargenomen werkelijkheid en sluit de mogelijkheid uit dat de ‘eigen’ waarheid van Brouwers geheel uit verzinsels bestaat. Het feit dat *Bezonken rood* de weergave is van de wijze waarop de periode in een Japans kamp beleefd werd en niet de beschrijving van de dagelijkse gang van zaken in zo'n kamp, is een argument om het boek niet op zijn waarheidsgehalte te beoordelen. Kousbroek is met betrekking tot dit argument een andere mening toegedaan: ‘Dat in *Bezonken rood* niet de objectieve werkelijkheid wordt beschreven doet er niet toe; maar het is ook niet een privé-waarheid. Het is een leugen.’ Dit kan

hij zeggen op grond van zijn constatering van het Oost-indisch kampsyndroom, dat immers één grote leugen is. Voor Kousbroek kan de verzekering van andere voormalige kampbewoners dat zij het net zo als Brouwers beleefd hebben dan ook nooit enig gewicht in de schaal leggen, deze mensen lijden noodzakelijkerwijs ook aan het syndroom. Kousbroek heeft een theorie die nooit weerlegd kan worden.

Ik geloof duidelijk te hebben gemaakt dat er geen gegronde redenen bestaan om *Bezonken rood* als iets anders dan een roman te beschouwen. Voor- en tegenstanders zijn het er - op een enkele uitzondering na - over eens dat in een roman de werkelijkheid in principe wel op een eigen wijze weergegeven mag worden, maar waarom dat juist in dit geval niet toegestaan zou zijn is niet bijzonder helder uiteengezet. Dat sommige mensen zich aan verdraaiing van de waarheid ergeren, is geen reden het boek op morele gronden te verwerpen en de enige werkelijk zwaarwegende beschuldiging, die van ‘racisme’, blijkt in het geheel niet op zijn plaats.

Of wat Brouwers schreef nu waar of niet waar is, was voor de meeste discussianten niet het enige punt van kritiek. Zij die zich aan de waarheidsverdraaiingen ergerden, hadden vrijwel allemaal nog andere bezwaren tegen *Bezonken rood*, zodat wat begon als een twist over het waarheidsgehalte en het belang daarvan, veranderde in een discussie over de literaire kwaliteiten van het boek.

De redenering dat als het niet waar is wat Brouwers in *Bezonken rood* schrijft over zijn kamptijd, de rest van het boek ook wel niet waar zal zijn, zodat het boek uit niets dan pathos en leugen bestaat en het (dus) ook geen literatuur is, wordt in allerlei variaties bij de groep verontwaardigde scribenten aangetroffen. Er bestaat bezwaar tegen de toon, tegen het onderwerp dat al te privé zou zijn, (‘Een probleem dat verder geen mens aangaat’, Kousbroek 22 januari in de NRC) en zelfs, geheel niet ter zake doende, tegen Brouwers zelf.

Mulder maakt bezwaar tegen de toon, die haar veel te hevig, veel te pathetisch is: ‘hagelbuien van emotie, tranen en zaad.’ Van Buuren is het alsof ‘Brouwers met die dikke buik van hem tegen je aan staat te vrijen’, zo opdringerig vindt hij deze stijl, net als Kousbroek die van mening is dat Brouwers brult, schreeuwt en loeit om ons op die manier van de echtheid van zijn gevoelens te overtuigen. Offermans heeft een hekel aan ‘het gebral van Brouwers’ en vindt dat Brouwers door te weinig distantie sentimenteel en pathetisch is.

Bezonken rood heeft inderdaad niets van een verhaal op fluistertoon. Nu is dat ook niet Brouwers' opvatting van de beste manier om mensen iets duidelijk te maken: ‘Als je literatuur bedrijft moet je dat op polemische toon doen.’ *Bezonken rood* noemt hij zijn ‘literair hardste boek’: ‘Strak. Fel. Zo hoorde het geschreven te worden.’ (HP-interview) Brouwers wenst iets mee te delen, namelijk dat de geschiedenis van de Japanse kampen weggelachen dreigt te worden, dat er daar veel afschuwelijke dingen gebeurd zijn, dat dat doorwerkt in het leven van de mensen die het meemaakten.

Het staat een ieder vrij om te vinden dat dergelijke mededelingen emotieloos en zakelijk gedaan moeten worden, maar het ging er Brouwers nu juist om duidelijk te maken wat de kampbewoners vóelden, hij heeft niet nog een ‘mild’ boek willen schrijven. (Zie HP-interview)

Niet alleen de felheid van het boek, maar ook de nadrukkelijkheid ervan, het steeds terugkeren van mededelingen (Kousbroek: ‘dat geklier met dat eelt aan zijn voeten (symboliek! symboliek!) het hele boek door.’), het feit dat geen detail overbodig is, wekt wrevel op. Het boek is een gesloten en afgerond geheel - Kousbroek heeft het over ‘het hermetische karakter van deze beschrijvingen’ -

precies in overeenstemming met Brouwers' literatuur opvatting. ‘Je moet alles, een anekdotetje

of een fragmentje, een betekenis geven. Je mag niet zomaar iets schrijven, zelfs niet een woord.' (In een interview met Van Deel, 1979, p. 110) Iemand die zich met zo'n opvatting niet kan verenigen, zal niet van het werk van Brouwers houden en dus ook niet van *Bezonken rood.*

Ernstiger is het verwijt dat het probleem in de roman voor neimand dan voor Brouwers zelf interessant zou zijn. Mulder meent dat het boek niemand in beroering zal brengen, 'althans niet voor wat meer beslaat dan het zieleleven van een Jeroen Brouwers alleen.' Offermans schrijft afkeurend: 'Het zelfbeklag moet eruit! Prima, maar doe dat dan ergens in besloten kring en maak er geen literatuur van.' De Vreede weet niet wat zij na alle feitelijke onwaarheden nog van de rest van het boek moet geloven, 'dat Brouwers niet meer van zijn vrouw houdt, omdat zij "voorgoed was beschadigd"? Nou en?' Kousbroek stelt vast dat wat Brouwers schrijft geen literatuur is. Zijn afwijzing van *Bezonken rood* is in de eerste plaats een literaire afwijzing. *Bezonken rood* behandelt een onbenullige en egoistische persoonlijke problematiek, 'een probleem dat verder geen mens aangaat'. Hij noemt zíjn literaire criteria:

> De waarachtigheid van een roman is een esthetische eigenschap die te maken heeft met de mate waarin de schrijver een werkelijk conflict heeft opgelost. De ellende met *Bezonken rood* is nu: 1. Dat het werkelijke conflict niets met dat Tjideng-kamp te maken heeft; 2. Dat hij het niet heeft opgelost.

Wat het in *Bezonken rood* behandelde probleem nu precies ìs, is de dames en heren kennelijk niet duidelijk. Zij komen niet verder dan dat Brouwers wel huwelijksmoeilijkheden zal hebben en dat dat ze niet interesseert. Dat hóeft ook niemand te interesseren want daar gaat het boek niet over.

Bezonken rood gaat, kort weergegeven, over het volgende: Voor een klein kind vertegenwoordigt zijn moeder veiligheid en bescherming tegen de buitenwereld. In *Bezonken rood* wordt beschreven hoe die veiligheid wegvalt als de moeder niet in staat blijkt zichzelf tegenover de Japanners staande te houden. De moeder die voor het kind onaantastbaar was, blijkt toch te beschadigen, zij stemt niet langer overeen met het beeld dat haar kind van haar had. Er is dus een andere nieuwe moeder nodig.

Dit gegeven herhaalt zich in *Bezonken rood* in een andere 'octaaf', nu met betrekking tot de latere geliefde. De vrouw die een kind krijgt, is ook hulpeloos overgeleverd aan de verwoesting van haar lichaam, er is dus een andere vrouw nodig, die wel onaantastbaar is.

De preciese invulling van dit schema mag een persoonlijke zijn, in het probleem van een verstoorde moeder-zoon relatie en de gevolgen daarvan zijn wellicht meer mensen dan alleen Jeroen Brouwers geïnteresseerd. Dat Brouwers met dit alles uitsluitend de bedoeling zou hebben zijn lezers te vertellen dat hij niet meer van zijn vrouw houdt, is een merkwaardige misvatting.

Degenen die het boek helemaal niet te nadrukkelijk vonden, hadden geen moeite deze meer algemene problematiek te ontdekken. Margaretha Ferguson, J.H. Oosters, Sarah Verroen en alle critici die het boek prezen, kregen niet de indruk met iets geconfronteerd te worden dat alleen Jeroen Brouwers aanging. Het werkelijke conflict heeft niets met het Tjideng-kamp te maken, beweert Kousbroek. Ik ben van mening dat het werkelijke conflict níet zonder het Tjideng-kamp ontstaan zou zijn. Hoe komt het dat juist voor deze kleuter de moeder in zo'n sterke mate 'veiligheid' moet vertegenwoordigen? Doordat moeder en zoon in een kamp zitten. Hoe komt

het dat die moeder zover verwijderd is geraakt van het beeld dat haar zoon van haar heeft? Doordat zij door de Japanners in elkaar geslagen wordt. Waarom is er geen vrouw die wel veiligheid aan het kind kan bieden? Omdat alle vrouwen in een kamp zitten en door de Japanners mishandeld worden.

Brouwers lost het conflict niet op, verwijt Kousbroek. Nou en? Sinds wanneer moeten in romans alle conflicten opgelost worden? Kunnen we dan nu voortaan ook als eis stellen dat alle romans een happy-end moeten hebben?

Niet iedereen houdt van dezelfde boeken, maar dat is geen reden een boek te bestoken met niet terechte, slecht geargumenteerde aanvallen.

Aanvallen waartegen verdediging in elk geval op zijn plaats is, zijn die waarin de schrijver verdacht gemaakt wordt om op grond daarvan zijn roman als niet lezenswaard van de hand te wijzen.

Mulder en Engelbrecht menen aan de integriteit van Brouwers te moeten twijfelen, Kousbroek beweert: ‘Nee, die Brouwers deugt niet.’ Offermans wordt overvallen door ‘walging voor de boodschapper’. Spaan gelooft dat iemand rond wie altijd zoveel te doen is, nooit werk van enige betekenis kan afleveren en betuigt adhesie aan Kousbroek: Brouwers deugt inderdaad niet. De Vreede is nog mild met haar ‘aansteller’ en ‘jokkebrok’ en Kousbroek, die aanvankelijk al moest denken aan ‘iemand die er telkens weer in slaagt je niet recht in de ogen te zien’ maakt Brouwers in zijn derde stuk voor een draaier uit. Op grond waarvan menen deze mensen het recht te hebben dergelijke beschuldigingen te uiten?

Op grond van de zogenaamde leugens van Brouwers en op grond van het feit dat hij kampervaringen gebruikt in een roman. Niet dat Brouwers zo vreselijk gelogen heeft, geen mishandeling is verzonnen, geen weergave van de beleving van zo'n kamp gegeven waar geen slachtoffer zich in herkent, maar zijn voorstelling van zaken stemt niet overeen met die van boven genoemden en is dus ‘onwaar’. Mevrouw L. van Empel, die in haar kamptijd een dagboek bijhield dat onlangs onder de titel *Vrouwenkamp op Java* verscheen, zal binnenkort ook wel als leugenaarster te boek staan. Zij beschrijft scènes die een frappante overeenkomst vertonen met sommige taferelen uit *Bezonken rood.* Of zou alleen de schrijver van een *roman* waarin over deze zaken geschreven wordt niet deugen?

Brouwers heeft over de gebeurtenissen in de Japanse kampen geschreven om aandacht voor dat gedeelte van de geschiedenis op te eisen en om aan de hand daarvan een verstoorde moeder-zoon relatie en de gevolgen daarvan te laten zien. De verschrikkingen van de kamptijd dienen niet uitsluitend als *decor* voor een hoogstpersoonlijk probleem, zij zijn van evenveel *belang* als dat probleem, dat bovendien, zoals ik eerder betoogde, níet hoogstpersoonlijk is.

Beide aspecten, geschiedenis en menselijk conflict, is op een literaire wijze vorm gegeven in *Bezonken rood.* Reden om aan de integriteit van Brouwers te twijfelen kan ik daar volstrekt niet in zien.

De hele discussie rond *Bezonken rood* is nogal aan de oppervlakte gebleven. Hoewel er interessante kwesties als de geloofwaardigheid van een schrijver en het verband tussen fictie en werkelijkheid aan de orde zijn gesteld, is men niet op deze meer algemene problematiek ingegaan. Het geruzie over de waarheid van *Bezonken rood* heeft teveel aandacht gevraagd. Pas als deze discussie een aanzet zou blijken te zijn geweest voor een meer algemene discussie over de genoemde problemen, zou zij niet voor niets gevoerd zijn.

Bibliografie

Berg, J. van den, 1982. Ingezonden brief in De Tijd, jrg. 8, nr. 382.

Brink, H.M. van der, 1982. ‘Over de zin en onzin van het interview’ in NRC 16-1-'82.

Bohlmeyer, A., 1982. Ingezondenbrief in NRC 22-1-'82.

Brokken, J., 1981. ‘Ik brand. De vlammen slaan mij uit. Ik verteer.’ Interview met Brouwers in HP nr. 45, 7-11-'81.
Brouwers, J., 1979. *Kladboek*, Amsterdam: De Arbeiderspers.
Brouwers, J., 1981. *Bezonken rood*, Amsterdam: De Arbeiderspers.
Brouwers, J., 1982. Ingezonden brief in De Tijd, jrg. 8, nr. 381.
Deel, T. van, 1980. *Bij het schrijven*, Amsterdam: Querido.
Eter, Jan, 1982. Column in Vrij Nederland, 23-1-'82.
Ferguson, M., 1982. Ingezonden brief in NRC, 22-1-'82.
Holman, Th., 1982. ‘Eerste slachtoffer van Dales’ in Propria Cures jrg. 92, nr. 17, 23-1-'82.
Galen, J.J. van, 1982. ‘Weekboek’ in HP, 16-1-'82.
Joosten, H.J.M., 1982. Ingezonden brief in De Tijd, jrg. 8, nr. 382.

Harry G.M. Prick
Pêle-Mêle voor Jeroen Brouwers

In het jongste kerstnummer van het Amsterdamsch Studentenweekblad Propria Cures had ik een bijdrage naar aanleiding waarvan Jeroen Brouwers zo vriendelijk was mij te schrijven dat hij een dergelijke rubriek van ‘een aan de letteren verslaafde’ best vaker zou willen lezen. Zo iets zou ik zelf ook wel willen, op voorwaarde dat die rubriek gesigneerd was door bij voorbeeld Jeroen Brouwers, zodat ik mij niet hoefde uit te sloven, respectievelijk mij kon beperken tot de uitoefening van mijn meest nabijliggende plicht. Nu ik mij desondanks toch heb laten strikken nog eenmaal zo'n rubriek, of iets daaraan verwants, tot dit nummer bij te dragen, breekt mij dit te zwaarder op omdat het langzamerhand, van nu en dan eens een beetje aan de warme kant, permanent bloedheet geworden is. Door het openstaande venster van de kamer waarin ik dit schrijf, hoor ik vanuit de aangrenzende achtertuinen het ontspannen praten en lachen van wie daar bij bieren of wijnen in zoete verpozing buiten toeven. Daaraan deel te nemen, is mij voorlopig niet gegund.

Omdat ik eerst de laatste hand zal kunnen leggen aan de annotaties bij een selectie uit de dagboekaantekeningen van Lodewijk van Deyssel (1880 tot 1890), na raadpleging van Stendhals boek over *Rome, Naples et Florence en 1817*, had ik daarvan een weliswaar door Roland Beyer niet uitputtend becommentarieerde maar wel handzame pocket-editie (Editions Julliard, 1964) bij mij gestoken als treinlectuur tussen Delft-Zuid en Den Haag C.S. Bij eerste doorbladering werd ik getroffen door Stendhals wel zeer kwaadaardige afwijzing van Goethe en dat op twee mateloos verbijsterende gronden: Goethe zou zich belangrijk genoeg gevonden hebben om de mensheid *in vier octavo-delen* kond te doen op welke manier hij op zijn twintigste zijn haar liet kappen, alsmede dat hij een oud-tante had die Anichen heette!

Veel langer hield mij vanmorgen een aantekening bezig, neergeschreven in Venetië op 27 juni 1817 (tussen haakjes, de datum waarop in 1808 E.J. Potgieter, in 1816 Willem Hofdijk, in 1871 Pet Tideman en in 1944 Kees Ouwens zou worden geboren). Op die dag dan werd Stendhal voorgesteld aan Byron. Diens gehele voorkomen vond de Fransman zonder meer *hemels*, en wat Byrons ogen betrof: ‘il est impossible d'avoir de plus beaux yeux.’ Een hoogst verontrustende uitspraak, althans voor mij die nogal gefixeerd ben op het menselijk oog en die dan ook, om uit heel veel tenminste *iets* te noemen, hogelijk ingenomen was met het idee van Joep Jaspers en Nop Maas om, bij gelegenheid van de jaarwisseling 1978-1979, hun vrienden en relaties te verrassen met een bloemlezing van een vijftiental plaatsen waarop de samenstellers uitlatingen hadden aangetroffen over *De ogen van Kloos.* Een jaar eerder was ik trouwens in het zakenregister van mijn boek over Van Deyssels *Adriaantjes* zelf zó ver gegaan dat ik een onderscheid maakte tussen de ogen van Adriaan, die van Van Deyssel zelf èn die van alle anderen buiten Van Deyssel en Adriaan!

De notitie van Stendhal is intussen zo verontrustend omdat de niet weinige mij bekende afbeeldingen van Byron mij nooit tot zo'n nogal geëxalteerde bevinding brachten als die van Stendhal, zodat er andermaal sprake is van een niet te tolereren overdrijving zijnerzijds. Al met al is er nog heel wat kostbare tijd gaan steken in het naslaan van allerlei plaatsen in allerlei Byron-biografieën en -biografietjes die opmerkelijk weinig aandacht wijden aan George Gordon's ogen. De dit jaar door Leslie A. Marchand als twaalfde deel van Byron's *Letters and Journals* bezorgde *General and subject index* op de voorafgaande delen maakt, onder het kopje *Appearance*, wel veelvuldig melding van Byron's haar, van zijn lichaamslengte en

van de diverse wijzigingen die zijn borstkas in de loop der jaren heeft ondergaan, maar laat ons, na nog wat gegevens over zijn (kleine) oren en zijn blanke handen, totaal in 't ongewisse over 's mans ogen.

Met de vernoeming van *grandseigneurs* als Van Deyssel, Stendhal en Lord Byron zijn wij als vanzelf aangeland in een dampkring die in reclame-uitzendingen van onze Oosterburen veelal wordt aangeduid als ‘ein *Hauch der groszen, reichen Welt*’, of woorden van gelijke strekking. En nu wil het toeval dat Jeroen Brouwers en mijn persoon herinneringen met zich meedragen: hij heel veel, ik heel weinig, aan een van die negentiende eeuwse gebouwen, waar de hierboven gememoreerde *Hauch* bijna tastbaar aanwezig was en zelfs anno 1982, nu dat gebouw helaas niet is ontkomen aan een onmiskenbare verloedering, toch nog steeds iets daarvan opsnuifbaar is in de hoeken van sommige portalen, binnen sommige vertrekken, in het trappenhuis èn toch vooral in de majestueuze *entrée*, zij 't ook dat mij als kind juist déze ruimte zo imponeerde omdat ze bij mij reminiscensies wakker riep aan het ook zo innig door mij bewonderde interieur van Janvier's grote *Salonstoomcarroussel.*

Brouwers zelf heeft natuurlijk al minstens tien regels eerder moeiteloos begrepen dat hier gezinspeeld wordt op het aan de Maastrichtse Bosstraat pal tegenover de Sint Mathiaskerk gelegen eertijdse *Grand Hôtel du Levrier et de l'Aigle noir*, waar-

van het exterieur intussen naar de kroon werd gestoken door de gevel van een wat verder gelegen overbuur: het klooster van de, zoals de volkmond wilde, *Rijke Zusters van het Arme Kind Jezus.* In de zomer van 1931 of 1932, Adolf Hitler had nog niet beslag op de macht kunnen leggen en de Rijksdagbrand was nog niet ontstoken, overschreed ik voor de eerste en laatste maal de drempel van het *Grand Hôtel du Levrier et de l'Aigle noir* om er, onder de hoede van gefortuneerde Brusselse verwanten en door tussenkomst van een rietje een glas ranja tot mij te nemen, al zal ranja in die somptueuze omgeving wel *orangeade* hebben geheten. Aangezien ik toen in brede kring doorging voor een opvallend aanvallig knaapje (een kunstgebit, een kromme rug, een bril en steeds dunner wordend haar: dat alles leek nog zo oneindig ver weg) viel ik in mijn *Little Lord Fauntleroy*-uitdossing (een vrijwel natuurgetrouwe kopie, behoudens dan de daarmee niet in overeenstemming zijnde eeuwig knellende lakschoentjes die zich uitsluitend met behulp van een haakje lieten dichtknopen) vrijwel niet op in de lounge waarin wij waren neergezegen. Ik was heel en al het type jongetje dat in zo'n *Grand Hôtel* ook bij het lagere personeel van harte welkom is omdat het er zo helemaal in leek thuis te horen. Natuurlijk wist ik toen nog niet dat Jozef Alberdingk Thijm, en nadien diens jongste zoon Lodewijk van Deyssel, vele malen in dit hotel was afgestapt; en dat het ook onderdak had geboden aan de classicus en componist Alphons Diepenbrock en diens vriend de classicus Aegidius W. Timmerman. Deze laatste zou overigens in *Tim's herinneringen* de indrukwekkende hotelnaam op haast onbetamelijke kneuterige wijze terugbrengen tot *Het Haasje*!

Met het bovenstaande vertel ik volstrekt niets nieuws aan Jeroen Brouwers, die weliswaar nooit in het *Grand Hôtel du Levrier et de l'Aigle noir* logeerde, maar die er wel heeft *gewoond.* Zijn vader immers was vanaf 1952 enige jaren bedrijfsleider van dat hotel, zij 't ook dat het toen al niet meer als zodanig maar als ‘Hotelvakschool’ was gaan functioneren. In 1952 was Jeroen Brouwers een jongen van twaalf, wat impliceert dat hij aan dit enkele jaren permanent woonachtig zijn in een hotel een schat aan herinneringen moet hebben overgehouden, hoezeer toen al verval en ontluistering hadden toegeslagen. Verhoopt mag intussen worden dat hij, nadat hij zijn Indische jaren van zich zal hebben afgeschreven, nogmaals - op papier - zijn intrek zal nemen in dat Maastrichtse *Grand Hôtel* waar zich dan toch maar liefst drie van zijn levensjaren, en niet de geringste, want die van zijn puberteit, hebben afgespeeld.

Met het oog op een artikel in voorbereiding over Lodewijk van Deyssel en Marcel Proust, nu nog even nagaan of zich ook andere Tachtigers op enigerlei wijze hebben uitgelaten over de Schepper van *A la recherche du temps perdu.* Dat blijkt alleen maar het geval te zijn bij Frans Erens die zich overigens beperkt heeft tot *La Prisonnière*, het zesde deel van de beroemd geworden cyclus. Wat Erens tegenstond wás dat Proust de lezer tyranniseert:

> Door ieder auteur moet een ruimte worden opengelaten tot een zekere suggestie, maar Proust is niet zo vrijgevig. Hij zegt alles zelf, snijdt voor de lezer alle wegen af en laat hem voortdurend aan de ketenen lopen, waarin hij hem heeft gesloten.

Ook vond Erens 't bedenkelijk dat in het werk van Proust het sentiment gekristalliseerd wordt door de rede: ‘Evenals het water tot ijs wordt vervormd en gaat glinsteren in het licht, zo verkilt daar de rede het sentiment. Er ontstaat dan iets moois om te zien, maar de warmte, de gloeiing van het gevoel is verloren gegaan.’

Lees je zo'n tekst op een drukkend warme zomeravond, dan gebeurt er iets dat Erens zeker nooit kan hebben bedoeld en dat hij ook niet heeft kunnen voorzien. Van zijn woorden gaat een eigenaardige werking uit die zich niet anders laat omschrijven dan als verkoeling brengend. De bliksemsnelle vervorming van water tot *glinsterend ijs* doet mij bovendien langs associatieve weg, dus heel en al à la Marcel Proust zelf, terugdenken aan het grote maar in feite goedkope succes, ooit behaald bij een van mijn tafeldames aan het dessert van een diner, juist toen het geflambeerde kersenijs zou worden opgediend. Mij leek dit het aangewezen ogenblik om Proust te plagiëren door fragmentarisch de lyrische ontboezeming ten beste te geven over ijs in 't algemeen en over ongewoon kunstig samengestelde danwel opgebouwde sorbets in 't bijzonder. Ik bedoel nu de ontboezeming die, in *La Prisonnière*, ontbloeit aan de lippen van Albertine wanneer zij tegenover de verteller, dus tegenover Proust zelf, de nogal opzichtige ijsgewrochten van het Ritz-hotel désavoueert ten gunste van de door monsieur Swann geprefereerde, oog en smaak gelijkelijk strelende, ijscreaties van de confiserie Rebattet, bij wie trouwens ook Madame Verdurin de *petit fours* was gaan betrekken nadat zij van Swann vernomen had dat Rebattet nu eenmaal op dit gebied moest worden aangemerkt als het eerste huis ter plaatse, absoluut te verkiezen boven het Ritz-hotel of boven de toch ook door de upper-ten van de Parijse *faubourg* Saint-Honoré druk gefrequenteerde confiserie Poiré-Blanche.

Het succes bij mijn tafeldame mocht dan ogenschijnlijk groot zijn, ik voelde mij toch hard toe aan de mokka en de Courvoisier om daarmee de wrange smaak weg te spoelen van mijn mij vergrijpen aan Proust. Aanvankelijk was deze immers smartelijk getroffen toen hij Albertine over die room- en vanille-ijsgeneugten hoorde praten met gebruikmaking van ‘des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré. Je trouvais que c'était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c'était bien dit.’ Even later wijkt de hem ten overstaan van Albertine aanhoudend kwellende jalousie voor de duur van enkele tellen en maakt Proust zich zowaar zelf wijs dat er een rijkdom aan poëzie in Albertine's ontboezeming besloten ligt. Het hele incident wordt dan afgesloten met deze zin: ‘Je préférais la géographie pittoresque des sorbets, dont la grâce assez facile me semblait une raison d'aimer Albertine et une preuve que j'avais du pouvoir sur elle, qu'elle m'aimait.’ Alleen al deze laatste zin draagt voldoende stof aan voor een uitvoerige beschouwing. Het is er mij echter alleen om te doen even die indirecte zelfkritiek naar voren te halen: ‘la grâce facile’ of, om met Erens te spreken: *iets moois om te zien, maar ook iets kouds* omdat de warmte, de gloeiing van het gevoel verloren is gegaan.

Intussen, zo bedenk ik nu, zullen niet veel bewonderaars van Proust mij kunnen nazeggen, dat zij reeds in hun allervroegste jeugd, zo'n zes à zeven uur na hun ter wereld komen, geconfronteerd werden met het Proustiaanse universum. Het is zelfs niet bij voorbaat uitgesloten dat op heel deze aardbol ik de *enige* ben die zich daarop beroemen kan en die zich daarop nu dan ook enigszins omstandig zou hébben beroemd wanneer niet tegelijkertijd de wellevendheid van mij zou hebben gevergd, als niet relevant of zelfs als volslagen onbelangrijk, weg te wuiven wat mij dan toch maar in feite *overkomen* is! Van mijn geboorte, in het midden-Limburgse stadje Roermond ging mijn vader, zoals alle andere vaders, aangifte doen bij de burgerlijke stand. Maar lang niet alle vaders zullen, zoals de mijne, op de markt, ter hoogte van het gemeentehuis zijn aangesproken, nogwel in het Frans, door iemand die zich kenbaar maakte als een Parisienne en die de weg naar het Munsterhotel was kwijtgeraakt. Mijn vader wees haar terecht (een gemakkelijke opgave want Markt, Varkensmarkt, Steenweg, Munsterhotel lagen in één bijna kaarsrechte lijn) en vertrouwde haar tevens toe, hetzij uit pure vreugde over zijn vijf jaar lang verhoopte vaderschap, hetzij om te koketteren met de excellente wijze waarop hij het Frans beheerste, dat hij enkele uren geleden een stamhouder had gewonnen. Deze

onverwachte confidentie verrukte onze Parisienne dermate dat zij te kennen gaf 't zich tot een bijzondere eer te rekenen wanneer zij haar opwachting bij het wiegekind zou mogen maken, een genoegen dat mijn vader haar niet kon noch wilde onthouden. En zo gebeurde 't dan dat nog diezelfde dag een dame zich over

mijn wieg heenboog om op het blauw satijnen dekje daarvan een massief zilveren rammelaar neer te vleien waaraan met een goudkleurig koordje een visitekaartje verbonden was dat aan mijn verblufte naaste omgeving duidelijk maakte dat de boreling voor de eerste maal in zijn leven begiftigd was geworden met een geschenk en wel door niemand minder dan door *Madame la Comtesse de Rochechouart de la Rochejaquelin*!

Dit verklaart meteen waarom ik, in veel latere levensjaren, ongewoon geïntrigeerd zou worden door het terloopse optreden bij Proust, ditmaal in *Sodome et Gomorrhe*, van ene de Rochechouart die alle liefdadigheidsconcerten met haar aanwezigheid vereerde maar die 't onder geen beding dulden kon dat iemand ook maar één goed woord voor de muziek van Richard Wagner veil had. Wanneer de vriendinnen van Oriane, Duchesse de Guermantes op zo'n ‘concert de charité’ de toen al tot Madame Swann opgeklommen Odette de Crécy tegen het fraai gevormde lijf liepen (stel je voor: Madame Swann die er niet voor terugschrok zich *en plein public* een Wagnérienne te noemen!), dan verkeerden die dames in de grootst denkbare verlegenheid: zij keken een heel andere richting uit want zij vonden het zonder meer onmogelijk binnen het gezichtsveld van Madame de Rochechouart een vrouw te groeten ‘qui était bien capable d'être allée à Bayreuth’. Was, zo ben ik toch wel gerechtigd mij af te vragen, wie ik nu maar noemen zal *mijn* Comtesse de Rochechouart dezelfde als die van Marcel Proust, of misschien haar dochter, respectievelijk schoondochter? Dank ik aan deze goede fee bij mijn wieg mijn nagenoeg volstrekte geringschatting van meer dan driekwart van de muziek van Wagner? Tot dusver hebben de Proust-specialisten mij, met het verstrekken van een antwoord op deze voor mij klemmende vraag, in de kou laten staan. Ook het zojuist bij Plon verschenen negende deel van de zó eminent door Philip Kolb uitgegeven *Correspondance de Marcel Proust* brengt mij op dit punt geen stap verder. Daarom is 't een even troostrijke als hoopvolle wetenschap dat Kolb nog minstens *twaalf* delen hoopt te laten volgen.

De verleiding nu honderd uit te vertellen over het aards paradijs dat ik tussen 1925 en 1937 in Roermond heb mogen bewonen moet ik, tot mijn spijt, weerstaan. Dat kost mij te meer moeite omdat ik, als zo vaak bij Proust het geval is geweest, de ‘mémoire involontaire’ over mij voel vaardig worden, ook zonder daarbij een *madeleine*-koekje in een kopje thee te dopen. Alleen wil ik nog kwijt, ja *moet* ik nog kwijt dat wij daar in Roermond woonden op de Steenweg no. 4: een betrekkelijk gewone winkelstraat en dat zich in die straat, zo'n zeven, acht huizen verder dan het onze, een monumentale patriciërsbehuizing verhief, compleet met koetshuis en met een afzonderlijke ingang voor de leveranciers. Dit kasteel van een huis, dat ten tijde van de Italiaanse inval in Ethiopië, korte tijd voor de val van de hoofdstad Addis Abeba (5 mei 1936), tot de grond toe geslecht werd, omdat het plaats moest maken voor vier à vijf winkels in één waarvan tegenwoordig zelfs iets zo verregaand onnozels als een superlevensmiddelenmarkt is ondergebracht, - dit immens grote pand werd bewoond door de Burggravin van Aefferden. Zij heeft er nooit weet van gehad, misschien ook was zij op dat tijdstip reeds overleden, dat ik als tienjarige jongen met tranen in de ogen heb staan kijken naar de onbarmhartige sloping van *haar* maar ook van *mijn* droompaleisje. In mijn jongensdromen, in mijn dagdromen nog veel vaker dan in mijn nachtdromen, heeft de slechts enkele malen en dan ook nog steeds op enige afstand door mij gadegeslagen Burggravin van Aefferden een rol gespeeld, volstrekt niet minder fascinerend, niet minder intens, niet minder vervoerend of meeslepend dan die van de Duchesse de Guermantes in het droom- en waakleven van de jonge Marchel Proust. Erens mag dan hebben beweerd dat Proust voor zijn lezers geen ruimte zou hebben opengelaten tot een zekere

suggestie, mijn eigen ervaring heeft die bewering wel ten zeerste gelogenstraft. Door in de Duchesse de Guermantes de geheel uit mijn herinnering teruggeweken Burggravin van Aefferden te hervinden, had ik in elk geval aanknopingspunten te over om mij met Proust te kunnen identificeren, zeker met de auteur van *Du coté de chez Swann, A l'ombre des jeunes filles en fleurs* en van het eerste gedeelte van *Du côté de Guermantes.* Vandaar ook dat het mij in 1975, bij het schrijven van het nawoord bij de her-uitgave van de eerste druk van Van Deyssels roman *De kleine republiek* - een evocatie van zijn kostschooljaren te Rolduc, onder de rook van het Limburgse Kerkrade - nogal wat moeite kostte te onthullen dat juist enkele Limburgse edellieden, waaronder een zekere van Malligan, in die roman optreden als leden van een hele meute kwelgeesten die de elfjarige Karei Alberdingk Thijm het bloed onder de nagels weghaalden. Van deze lamstralen, in het boek drastisch ‘vuilikken’ genoemd, was nu juist Van Malligen, in werkelijkheid de uit Roermond afkomstige Burggraaf van Aefferden, de primus inter pares. Achteraf moet het jammer heten dat van Deyssel op 9 april 1922, dus in zijn achtenvijftigste levensjaar, geneigd was die pesterijen met de mantel der liefde te bedekken door in zijn *Gedenkschriften* de vraag te stellen:

> Kent gij de eenigen Nederlandschen ‘burggraaf’? Het is Van Aefferden, van Roermond. Ik ben met hem op school geweest in Rolduc. Als jongen van twaalf-veertien jaar vertoonde deze, - in den haargroei, en in de aangezicht-vormen met hun uitdrukking, het zuiver middeneeuwsche type. De ‘graven’ uit het Noorden van Nederland zijn grafelijk sedert het begin der negentiende-eeuw.

'Zonsopgangen boven zee' mag als een grafsteen op mij komen te liggen
Johan Diepstraten in gesprek met Jeroen Brouwers

Jeroen Brouwers, Exel 1977.
Bezig aan drie boeken tegelijk: *Zonsopgangen boven zee, Mijn Vlaamse jaren* en *Kladboek.*

Jeroen Brouwers: '*De Nieuwe Revisor* is een prima boek, in het genre polemiek is het geslaagd. Dat zou ik ook gezegd hebben als iemand anders het gemaakt had. Sedert Du Perron heeft niemand meer zo'n pamflet geschreven'.

Laten we er even vanaf zien dat ook ik in ongunstige zin figureer in De Nieuwe Revisor. *Dat is niet van belang als we samen de kanttekeningen nalopen. Het eerste dat mij in de reacties verbaasde was de bijval die je kreeg dat de jaren zeventig verziekt zijn door 'het Luijtersdom', terwijl het de critici daarvoor kennelijk nooit was opgevallen.*

Mij ook. Maar juist dat er nooit over werd gerept, was voor mij de aanleiding om *De Nieuwe Revisor* te maken. Ik vond dat het decennium verziekt was en daarvoor had ik een symbool nodig. Dat vond ik in Guus Luijters, het middelpunt van een web dat zich uitstrekt over de dag- en weekbladen, de radio, televisie en de uitgeverswereld. Ik heb de balans opgemaakt van tien jaar en toen hebben verschillende critici gezegd: 'Verdomd, zo is het, waarom hebben wij ons dat nooit gerealiseerd?' Dat is het antwoord op je vraag.

Wel heb ik later van verschillende mensen artikelen gekregen waaruit blijkt dat er wel degelijk eerder over Luijters is geschreven. Carel Peeters heeft de jongetjesliteratuur aangevallen, maar hij had het over het literaire werk van Luijters, terwijl ik schreef over Luijters als 'smaakmaker' in een literaire decade. Als zodanig ben ik de eerste geweest. Ik voelde dat het nodig was om dat te doen, want het irriteerde mij verschrikkelijk.

Je riep op tot een Nieuwe Maffia, maar die bestond allang en volgens mij met meer invloed. In De Volkskrant *(11 jan. 1980) schreef Frits Abrahams: 'Er is niet alleen een muffe Luijters clan, maar bijvoorbeeld ook een kleverige Brouwers - 't Hart-Nuis-Rubinstein-coalitie. Men kent elkaar, men looft elkaar of men bespuwt elkaar.*

Maar dat heb ik toch zelf óók gezegd. We hebben het niet alleen over de Luijtersmaffia. Als je het over maffia' s wil hebben, god, dan hebben we het toch over de Revisormaffia, de Aad Nuismaffia, de boekenbijlage van Vrij Nederlandmaffia, de Nijmegenmaffia, ikzelf noemde mij een maffia. Dat staat in *De Nieuwe Revisor.* Men doet teveel alsof ik het alleen over die jongetjesmaffia heb geschreven, maar ik heb gezegd dat de hele literaire constellatie bestaat uit maffia's. Alleen die jongetjesmaffia is de invloedrijkste en heeft de zaak teveel verpest.

In een interview met het Rotterdamse Nieuwsblad (13-12-1980) zeg je: 'Mensen die van niets afwisten en toch de dienst uitmaakten in de literatuur, dáár gaat mijn Nieuwe Revisor *over. Niemand heeft mij daarop aangevallen'. Dat lijkt me niet*

juist. Reinjan Mulder schreef (NRC, 23-11-1979): 'Brouwers is een slechte polemist omdat hij critici aanvalt die als criticus door niemand serieus worden genomen.'

Iedere polemist die je interviewt zal altijd zeggen: mijn critici vinden dat ik mij met onbelangrijke zaken bezighoud, je vijanden zeggen dat in de eerste plaats. Het merendeel van de polemieken die ik heb geschreven gaat over de literaire kritiek eind jaren zeventig, begin jaren tachtig. Het zijn inderdaad de onbelangrijkste critici die beweren dat dat een onbelangrijk onderwerp is om over te polemiseren. Dat de literaire kritiek in genoemde jaren onbelangrijk en waardeloos was (en is), en dat ze werd beoefend door onbelangrijke mafkezen en tuinkabouters, dat is nu juist het onderwerp van mijn polemieken, daar gáán ze nu precies over. Men vergeet dat *De Nieuwe Revisor* voor mij als het ware een sluitstuk was. Mijn polemieken in *Mijn vlaamse jaren* gaan over de kloontjes en maffia's in de Vlaamse literaire wereld. In *Kladboek 1* heb ik het gehad over de literaire kritiek in Het Parool en De Volkskrant, in *Kladboek 2* over de literaire kritiek in NRC. Toen ik alles had afgewerkt heb ik *De Nieuwe Revisor* geschreven als een groot overkoepelend paskwil waarin ik da capo zeg dat het allemaal niet deugt. De literaire atmosfeer in de jaren zeventig was niet goed, omdat al te veel bepaald werd door amateurs en beunhazen. Welnu, dat is klaar, ik heb de hele literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen doorgelicht en ben uitgepolemiseerd. Klaar. Ik heb het ook over verschijnselen gehad die door de Nederlandse kritiek plegen te worden genegeerd, zoals bijvoorbeeld het verschijnsel *Grote Ontmoetingen.* Dat woekert al jaren en jaren, maar zelden wordt er een *Grote Ontmoetingen* boek besproken. Dus heb ik er een uitgekozen, niet zomaar één, maar een *Grote Ontmoetingen* over een van de grootste schrijvers van Nederland, Hermans. Dan kan men wel zeggen: die Brouwers heeft weer iets gevonden, hij pikt er een mug uit en gaat die met een kanon te lijf, maar het is geen mug, dat is het verschijnsel *Grote Ontmoetingen*, een gigantische serie die zeg maar uitsluitend uit rotzooi bestaat. Als je dat een mug wil noemen, ik vind het prima, maar het is geen weerlegging van mijn argumenten. Als ik zo'n meneer Van Tol die een boekje over zelfmoord schrijft, onder de grond spit, dan gaat het niet over Van Tol, maar over het verschijnsel lullige, gemakzuchtig gemaakte boekjes.

*Ik vind je polemiek nogal persoonlijk. In een noot schrijf je over de criticus van De Telegraaf (*Kladboek 2, *p. 195): 'Zal ik jou eens een dreun op je speaking term komen geven, Sitniakoffie, raté, risee en impotente lasteraar'. Daar heb ik nogal moeite mee.*

Hoezo is dat persoonlijk? Als iemand lastert en ik geef daar een voorbeeld van en ik noem vervolgens die man een lasteraar, wat is daar persoonlijk aan? Ik noem hem impotent, niet omdat ik iets van zijn sexuele geaardheid afweet, maar ik gebruik het woord in de betekenis van onmachtig, een onmachtige lasteraar. En is die genoemde meneer soms niet een raté en risee? Persoonlijk ben je pas in je polemiek als je iemand aanvalt op het feit dat hij stottert of dat hij scheel is, of dat je iets weet over de vrouw met wie hij samen is en je vervlecht die wetenschap in je polemiek. Maar daar heb ik mij nooit, nooit aan bezondigd. Als je het er over gaat hebben dat iemand jood is of katholiek, zoals Spaan en Van Bezooijen, dat is kwalijk. Dat komt tenslotte uit op fascisme en daar heb ik in *De Nieuwe Revisor* over geschreven.

Daarover zijn de meeste mensen gevallen. Guus Luijters in de Haagse Post (1-12-1979):

> *Ik vind dat merkwaardig klinken uit de mond van iemand die pleit voor een Nieuwe Maffia, De Nieuwe Properheid, De Reinheid en De Grootheid*

> *van de Literatuur, die oproept tot het boycotten van een bepaalde uitgeverij - wat mij toch een vieze smaak in de mond geeft: met rode menie op een winkelruit schilderen dat je daar niet moet kopen.*

Het woord fascisme is toch te beladen om...

Het is een heel beladen woord, dat weet ik wel. Natuurlijk zijn zij geen fascisten, Spaan niet, Van Bezooijen niet en Luijters niet. Maar dat zeg ik ook niet. Ik zeg: het leidt ertoe, met een pijltje.

Maar impliciet beschuldig je je tegenstanders er wel van.

Er is ook geen sprake van een impliciete beschuldiging, zelfs helemaal niet van een beschuldiging. Dat is een gevolg van onzorgvuldig lezen. Ik zeg dat het daar terechtkomt als we zo doorgaan. Als Van Bezooijen grapjes maakt over het jood zijn van Renate Rubinstein, grapjes maakt over verassen en vergassen, nog eventjes verder en het is *niet* meer een grapje en zitten we achter de tralies in de concentratiekampen. Ik geef voorbeelden hoe schrijvers achter het IJzeren Gordijn gekoeioneerd worden, hun visa afgepakt, in een krankzinnigengesticht gegooid, enfin, lees *De Nieuwe Revisor* maar. Ik heb me afgezet tegen een groep die vindt dat literatuur begrijpelijk moet zijn, literatuur moet gemakkelijk zijn, voor het volk en dat soort dingen. Alle wat maar enigszins nadenken vergt, wordt afgewezen door die groep. Als we zover zijn, zitten we tegen het fascisme aan, ... we moeten er een andere term voor verzinnen, dan zit je zo tegen de beknotting van de vrijheid aan. Ik heb een waarschuwende vinger uitgestoken en wat ik als waarschuwing van een verschijnsel in de verte heb aangetoond, daar hebben ze met verrekijkers op ingezoomd en naderbij gehaald en gedaan alsof dat het zwaartepunt van *De Nieuwe Revisor* is. Daar kan ik het niet mee eens zijn. Zo staat het er niet, er staat iets heel anders. Zo ook heb ik nooit gezegd dat er een uitgeverij zou moeten worden geboycot. Ik heb gezegd: boeken van die uitgeverij verdienen niet langer als literatuur te worden beschouwd en dus hoeven ze ook niet als literatuur te worden besproken.

Even afgezien van de datering onder je werk - de data zijn symbolisch en geven niet de tijd aan die je ervoor nodig had - het is bekend dat het schrijven van polemieken je de minste tijd kost. Vertel eens over de manier waarop je een polemiek schrijft.

Je ergert je aan iets, dat moet bezinken en dan vergeet je het als het ware. Maar toch is het aan het borrelen in je onderbewustzijn. Op een bepaalde dag kun je het formuleren. Mijn artikel ‘Dirk Ayelt Kooiman en het Amsterdamse Peil’ bijvoorbeeld. Aanleiding was het interview met de redactie van De Revisor in de Haagse Post over het academisme in de literatuur. Daarna volgde een enquête van Vrij Nederland over de meest overschatte en meest onderschatte auteur in Nederland. Ik vulde in dat Kooiman tot de eerste groep behoort. Ik noemde hem een *per fietspomp tot paradijsvogel opgeblazen mus.* Dat kon ik wel eventjes leuk zeggen, maar ik vond dat ik dat moest staven. Ik las het allerlaatste literaire werk van Kooiman - je moet een schrijver niet aanvallen op zijn debuut of op zijn zwakste werk, nee, het beste is onbevooroordeeld het laatste werk dat hij schreef te kiezen. Dat bleek *De schrijver droomt* te zijn. Ik heb twee beweringen gedaan: 1. Dirk Ayelt Kooiman kan niet schrijven. En 2. Dirk Ayelt Kooiman is overschat. Dat Kooiman niet kan schrijven heb ik aangetoond door een tapijtbombardement over dat verhaal te leggen, door te letten op iedere alinea, iedere beeldspraak, ieder woord en iedere komma. Ik heb vervolgens alle kritieken genomen die op dat verhaal verschenen zijn, aantonende dat mensen als Goedegebuure, en zijn jury Fens, Van Deel en anderen idioten zijn, omdat zij Kooiman hadden uitgeroepen tot een conscientieus werker en vormmaker en ik weet niet al wat. Nou ja, op die manier kun je alles wat jou te pas kwam in het weerleggen van die meningen gebruiken. Het is als een requisitoir van een advocaat.

Je wint altijd door ieder woord van je tegenstander op een goudschaaltje te leggen. Je moet interpreteren en af en toe een beetje gemeen zijn.

Gemeen in dit verband is om van Kooiman's zin: 'Aan de muur hangt een schilderij van een paard' te zeggen: 'Ja, een paard

schildert in het groot natuurlijk. De gouaches van een keeshond zijn veel kleiner'. Ik weet heel goed dat het schilderij een paard voorstelt, maar zo staat het er bij Kooiman niet. In mijn boek over Bomans wijs ik zijn broer aan als iemand die een of ander verschrikkelijk boekje heeft geschreven over Godfried waaraan onder meer Willem Duys een bijdrage leverde. Punt. Maar Carmiggelt stond er ook in met een bijdrage en dat laat ik weg. Ik vind: je medestanders kunnen zich vergist hebben en ook al hadden ze zich niet vergist, het kwam niet in mijn kraam te pas. Komrij heb ik ook een keer ergens weggelaten, maar talrijke voorbeelden kun je er niet van geven. Je moet de taktiek toepassen zoals je een oorlog voert.

Je bent er persoonlijk sterk bij betrokken?
Natuurlijk, want ik voel mij op de eerste plaats een schrijver van proza en bijvoorbeeld Guus Luijters werd een romanpersonage voor mij, in hem heb ik mij ingeleefd. Luijters als persoon is heel anders dan mijn Luijters, idem meneer Van Tol, idem Reinjan Mulder. De polemieken hebben een verhaaldraad, zijn hecht gecomponeerd, een begin, een vuurwerk in het middenstuk en een kroon aan het einde. In *J. Weverbergh en ergher* schrijf ik: 'Een wonderlijk verhaal, doch geen romannetje' en suggereer daarmee dat het eigenlijk wél een roman is, het is een autobiografisch verhaal. Al mijn polemieken horen bij mijn aard of bij mijn denken of bij mijn 'zijn in de wereld' - het klinkt verschrikkelijk, maar het is wel zo.

Ik heb begrepen dat het afgelopen is met de polemieken?
Over de literaire kritiek ben ik uitgeschreven, het zou blijk geven van onverzoenbare rancune en het is niet nodig om telkens op hetzelfde aambeeld te blijven slaan. Het zou ook niet creatief zijn. Ik zal nog wel polemiseren, maar dan over iets anders. Eventueel over een literair onderwerp, maar dan een ander literair onderwerp. We weten het nu wel Brouwers, we weten ook dat je het goed kunt, klaar nu, dat zie ik wel in.

En veel gehoorde reactie op De Nieuwe Revisor *was dat je naar boven likt en naar beneden trapt. (Ischa Meijer, HP, 1-12-1979). Aad Nuis heeft je in de Haagse Post (8-12-1979) verdedigd:*

> *In werkelijkheid gaat het niet om durf, maar om het overtreden van een stijlconventie door Brouwers; Ischa Meijer heeft dat goed door als hij het veronderstelde slijmen van Brouwers een* stijlfout *noemt. Brouwers schrijft dat hij allerlei schrijvers zal gaan opbellen, maar hij heeft dat niet echt gedaan. Had hij wel gebeld en dat niet opgeschreven dan zou hij zich inderdaad hebben gedragen als een bangerik. Nu is er eerder sprake van overmoed in de manier waarop hij zijn dekking verwaarloost.*

Is het een stijlfout?
Waar staat: Ik bel jullie allemaal op bedoel ik te zeggen: Ik roep jullie allemaal aan, ik doe een beroep op jullie. Dat ik trap naar beneden en lik naar boven heeft als suggestie dat ik een prulschrijver ben, een schrijver van achter het behang die er niet bijhoort, iemand die het nodig heeft om vriendjes te paaien. Dat vind ik een misplaatste opmerking, want ik voel mij van hetzelfde niveau als de mensen die ik aanroep. Je kunt zeggen dat het een vorm van hoovaardij is, dat vind ik niet, het is een vorm van zelfkennis. Ik ben niet zo'n prulschrijver dat ik mij situeer hier ergens onder deze vaste vloerbedekking. Ik was toen al de schrijver die ik nu ben. Je geeft overigens met dit citaat goed aan dat de polemiek is verzand in geklets en gekakel,

bestaande uit verkeerde citaten en verkeerde interpretaties. Wij zitten nu te praten over een stijlfout, ja God, ik vind het een prima vondst van Nuis. Maar Nuis had moeten zeggen: meneer Meijer, dat heeft Brouwers nergens geschreven, dat heeft Brouwers niet zó geschreven.

Men zegt: a. hij trapt naar beneden en likt naar boven, b. het is niet belangrijk wat hij te berde brengt, c. de schrijver zelf is niet integer. Dat zijn de drie dingen die men mij voor de voeten heeft geworpen. Ditzelfde drietal kun je terugvinden in polemieken die zijn gevoerd naar aanleiding van statements van Van Deyssel, van Hermans niet te vergeten, van Komrij en nu van mij. Komrij heeft op zijn sodemieter gehad in verband met die Scientology. Er werd door die mensen gezegd: Komrij deugt niet, want hij is homosexueel, het is niet belangrijk, hij liegt. Dat zegt men, men gaat nooit op argumenten in, vooral niet als men zich aangevallen weet. Dan kun jij zeggen: waarom heb je al die tijd je mond gehouden en je nooit in de discussie gemengd. Daarop is mijn antwoord: ik kon mij daarin niet mengen, want men kwam met citaten die ik niet geschreven had, met interpretaties die niet de mijne zijn. Daar hoefde ik mij niet mee in te laten. Meer en meer bleek dat de polemiek over *De Nieuwe Revisor* wegebde, bijvoorbeeld van de kant van Hermans naar Weinreb, van de kant van Renate Rubinstein naar haar persoonlijke vijanden. Maar ik had het over wat anders in *De Nieuwe Revisor.* Zo is die polemiek als een luchtballon verdwenen achter de horizon. Nu is er alleen nog maar een spraakmakende tekst gebleven, maar niet als het boek zelf, men heeft het over het boek, maar men kent het niet. En overigens heb ik op de meeste reacties wèl geantwoord, in *De papieren lullepijp*, dat stuk heb ik tevens geschreven als apologie voor mijn polemiseren-in-het-algemeen.

Altijd weer ben ik verbaasd, dat is heel naief maar zo ben ik, over de enorme rellen die ik blijk te veroorzaken die ik niet gewild heb. Het is over Nederland heengevlogen, maar mijn Vlaanderenpamfletten veroorzaakten een rel in Vlaanderen, vergelijkbaar met *De Nieuwe Revisor.* Heb ik dat veroorzaakt, denk ik dan. Intussen is het zo dat ik n'importe wat hoef te schrijven en ik krijg een rel al gaat hij bij God over niks. Men zál nu rellen maken over wat ik schrijf. Een voorbeeld daarvan is nu *Bezonken rood*, waarmee ik niets rellerigs heb willen betogen. Nou ja goed, dat weet ik nu.

Maar het niveau. Ik ben door het gajes der Vlaamse en Nederlandse letteren op een persoonlijke manier aangevallen. Men ging mijn leven na, ik heb een curriculum vitae van me gelezen dat bestond uit verdachtmakingen, laster, pesterij, roddel, halve waarheden en dat soort dingen. Dat was persoonlijke schrijverij en geen weerlegging van *De Nieuwe Revisor.* Als het 'gewone volk' had geweten wie Jeroen Brouwers was, had het allemaal in *Privé* kunnen staan.

Ik dacht: als je polemiseert krijg je een polemiek terug, je krijgt vreselijk op je sodemieter en je zult wel door het behang gaan, maar dat geeft niet als het maar een polemiek is van niveau. In *De Nieuwe Revisor* zeg ik: 'doe iets', schrijf het allerbeste wat je kunt en weet dat je door de mieren zult worden aangevreten of iets van gelijke strekking. Dat was mijn ervaring, want de Vlaanderenpamfletten hadden dat al losgewrikt. Dat het verdomd nog gebeurde ook, heeft mij verbaasd.

In de Haagse Post zeg je tegen Jan Brokken dat er door De Nieuwe Revisor *niets is veranderd, 'het is nog altijd hetzelfde muffe zootje'. Maar je somt even vrolijk vijf critici op die tot de beste van het land behoren. Dat is nogal wat.*

Jij zult je waarschijnlijk aanzienlijk minder vaak ergeren dan ik. Ik zie nog steeds dat Wim Sanders in *Het Parool* schrijft, dat Reinjan Mulder in de *NRC* schrijft en in *Vrij Nederland* schrijven nog altijd de drs-jes als Rein Bloem. Wat dat betreft is er niets veranderd. Ik weet ook wel dat Carel Peeters en Jaap Goedegebuure er zijn, maar zij bepalen niet de stand van de Nederlandse kritiek. Het zijn eenlingen over wie wij het hebben. Op een roman krijg je een groot aantal persreacties, het

merendeel komt uit de provincie. Wat daar al niet voor gebroed zit, wijlen Ab Visser bijvoorbeeld denkt dat ik bedroefd ben en daarom moet ik maar acht keer een rondje om mijn huis lopen. Leuk hoor, maar als kritiek op een roman minderwaardig, minder dan minderwaardig en dat is het algemene peil van de Nederlandse kritiek.

Je ziet het: we komen er niet uit. Ik polemiseer niet om mijn gelijk te krijgen, ik wil alleen maar signaleren. Ach, en het gegons van de kleine luyden. Nu Kousbroek weer over *Bezon*-

ken rood: ben ik integer of niet? Ik ben een integer mens. Punt. Laat Kousbroek zelf maar eens in de spiegel kijken om te zien of hij deugt.

Kousbroek schrijft in NRC (8-1-1982) over Bezonken rood: *'De vraag waarom het gaat is niet: waar of niet waar. Het werkelijke dilemma is van een ander soort. Het is het dilemma: fantasme of leugen'. Breng dit eens in verband met wat je in* Kladboek 1 *hebt geschreven: 'Mijn leven is een leugen en ik ben een leugenaar, want het door mij geschrevene is de waarheid niet, maar literatuur' (p. 163)*

Nee, je moet verder lezen. Op pag. 165 staat: 'De feiten zullen blijken zo gerangschikt te zijn, dat ze een allegorie vormen, ik ben nog niet zo ver dat ik ze durf te beschrijven zoals ze zijn gebeurd, misschien is er nooit van feiten sprake geweest. Niet zal ik liegen over mijzelf'. Het vervolgt met: 'Ik en mijn doden. Ik heb ze beschreven, ze zijn *een reflectie van literatuur* geworden'. Een schrijver leeft zijn leven twee keer, de tweede keer als hij opschrijft wat hij de eerste keer heeft meegemaakt. De eerste keer, laten we dat het avontuur noemen, is natuurlijk anders dan de reflectie daarvan op papier. Als je het avontuur sec als verhaal schrijft, heb je tal van zinloze dingen die er niets mee te maken hebben, alle zinloze details schrap je eruit. Zodra je romans schrijft die sec uit de waarheid zouden bestaan, krijg je onleesbare literatuur.

Drie uitspraken over 'het herinneren' wil ik je voorleggen. In Joris Ockeloen en het wachten: *'Ik leef dus en moet daarnaar handelen, wat er ook gebeurt, en als het kan zonder de ballast van herinneringen die het leven als vliegen doorkruisen en die men moet trachten onmiddellijk te vermoorden' (p. 163). In dezelfde roman: 'Men zou over de gave moeten beschikken zich niets te herinneren, zodat men steeds opnieuw kan beginnen, altijd kind zou blijven, eigenlijk' (p. 128). En uit* Mijn Vlaamse jaren *(p. 122): '(...) mijn herinneringen te noteren, zo goed als ik kan, in proza, om te trachten mijzelf te bevrijden'. Is dit niet in tegenspraak met elkaar?*

Het liefst zou ik geen herinneringen hebben, geen geheugen, dat schrijf ik ook weer in de roman waar ik nu aan werk. Het geheugen is een van de verschrikkelijkste dingen die het menselijk lichaam bezit. Dat staat ook in *Het verzonkene.* Het geheugen is er niet alleen om kennis te kunnen reproduceren, het is ook de grote computer vol herinneringen die vervormd raken naarmate je ze langer hebt. Alles wat in *Het verzonkene* is geschreven, zijn verwrongen of gemanipuleerde, of fraai of minder fraai gemaakte herinneringen. Maar daarvoor heb je geen geheugen nodig. Je zou dat soort verhaaltjes, ik noem het verhaaltjes, zoals in *Het Verzonkene*, ook kunnen verzinnen. Dus ik zeg: als je een geheugen hebt en je schrijft er vanuit, terwijl wat je opschrijft toch de waarheid niet is, waar heb je dan een geheugen voor nodig? Dit is louter literair gedacht hoor. Van mijn verhaal *De Exelse testamenten* zeg ik: ik ben een leugenaar. Het gaat over een meisje in de flower power beweging in Brussel dat zich later heeft opgehangen. Nu kun je zeggen dat het een historisch verhaal is, maar zoals het beschreven staat in *De Exelse testamenten* is het niet gebeurd. Zo begin ik ook: dit is allemaal gelogen, het is een allegorie, maar niet liegen zal ik over mijzelf. Mijn rol in dat verhaal is exact zoals ik het heb beschreven. Zo is het ook met *Bezonken rood* waarbij het er niet om gaat of dat allemaal werkelijk gebeurd is. De historische feiten interesseren mij in zoverre niet dat ik dan klakkeloos alleen een geschiedenisboek had kunnen overschrijven. Ik heb dat voor een deel gedaan en voor een ander deel niet. Ik beschrijf een verkrachting, maar, zegt Kousbroek, dat is gelogen want er hebben nooit verkrachtingen plaatsgevonden in het Tjideng-kamp. Dat wil overigens niet zeggen dat de Jappen nooit verkracht hebben in andere kampen. Maar dat gaat mij niet aan: ik had daar die verkrachting

in mijn roman nodig om er later naar te kunnen refereren waar de ikpersoon op een een vrouw voorstellende schietschijf schiet, en nog meer later waar die geboorte wordt beschreven. De verhalen spiegelen elkaar. In die zin ging het mij niet aan of ik de waarheid sprak over het Jappenkamp of niet, ik had het nodig in mijn romanconceptie, ik schreef een roman. Ik wil er met nadruk bij vermelden dat meer dan driekwart van de Japanse gruwelen niet gelogen is en dat weet Kousbroek ook. Ik geef trouwens een van mijn bronnen in *Bezonken rood.* Ik heb ook gegevens ontleend aan andere boeken, onder andere aan *Vrouwenkamp op Java* van mevrouw J.H. Hooikaas-Van Leeuwen-Boomkamp. Het verbranden van voedsel door commandant Sone wordt hierin genoemd. Nu beweert Kousbroek of een ander: het is wel waar van dat verbrande voedsel, maar toen was Sone er niet meer. Wat kan mij dat nou verdommen. Ik heb hier een dagboekje dat mijn vader bijhield in het Jappenkamp, waar ik ook van alles heb uitgehaald. Ik heb niet gelogen, het merendeel komt uit authentieke bronnen.

Je hele werk is uiterst biografisch, denk ik.

Het is erg autobiografisch, maar je mag het niet beschouwen als mijn autobiografie. *Zonsopgangen boven zee* is van a tot z autobiografisch, waarmee ik niet heb beweerd te zeggen dat het waar is. De feiten zoals daar beschreven, het opgesloten zitten in de lift met dat meisje en wat er zich verder in de lift afspeelde, is allemaal gebeurd. Maar zoals het in het boek staat, is het een andere waarheid geworden, méér waar wil ik zeggen, dan het was zoals het gebeurde. In die zin is alles autobiografisch wat ik schrijf: *Joris Ockeloen, Groetjes uit Brussel, Het Verzonkene* en de verhalen waarmee de *Kladboeken* eindigen, het is autobiografisch, maar niet de waarheid. Het zijn allemaal allegorieën van autobiografische elementen. Alleen als ik mijzelf opvoer, ja, dan ben ik het echt zelf. Altijd een kriebelaar, een asociale en cynische man, die heel goed weet wat er aan emoties in hem omgaan.

In Mijn Vlaamse jaren *karakteriseer je jezelf als:*

> *Ik ben een zielig, terzijde geschoven, veronachtzaamd, verguisd, miskend, niet naar waarde geschat, gehoond en uitgelachen, treurig voortsjokkend olifantje. (...) Zijn mamma is door de jagers doodgeschoten en een pappa heeft hij nooit gehad. Zo kwam het, dat het olifantje op zijn beurt, tenslotte, ook nooit lief kon zijn voor de andere dieren.*

(p. 290) Ik citeer het wel, maar ik heb er geen vraag over.

Je kunt er ook geen commntaar op geven, tja, het hoort bij de thema's van mijn werk. De roman die ik nu schrijf gaat opnieuw over het niet begrepen worden. In feite gaat dit hele interview daarover.

In het binnenkort te verschijnen boek over jou, Tegendraadse schoonheid, *schrijft Jaap Goedegebuure: jouw schrijverschap is een toevlucht en een gevangenis.*

Dat heeft Goedegebuure dan perfect aangevoeld, zo is het. Het is de ezel tussen twee schelven hooi, die zich noch bij het een, noch bij het ander thuisvoelt, maar er ook niet echt buiten kan. Steeds maar weer heen en weer lopen, met als conclusie dat er geen conclusie is. Je kunt schrijven en denken je daarmee te bevrijden, schrijven als therapie, maar daar geloof ik niet meer in. Je denkt niet: ik heb een boek af en heb mezelf bevrijd. Nee, je begint maar aan het volgende boek. Dat is de eeuwigdurende keten die pas ophoudt als je in je kist ligt.

'Als ik een baan zou hebben dan zou ik de hele schrijverij vergeten', heb je eens gezegd.

In praktische zin wel, dan zou ik me geheel werpen op die baan. Ik heb dat vroeger gedaan toen ik bij de uitgeverij werkte, twaalf jaar lang heb ik te weinig geschreven. Maar daarmee is er de drang om te schrijven nog wel, maar je hebt er gewoon geen tijd voor. Schrijven zal ik altijd wel willen, maar ik zoek smoezen, bijvoorbeeld een prettige baan, om niet

te hoeven. Want het is bij God geen feest om te schrijven. Niet dat ik er verschrikkelijk onder lijd, het is mijn dagtaak geworden intussen. Maar om almaar hetzelfde niveau te handhaven, dat is nogal moeizaam en het wordt steeds moeizamer vind ik. Jaar in jaar uit zit ik hier in de Achterhoek, ver van alles en iedereen vandaan, en je maakt niks meer mee, ik heb geen nieuwe invloeden meer. Dat is één. Die turbulente tijd van vroeger, met liefdes, zuipen, zwerven en zelfmoorden, is voorbij. Twee is het gevaar dat je je gaat herhalen. Tot nu toe ben ik er steeds in geslaagd om een wat vorm betreft ander boek te schrijven. Inherent aan het schrijverschap is de angst dat je het niet meer zal kunnen.

Nu ben ik bezig met de afsluiting van de Indië-trilogie, die begonnen is met *Het Verzonkene*, vervolgd is met *Bezonken rood* en haar slot vindt in wat *De Zondvloed* gaat heten. Het is de afsluiting van die trilogie, maar ook de afsluiting van alles wat ik tot hier geschreven heb. Ik voel mij aan het einde van een tweede periode en in deze roman maak ik de balans op van alles wat er in die twee perioden is gebeurd. Het is te vergelijken met *Zonsopgangen boven zee*, dat de balans is van al het daarvóór geschrevene. Daarna wil ik iets nieuws proberen, een heel ander genre. Een familieroman van 1500 bladzijden zou ik nog wel eens willen doen, misschien ga ik wel een serie toneelstukken schrijven.

Hoe gaat de vorm eruit zien van De Zondvloed?

Niet dusdanig afwijkend van vorm dat het niet een trilogie kan worden op den duur. Ik zie *Het verzonkene, Bezonken rood* en *De Zondvloed* ooit in één band, dus de vormlijn moet enigszins op elkaar aansluiten. *Het Verzonkene* is een echte mozaiek, polemiek, beschrijvingen, fantasie, dromen, verhalen. In *Bezonken rood* is dat ook gebeurd: daar wordt de dood van de moeder afgewisseld met kampepisoden, dat heeft ook iets van een mozaiekvorm. Op dit moment zit ik midden in *De Zondvloed*, dus ik kan er niet veel over zeggen. Het wordt toch anders van vorm, want anders verveel ik me tijdens het schrijven als ik routinematig bezig ben. Ik moet altijd anders schrijven dan ik al deed, dat is het avontuur van het schrijven, dat is mijn motor.

Wat de vorm betreft is Zonsopgangen boven zee *het meest verregaand?*

Zonsopgangen boven zee is werkelijk hèt voorbeeld van een roman waarvan de vorm bepaald is door de inhoud. Het is een claustrofobisch boek waarvan de claustrofobie al blijkt uit een vorm, zij zit er helemaal in. Ik kan me indenken dat lezers daar niet in willen komen. Maar als je er eenmaal in zit, kom je er niet meer van los. Het lijkt net een Chinese puzzel: er kan niets uit of alles stort in elkaar. Er is niet één detail dat niets te maken heeft met de totale structuur. Ik had er veel voldoening van om het te maken.

Dat lijkt me onwaarschijnlijk. Je hebt over het boek gezegd: 'Het schrijven had toen werkelijk een therapeutische uitwerking' (HP, 7 november 1981) en 'Zonsopgangen boven zee *zou ik niet hebben kunnen schrijven zonder te weten wat spijt is' (Rotterdams Nieuwsblad, 13-12-1980).*

Ik weet dat ik dat laatste gezegd heb, ik herken het citaat, maar ik ken de context niet meer. Je zou trouwens het zelfde kunnen zeggen over *Bezonken rood.* Maar daar moet je niet op doorgaan. Je hebt het waarschijnlijk van Wam de Moor die het almaar heeft over mijn wroeging. Dat is niet waar. En ik zeg er ook bij, dat moet met nadruk in je interview, dat ik interviews niet erken als literair historisch betrouwbare bron.

Aad Nuis schreef over de aanleiding van Zonsopgangen boven zee (Boeken, *p. 73):*

> *Onder de bravoure van de polemische houding schuilt de biecht van iemand die gezondigd heeft tegen zijn eigen hoge standaard. Brouwers moet, achteraf gezien, al jaren hebben gevonden dat waar hij aan meedeed 'niet proper' was, en dat moet een verlammende uitwerking hebben gehad op een schrijver in wiens werk de zelfbeschuldiging toch zo'n belangrijke rol speelt, eigenlijk is de aanval op Weverbergh de enige keer dat Brouwers niet zijn eigen hoofd heeft benut als kop van Jut, en dat zal, dunkt me, een hele bevrijding zijn geweest. De weg werd vrijgemaakt voor de roman* Zonsopgangen boven zee, *het boek waarin Brouwers al zijn vorige boeken heeft samengevat en overtroffen.*

Is deze analyse correct?

Het klopt dat Brouwers zijn eigen hoofd heeft gebruikt als kop van Jut. De polemiek over Weverbergh is een deel van mijn autobiografie. Ik heb sedert *Zonder trommels en trompetten* een aantal jaren niets geschreven tot *Zonsopgangen boven zee.* Een periode dat ik niets schreef. Omdat ik verlamd was, ja, dat heb ik al uitgelegd, ik kon niet meer schrijven. Ik werkte bij een uitgeverij die op haar retour was, die dreef op verworvenheden uit het verleden met schrijvers die steeds slechtere boeken schreven. Ik was bezig het werk van anderen te herzien, terwijl ik vond dat ik zelf moest schrijven. Een mens komt ooit op een kruispunt van wegen, waarin hij moet kiezen en niet kiezen kan. Neem je de ene kant, dan snijd ik een weg af die ik ook zou willen gaan. In mijn leven gebeurde dat in die periode, het ging privé niet goed, creatief niet, in mijn baan voelde ik me niet gelukkig. *Zonsopgangen boven zee* is de uitdaging van de opgekroptheid van de jaren die ik gevangen zat in tal van moeilijkheden.

Dat staat in de roman (p. 28): 'Mensenhaat. Maatschappijhaat. Bestaanshaat. Levenshaat. Vrouwenhaat. Zelfhaat'.

Zo is de situatie als je op het kruispunt van wegen staat, en je kunt geen kant op. Tenslotte kom je erachter: ik moet door, je neemt dan geen enkele weg, je vliegt op, je vliegt er bovenuit en zie dan maar een of andere richting te kiezen. Dat is in bijna letterlijke zin het verbranden van alle schepen, maar dan ook allemaal en opnieuw beginnen. Het staat allemaal in *Zonsopgangen boven zee*, maar daar is het 'verliteratuurd'.

In Wilt U mij maar volgen *heeft Wam de Moor de autobiografie uit de doeken gedaan, het zelfmoordverhaal van het meisje enzovoorts. Dat verheldert volgens jou niets? Dat is onbelangrijk voor de lezers?*

Wam de Moor en ik correspondeerden in die tijd met elkaar. Een brief van mij heeft hij nog geciteerd, wat ik verschrikkelijk vond. Hij had geschreven dat *Zonsopgangen boven zee* een roman is over de zelfmoord van een meisje en toen dacht ik: ik wil verdomme niet dat dat op zo'n manier in de literatuurgeschiedenis terechtkomt. Daar ga ik mijn eigen verhaal tegenover plaatsen en dat werd *De Exelse testamenten.* Daarin heb ik als het ware de anekdote verwerkt en ik zeg ook dat ik mijn mythen zelf wel zal ontkluwen.

Als je de ware gebeurtenissen kent, verheldert dat niets. Achterberg heeft het altijd over een slapend meisje, een dood meisje, een meisje dat teruggeroepen moet worden uit de dood. Dat was de privé obsessie van Achterberg, maar dat verheldert zijn mysterieuze gedichten niet. Gesteld dat iemand later mijn biografie schrijft waarin de geschiedenis met dat meisje ter sprake komt ... nee, dat zou helemaal niet goed zijn. Je zou op zijn hoogst kunnen zeggen dat dit hem aangezet

heeft tot het schrijven ... nee, en dan is het nog niet waar. De biografie van een schrijver verheldert niets over zijn werk, dat blijf ik staande houden. Natuurlijk, je kunt sleutelpassages herkennen, cryptogrammen staan er veel in. Je kunt het boek als zodanig gaan uitvlooien, maar dat heeft weinig zin.

Je vraagt er natuurlijk wel om dat er mensen zijn die dat gaan doen.

Maar dat doe je voor intimi. Mulisch doet het ook. Zijn werk bestaat uit cryptogrammen. Als je eenmaal daarin kunt zwemmen, is het zo doorzichtig als glas. Door *De verteller*, het meest

ontoegankelijke boek van Mulisch, keek ik dwars heen. Ik wist precies wat hij bedoelde en dat bleek waar te zijn toen hij *De verteller verteld* had geschreven. Ik zou ook een boek kunnen maken *Sleutelbos bij Zonsopgangen boven zee* en daarin alle sleutels verschaffen die erin verwerkt zijn.

Een andere vraag is: waarom stop je ze erin?
Uit eigen behoefte. Als ik ergens zeg dat ik van mijn schrijverij een groot monument wil maken, dan moet dat ook een autobiografisch monument zijn voor de intimi en de goede begrijpers. Mijn boeken staan vol met verwijzingen en huisgrapjes en zelfs bedgrapjes die alleen maar je intimi begrijpen. Ik heb er plezier in om ze op te nemen, meer betekent het niet.

In Zonsopgangen boven zee *is te lezen (p. 78):*

> *Vertellen zal ik u de vertellingen van de grote sterfte. Uiteenzetten zal ik u waaruit mijn eenzaamheid bestaat. Deelgenoot maken zal ik u van mijn obsessie. Ik heb het allemaal al wel gezien, ik heb het allemaal al wel gehad.*

Komt dit overeen met 'het verlangen om er niet te zijn' van Brakman?
Brakman heeft dat van mij, dat wil zeggen: de term 'het verlangen om er niet te zijn' is op Brakman geplakt, maar het is een citaat van mij. Het werk van Brakman ken ik niet voldoende om antwoord op je vraag te geven.

Moet ik het letterlijk opvatten of als een literair statement?
Allebei waarschijnlijk, anders zou je niet schrijven. De magie van de schrijfarbeid is jezelf zo onzichtbaar mogelijk te maken en in plaats van je persoon werk achter te laten. Je verklaart jezelf dusdanig in boeken die almaar aangroeien dat je 'ik' onzichtbaar wordt. Dat is 'het verlangen om er niet te zijn'. Privé wil ik niet in de letteren figureren. Hoe meer de schrijver schrijft, hoe groter zijn afwezigheid, dit of woorden van gelijke strekking schreef Mulisch. Dat begrijp ik heel goed. In *Het Verzonkene* heb ik geschreven: 'Dat mijn leven zich zal voltrekken temidden van papier, dat mijn leven zal bestaan uit papier, dat ik zal leven een papieren leven, dat ik als ik sterf niets zal nalaten dan papier'. Voila, dat is het.

In Groetjes uit Brussel *las ik: 'Waarom eigenlijk schrijven? (...) het zal uitlopen in loutering of zelfmoord, ik wil het risico nemen'. Dat vond ik een merkwaardige opvatting.*
Het is een citaat uit 1969, we zijn nu in 1982. Goedegebuure noemt *Groetjes uit Brussel* het boek van de aarzeling en De Moor heeft het over een tussenboek. Men weet met *Groetjes uit Brussel* geen raad. Dat is jammer, want ik vind het mijn beste boek uit die periode. Het is geen boek van de aarzeling of een tussenboek, het was een boek dat op dat tijdstip geschreven diende te worden. Het is mijn vierde boek, nadat ik een roman en twee verhalenbundels had geschreven. Geslaagd of niet geslaagd, dat doet er nu niet toe, die boeken had ik geschreven en ik kwam tot de conclusie: de zin van mijn leven is schrijven, ik ga mijn leven wijden aan schrijven. In 1969 schreef ik *Groetjes uit Brussel* waarin ik uitlegde waarom ik schrijf en zou blijven schrijven. Het antwoord op de vraag waarom schrijven is: ofwel ik bevrijd mijzelf - toen geloofde ik in een schrijverschap als therapeutische mogelijkheid - ofwel ik slaag er niet in me te bevrijden. Nou, als je in dat laatste niet slaagt, dan ligt het antwoord voor de hand dat je zelfmoord begaat. Dat was het antwoord in

die tijd, dat zou ik nu niet meer zeggen. Ik ben doorgegaan met schrijven, ik zie in dat ik mezelf niet bevrijd heb en dat dat ook nooit zal gebeuren hoeveel boeken er ook volgen, en ik weet dat ik geen zelfmoord zal begaan.

Je moet het citaat waarover je vraagt in de context van de tijd zetten. Volgend jaar komt er bij de Arbeiderspers een bundel 'Verzamelde verhalen' van mij. De uitgeverij wilde een herdruk maken van onvindbaar geworden verhalenbundels: *De Toteltuin, Klein leed*, en het was om die reden dat ik pas geleden voor het eerst mijn debuut *Het mes op de keel* weer in handen nam. Ik heb het onmiddellijk weggezet, het is zo aarts slecht en ook uit *De Toteltuin* heb ik verhalen weggelaten. Niet dat ik die verloochen, verloochenen kun je nooit iets in je leven, maar ik schaam mij vanwege de slechte stijl. Een aantal verhalen wordt niet herdrukt, wat men na mijn dood wil doen moet men dan maar weer zien, maar nu niet. Ik heb mezelf ingehaald.

Nog afgezien van de stijl van die oude verhalen, ben ik statements tegengekomen waarvan ik zeg: wat gek of wat onwaarachtig of wat was je toch een uitslover, terwijl je dat niet was toen je het schreef. Het is wel altijd goed om naar jezelf terug te blikken, het klokhuis van de wijsheid, denk ik.

Loutering of zelfmoord, het zal wel, maar zo ontstaan de mythen. Er zijn er talloze in het leven van iedere schrijver, en zo lang ik leef zal ik ze ontkennen of afkappen. De mythe van de katholieke schrijver Brouwers bijvoorbeeld, die is gemaakt door Wam de Moor. Als ze mij uitschelden, hebben ze het altijd over de katholiek. Een andere mythe is de zelfmoord. Brouwers zal gegarandeerd zelfmoord plegen. Ik bezweer je het tegendeel.

Hoe staat het met je bundeling essays over schrijvers die zelfmoord hebben gepleegd?

Het had al jaren af moeten zijn, het omslag bestaat al, maar ik vind dat het boek nog niet klaar is. Het is een kwestie van vorm. Ik vind het niet interessant om een boek met zelfmoordgevallen te presenteren, daar moet je een conclusie aan verbinden of een denkbeeld, een overkoepelend iets dat al die essays met elkaar verbindt. Ik heb er geen haast mee. Ik wil alles tot op de bodem uitzoeken en nu zit ik met een verzameling van ongeveer 300 gevallen die ik niet kàn uitzoeken, want ik lees geen Portugees of Vietnamees. Dat irriteert me wel, maar ik zal me moeten toespitsen op Nederlandse schrijvers, hoewel er weinig markante Nederlandse schrijvers zelfmoord hebben gepleegd. De markante gevallen zijn Ter Braak en Haverschmidt, veel van wat rest zijn schrijvers in de marge geweest, zielepoten. Ik wil er met veel mededogen over schrijven, maar ik heb er niet altijd zin in. Het is voor driekwart af, zeg maar.

Zelfmoord intrigeert mij. Er zijn mensen die zich op een bepaald moment zo ongelukkig voelen dat ze niet meer door willen. Ik ben ook wel eens, of vaker, heel ongelukkig geweest, maar ik heb zelfs nooit gedàcht aan zelfmoord. Laat staan dat ik de voorbereidingen heb getroffen door een pistool of een touw voor een strop te kopen. Maar goed, er zijn mensen, en over wie ik het heb schrijvers, die dat wel gedaan hebben. Dat interesseerde mij al heel vroeg, 1968 of 1969 daaromtrent. Het was latent, ik deed er niets mee en toen begingen er in mijn directe omgeving mensen zelfmoord. Schrijvers die ik persoonlijk gekend heb: Dirk de Witte, Roger van de Velde misschien, Jan Emiel Daele, Jotie 't Hooft, en ook Arends, Emmens, allemaal achter elkaar in een korte spanne tijds. Het leek wel een epidemie. Sindsdien maak ik daar een studie over, maar ik heb het ook een paar jaar laten liggen, want het is zo deprimerend om je daar in te verdiepen.

In je essay over Halbo Kool citeer je: 'Er zijn veel te veel jonge doden om ongestoord te kunnen dromen'. Is dat de reden om zo'n essaybundel te maken?

Nee hoor, het is eerder een sociologische interesse die wordt aangewakkerd door het feit dat het schrijvers zijn, collega's, gelijkgestemden. Dat is de drijfveer. Maar

je mag over een paar jaar terugkomen als het boek verschenen is. Misschien staat er heel veel in dat ik nu nog niet weet en waarover je uitleg kunt vragen. Ik praat moeilijk over werk in uitvoering.

Heb je nooit de behoefte om thema's en structuren van je werk zelf uit te leggen?
Nee nooit. Waarom? Ik heb wel eens overwogen om net als Du Perron commentaren te schrijven op nevenliggende onbedrukte

pagina's. Dat overwoog ik te doen met *Zonder trommels en trompetten*, want als je sleutels zoekt in mijn werk dan zijn ze daar op iedere bladzijde wel te vinden. Ik was ermee bezig en dacht: ach, schei toch uit, het zijn karweien die je doet om maar niet echt aan het werk te gaan. Nee, ik vind het niet nodig om dat te doen. Er moet ook een beetje mysterie overblijven. Op een bepaald moment overschouw je het oeuvre van een bepaald auteur, Couperus of Multatuli, en je weet dat dat hele werk nog nooit als gehelen door iemand is doorgelicht. Dat gebeurt niet, waarom zou je het dan zelf doen?

Ik denk dat Jaap Goedegebuure in Tegendraadse schoonheid *je werk heel treffend heeft gekarakteriseerd:*

> *Het werk van Brouwers is een eenheid, maar een eenheid die gebouwd is op tegenspraak, antithese en paradox. Zoals het isolement wordt aan ieder ander motief, vaak in één en dezelfde zin of alinea, een wending van honderdtachtig graden gegeven. Isolement leidt tot angst, angst wordt herleid tot schuld. Maar tegenover schuld staat beschuldiging, de projectie van angst heet haat, en tussen wroeging en worging is het ook in een ander opzicht dan het strikt letterlijke maar een miniem verschil.*

Ik ben dikwijls teleurgesteld geweest in de essays die over mijn werk zijn geschreven, voor het eerst heb ik dat gevoel in het geheel niet. Goedegebuure heeft het goed gezien en goed geformuleerd. Wat mij betreft is het zo. Maar als jij met precies dezelfde gegevens tot een andere conclusie komt die even intelligent is bedacht en even goed geformuleerd, dan is zij voor mij even waar.

Maar ik vergeet het allemaal onmiddellijk hoor. Het zit allemaal niet zo in mijn hoofd dat het blijft nawerken en gisten. Ik ben niet gebaat met verklaringen over mijn werk. Ik zit er zelf nog teveel in, misschien over tien jaar is dat anders. Dat *Tegendraadse schoonheid* is een voortreffelijk essay, het getuigt van liefde en hersenen. Maar ik heb het niet zitten uitvlooien. Je leest het als een psychologisch portret, het is alsof je in een spiegel kijkt. Je denkt altijd wel dat je jezelf kent, maar je kent jezelf niet en Goedegebuure is in staat dat goed te formuleren.

Er is ooit een man geweest die over *Joris Ockeloen en het wachten* een essay schreef dat heette: *Lotje is niet dood, Lotje leeft niet.* Daar klopte niets van, maar ik vond het een prachtige interpretatie, daar had ik wel waardering voor.

Van een interpretatie van *Zonsopgangen boven zee* neem ik met gretigheid kennis. *Zonsopgangen boven zee*, ja dat is mijn boek, dat mag als een grafsteen op mij komen te liggen. Iets anders heb ik niet geschreven, van dat boek heb ik voldoening.

Bezonken rood *pak je niet meer uit de kast?*

Ik hou er niet meer van. Het is bezoedeld. Over een jaar zal ik wel over die reactie heengegroeid zijn. Kousbroek heeft dat boek met modder en stront en kwijl en snot bespat en mij verdacht gemaakt op grond van niks, op grond van zijn eigen chagrijn. In *Het Verzonkene* staat al in het begin dat ik geen bijdrage wil leveren aan de Indië literatuur, want die is zo verziekt en verworden dat zij alleen nog maar bestaat uit boeken en schrijvers die uit regressieve sentimentaliteit naar Indië teruggaan om daar de plekjes van hun jeugd op te zoeken. Daar wil ik niks mee te maken hebben, ik hoef niet terug naar mijn land van herkomst, want ik heb er niks te zoeken.

Je wordt echt kwaad op dit moment.

Ja, kwaad. Ik heb veel op mijn donder gehad de laatste jaren en dat heeft me nooit kwaad gemaakt. Maar wat hier met Kousbroek gebeurt, is zo onkosjer, het rood kwam achter mijn ogen te staan van drift en het is nog niet weg. Brouwers liegt, Brouwers heeft niet de moeite genomen om ook maar één boek in te zien, Brouwers heeft nooit een foto bekeken, Brouwers slaagt er nooit in een ander recht in de ogen te kijken, Brouwers deugt niet, tegen dat soort polemiek kan ik niet.

Kousbroek is kennelijk al zijn hele leven bezig met het grote boek over zijn kampperiode, hij is tien jaar ouder dan ik, nou dat hij er eens aan begint. Kousbroek schrijft een stuk over liften in Parijs en zegt: er is nog nooit een roman geschreven die zich in een lift afspeelt. Dan zeg ik: dag meneer Kousbroek, dag belezen man.

Maar goed, al mijn boeken zullen wel gesodemieter geven. Ze worden tegenwoordig in ieder geval opgemerkt.

Het gevoel van miskenning waar je in vroegere interviews altijd over sprak, is inmiddels verdwenen?

Het gaat mij niet om eventuele persóónlijke miskenning. Ik heb mij vroeger afgevraagd hoe het kwam dat ik onopgemerkt bleef terwijl ik al vijf boeken had geschreven, waarvan er vier geslaagd waren. keek om me heen en zag dat collega's als Krol, Brakman, Willem van Toom, Henk Romijn Meijer, Walter van den Broeck en nog een enkeling ook niet opgemerkt werden. Dat is één. Daarna kwamen de jaren zeventig en men zei: in de jaren zestig gebeurde niets. Dat werd gezegd in de jaren zeventig, waarin je maar gedebuteerd hoefde te hebben om een coverstory van de Haagse Post te krijgen. Dat is twee. Ik spreek uit tekortgedaanheid namens een hele generatie. De jonge schrijvers van de jaren zeventig waren meteen genieën, maar ik moet nog zien of de namen van die genieën over twintig jaar zelfs nog maar genóemd zullen worden.

Je citeerde eerder over dat miskende, overgeslagen olifantje. Dat sloeg op mijn schrijverij. Ik kwam nooit ergens aan te pas, ik deed niet mee, ik bestond niet eens. Mijn twee grote Vlaanderenpamfletten, geen hond in Nederland heeft er aan geroken op het moment dat ze verschenen. *Zonsopgangen boven zee* verscheen in september en pas in januari kwam de kritiek los, pas na een half jaar. Ik dacht: komt het niet, dan komt het maar niet. Het is een boek waarin het alleruiterste uit mij gestroomd was, dat borrelde quasi spontaan op papier, alles wat mij dwars zat, kwam te staan in een vorm die ik precies goed vond. Niet hatelijk en niet al te toegeeflijk, maar geschreven vanuit een bitterheid die er toen in mij was en nu niet meer, waarin ik afrekende met een heleboel dingen tegelijk. Al zou ik na *Zonsopgangen boven zee* nooit meer iets geschreven hebben, dan nog zou ik mij een geslaagd schrijver vinden.

vervolg van pag. 48

Koch, W., 1982. Ingezonden brief in NRC, 22-1-'82.

Kousbroek, R., 1982. 'Het Oostindisch kampsyndroom' in NRC, 8-1-'82.

Kousbroek, R., 1982. 'Le chagrin et la pitié, koloniale versie' in NRC 22-1-'82.

Kousbroek, R., 1982. 'Het tomatenketchup Tjideng van Jeroen Brouwers' in NRC, 22-1-'82.

Lanzing, F., 1982. 'Brief aan Jeroentje van nr. 7' in NRC, 8-1-'82.

Lennep, Van, 1982. 'Waarin...' in NRC, 20-2-'82.

Mulder, E., 1981. 'Vertroetelen' in De Volkskrant, 4-12-'81.

Mulder, E., 1982. 'Hoe betrouwbaar is de historische werkelijkheid van Jeroen Brouwers?' in De Volkskrant, 8-1-'82.

Offermans, C, 1982. 'Een nieuwe stap naar de onsterfelijkheid' in De Groene Amsterdammer, 13-1-'82.

Oosters, J.H., 1982. Ingezonden brief in De Tijd, jrg. 8, nr. 382.

Polman, T., 1982. ‘Observatie uit de Japanse kampen’, bespreking van *Vrouwenkamp op Java* door G. Boissevain en L. van Empel, in Vrij Nederland, 27-2-'82.

Schouten, R., 1982. ‘Van de ene onbetrouwbaarheid naar de andere’ in Trouw, 30-1-'82.

Spaan, H., 1982. ‘Japanse prent’ in Het Parool, 15-1-'82.

Spoor, C., 1982. ‘De belagers van Brouwers zijn “verkeerd verbonden”’ in De Tijd, jrg. 8, nr. 380.

Spoor, C., 1982. ‘F. Springer en zijn zaken overzee’ in De Tijd, jrg. 8, nr. 385.

Thijs, J.G.A., 1982. ‘Tjoepen en organiseren’ in Trouw, 16-1-'82.

Verroen, S., 1982. ‘Persoonlijke werkelijkheid’ in Het Vaderland, 29-1-'82.

Verstappen, J., 1982. ‘Literatuur’ in Deventer Courant, 30-1-'82.

Vervoort, H., 1982. ‘Het recht op een gezonde rancune’ in NRC, 22-1-'82.

Vreede, M. de, 1982. ‘Hoe betrouwbaar is het eelt van Jeroen Brouwers?’ in De Tijd, jrg. 8, nr. 380.

Vries, B. de, 1982. Column in De Tijd, jrg. 8, nr. 384.

Zwitser, H.L., 1982. ‘Wat weet Kousbroek er eigenlijk van?’ in NRC, 22-1-'82.

Jozien Moerbeek en Aloys van den Berk
Jeroen Brouwers, een bibliografie

Bibliografie van het literaire werk:

Publicaties in boekvorm:

- *Het mes op de keel.* Brussel, Manteau, 1964. 127 blz. (Grote Marnix-pockets; no. 10). (verhalen).
- *Joris Ockeloen en het wachten; een lotgeval.* Brussel enz., Manteau, 1967. 168 blz. (Grote Marnix-pockets; no. 27). (roman).
    - 2e dr. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978, 164 blz. (Grote ABC; no. 318).
    - Vijverberg-prijs 1967.

- *De toteltuin; gevallen van de sfinx.* Brussel, Manteau, 1968. 155 blz. (Grote Marnix-pockets; no. 39). (verhalen).
- *Groetjes uit Brussel; ansichtkaarten over liefde, literatuur en dood.* Brussel enz., Manteau, 1969. 120 blz. (5e Meridiaan-reeks).
    - 2e, uitgebreide, druk in *Mijn Vlaamse jaren*, 1978.

- *Zonder trommels en trompetten*; een markante anekdote uit het leven van Jeroen Brouwers door hemzelf verteld. Amsterdam enz., Paris-Manteau, 1973. 80 blz.
    - 2e druk in *Mijn Vlaamse jaren*, 1978.
    - 3e druk Amsterdam, Querido, 1981. (Salamander; no. 518).

- *Harry Mulisch; informatie over leven en werk van Harry Mulisch*; samengest. door Jeroen Brouwers. Brussel enz., Manteau, 1976, 72 blz., afbn. (Profielreeks).
- *Zachtjes knetteren de letteren; een eeuw Nederlandse literatuurgeschiedenis in anekdoten*; samengest. door Jeroen Brouwers. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1975. 291 blz. (Synopsis).
    - 2e druk 1983.

- *Zonsopgangen boven zee.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1977. 258 blz. (Grote ABC; no. 294). (roman).
    - 4e druk 1980.
    - Licentie-uitgave: Utrecht ECI, 1978. (Schrijvers van nu).

- *Klein leed, drie verhalen.* Maasbree, Corrie Zelen, 1977. 60 blz. (verhalen).
- *Mijn Vlaamse jaren*; verhalen, herinneringen, pamfletten, dagboekfragmenten, brieven. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978. 324 blz. (Privé-domein; no. 47).
    - Bevat o.a. de eerder gepubliceerde werken *Groetjes uit Brussel* (1969) en *Zonder trommels en trompetten* (1973).
    - 2e druk 1982.

- *De nieuwe revisor.* Amsterdam, Van Oorschot, 1979. 93 blz. (Tirade, 23e jrg., no. 250, nov. 1979, blz. 529-621).
    - 2e druk 1980.

- *Kladboek; polemieken, opstellen, herinneringen.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979. 210 blz. (Synopsis).
    - 2e druk 1979.
    - Dr. Wijnaendts Franckenprijs 1981.

- *Het verzonkene.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979. 144 blz.
    - Naast de 1e druk verscheen een oplage van 350 genummerde en gesigneerde exemplaren, voorzien van een tekening van Sigfried Woldhek, als relatiegeschenk van de uitgeverij t.g.v. de jaarswisseling 1979-1980.
    - Multatuliprijs 1980.
    - 3e druk 1980.

- *De bierkaai; Kladboek deel 2; schotschriften en beschouwingen.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. 276 blz. (Synopsis).
    - Bevat o.a. het eerder verschenen werk *De nieuwe revisor.*

- *Bezonken rood.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1981. 132 blz.
    - Naast de eerste druk verscheen een oplage van 35 genummerde en gesigneerde exemplaren, genummerd 1-25 en I-X, met 1 blz. handschrift van de auteur.
    - 5e druk 1982.

- *Et in Arcadia Ego; zang voor mijn haan die dood is.* Rotterdam, Bébert, 1981. 25 blz.
    - Bibliofiele uitgave in oplage van 155 exemplaren voorzien van een originele fotomultiple van John van 't Slot.

- *De spoken van Godfried Bomans.* Amsterdam, De Arbeiderspers/Wetenschappelijke uitgeverij, 1982. 134 blz. (Synthese; stromingen en aspecten).
- *Zonder onderschriften*; een dramatische dialoog. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1982.
    - verschijnt eind 1982.
    - handelseditie van de tekst die oorspronkelijk verscheen als: *Zonder onderschriften*; een dramatische dialoog; Jeroen Brouwers (tekst) en Roger Wittevrongel (etsen). Antwerpen, Ziggurat, 1980. 16 bladen, 4 bladen etsen, 32 x 47 cm., oplage 50 genummerde en gesigneerde exemplaren.

- *Verhalen en levensberichten.* Amsterdam, De Arbeiderspers, 1983. 256 blz. (Grote ABC; no. 435). (verhalen).
    - verschijnt februari 1983.
    - Bevat o.a. de gedeeltelijke herdrukken van *Het mes op de keel* en *De toteltuin* en de integrale herdrukken van *Klein leed* en *Et in Arcadia ego.*

Vertalingen:

- *Bürger, Gottfried August.* Wonderbare reizen te land en ter zee, veldtochten en vrolijke avonturen van de Baron Von Münchhausen zoals hij deze in de

kring zijner vrienden met de fles onder handbereik zelf pleegt te vertellen; in het Nederlands vert. door Jeroen Brouwers; van nieuwe ills. voorzien door William D.

Kuik. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978, 188 blz.
  - Naast deze eerste druk verscheen een oplage van 250 gesigneerde exemplaren, genummerd 1-225 en I-XXV.

- *Walser, Robert.* Fritz Kocher z'n opstellen; vert. (uit het Duits) door Jeroen Brouwers; geïll. door Karl Walser. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1979. 128 blz.
- *Walser Robert.* De kuise nacht en andere verhalen; bezorgd en van een naw. voorzien door Volker Michels; met een naw. van Martin Ros; vert. (uit het Duits) door Jeroen Brouwers. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. 281 blz. (Grote ABC; no. 361).
- *Tucholsky, Kurt.* Rheinsberg: een liefdesverhaal; vert. (uit het Duits) door Jeroen Brouwers. Vianen, Kwadraat. 1981. 46 blz.
- *Tucholsky, Kurt.* Plaatjesboek voor verliefden; vert. (uit het Duits) en ingel. door Jeroen Brouwers. Vianen, Kwadraat, 1981. 63 blz.
  - Naast deze eerste druk verscheen ook een oplage van 30 genummerde en door de vertaler gesigneerde exemplaren.

- *Walser, Robert.* Jakob von Gunten: een dagboek; vert. (uit het Duits) door Jeroen Brouwers; met een naw. van Guido Stefani. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1981. 153 blz. (Grote ABC; no. 381).
- *Walser, Robert.* De bediende; vert. (uit het Duits) door Jeroen Brouwers. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1983.
  - in voorbereiding.

Secundaire literatuur in boekvorm:

- *Abbey, Paul.* Maori op klompen; handgemeen met tegenvoeters. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980. (Grote ABC; no. 373).
  - blz. 106-109 Het item: Ontknoping.

- *Bousset, Hugo.* Schreien, schrijven, schreeuwen: drie trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1967-1972. Brugge enz., Orion, 1973. (Orions literair atelier).
  - blz. 32-37 Jeroen Brouwers. De oetan van het leven. in 2e druk, blz. 36-41.

- *Bousset, Hugo.* Woord en schroom: enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976. Nijmegen enz., Gottmer enz., 1977. (Orions literair atelier).
  - blz. 34-37 Jeroen Brouwers-Mystieke roos, ivoren toren, gouden buis.

- *Ceriez, Myriam.* Gebelgd in Amsterdam. Antwerpen enz., Manteau, 1982. 117 blz.
- *Deel, Tom van.* Bij het schrijven; gesprekken met Rutger Kopland, Gerrit Krol, Jan Kuyper, Willem Brakman en Jeroen Brouwers. Amsterdam, Querido, 1979.
  - blz. 105-125. Orpheus in de lift.

- eerder verschenen in De Revisor, 6e jrg., no. 2, april 1979, blz. 26-34.

- *Deel, Tom van.* Recensies. Amsterdam, Querido, 1980.
  - blz. 30-55. Memoires van een melancholicus.
  - blz. 55-58. Verweer tegen doodsgegons.
  - blz. 58-61. Anti klets en kakel.

- *Dinaux, C.J.E.* Auteurs van nu; gegist bestek III; met 24 schrijversportretten. Amsterdam, Contact, 1969.
  - blz. 152-155. Jeroen Brouwers.

- *Dijl, Frank van.* Een nieuwe Tirade?; de winderigheid van een proper ventje. Amsterdam, Loeb & Van der Velden, 1980. 64 blz.
- *Goedegebuure, Jaap.* Tegendraadse schoonheid; over het werk van Jeroen Brouwers.
  Amsterdam, De Arbeiderspers/Wetenschappelijke Uitgeverij, 1982. (Synthese; stromingen en aspecten).
  - verschijnt oktober 1982.

- *Piet Grijs* en anderen. ... honderd. Ik kom!
  Amsterdam, Querido, 1982.
  - blz. 120-124. Brouwers I.
  - blz. 124-126. Brouwers II.
  - blz. 126-130. Brouwers III.

- *Gijsen, Marnix.* Weer thuis; bedenkingen bij de dingen van onze dagen, 1968-1972. Amsterdam enz., Paris-Manteau, 1972. (Marnix-pocket).
  - blz. 52-53. Jeroen Brouwers over Brussel.

- *Jonckheere, Karel.* Lodewijk van Deyssel e.a. Ju, ju, wat een grof volkje!; samengest., ingel., en van aantn. voorzien door Karei Jonckheere. Brussel enz., Manteau, 1977.
  - blz. 120-128. Brouwsels.

- *Komrij, Gerrit.* Papieren tijgers. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1978.
  - blz. 99-103. De literaire anekdote.

- *Literair Lustrum 2*; samengest. door Kees Fens, H.U. Jessenin d'Oliveira, J.J. Oversteegen. Amsterdam, Athenaeun-Polak & Van Gennep, 1973.
  - 4e druk 1978.

- *Man, Jos de.* Ik ga altijd uit de weg voor een andere ezel. Brussel enz., Manteau, 1975.
  - blz. 25-38. De hallucinaties van Brouwers.

- *Moor, Wam de.* Wilt U mij maar volgen?; kritieken en profielen over het proza uit de jaren zeventig. Amsterdam, De Arbeiderspers, 1980.
  - blz. 268-289. Alleen mijn sterven zal ik niet beschreven hebben; profiel van Jeroen Brouwers.

- *Nuis, Aad.* Boeken; veertig besprekingen. Amsterdam, Meulenhoff, 1978. (Ideeën).
  - blz. 71-76. Een bromvlieg onder glas.

- *De valse revisor*, door Henk Spaan, IJsbrand Stoker, Vic van de Reijt, Reinjan Mulder, Nico Scheepmaker, Piet Grijs en Bob Polak; tegen Jeroen Brouwers. Amsterdam, Aarts, 1980. 72 blz. (Amsterdamse schotschriften; no. 5).
- *Wispelaere, Paul de.* Facettenoog; een bundel kritieken; gekozen en ingel. door (J.) Weverbergh. Brussel enz., Manteau, 1968. (Marnix-pockets; no. 12).

Enige recent verschenen interviews:

- *Brokken, Jan.* Jeroen Brouwers: Ik brand. De vlammen slaan mij uit. Ik verteer. Haagse Post, 7 nov. 1981.
- *Ceriez, Myriam.* Jeroen Brouwers: Ik heb literair zelfmoord gepleegd. Nieuwsnet, 5 jan. 1980.
- *Gelder, Roelof van.* Ik houd niet van de mensen, de mensen houden niet van mij. NRC Handelsblad, 7 juli 1978.
- *Jong, Eelke de.* Ik leef niet echt, ik leef om literatuur te maken. Haagse Post, 17 maart 1979.
- *Kuipers, Willem.* Wat slecht geschreven is, is niet waar. De Volkskrant, 9 febr. 1980.
- *Spoor, Corine.* De onzekerheid van Jeroen Brouwers: Er valt nergens op te hopen, zo ervaar ik mijn bestaan. De Tijd, 18 april 1980.
- *Thijs, Germaine.* Vlaanderen is een heel vervelend, pretentieus, preuts, katholiek meisje. De Morgen, 5 sept. 1981.
- *Vetter, Betty.* Maar wie heeft ooit gezegd dat het leven zo'n feest is dan? Rotterdams Nieuwsblad, 13 dec. 1980.

Brouwers werd in 1982 bekroond met de Vlaamse Geuzenprijs voor zijn gehele oeuvre en is daarmee de eerste Nederlandse schrijver aan wie ooit een Vlaamse literaire prijs ten deel is gevallen.

Jeroen Brouwers
Drie protokollen

I. De voetstappen die ik nalaat

(geschreven zomer 1982 voor het aan mijn werk gewijde nummer van BZZLLETIN)

Ik ben geboren in 1940 en vandaag of morgen, - al kan dit best nog jaren duren, - ga ik dood.

In tussentijd heb ik boeken geschreven.
Dit is alles. Van 'biografie' wil ik niets weten.

De boeken die ik heb geschreven vormen mijn biografie: zij zijn de voetstappen die ik nalaat op mijn weg. Al mijn boeken zijn autobiografisch en niettemin alle gelogen, - ik schrijf dan ook niet historie, maar literatuur: de mijne.

Ik ben de verhalen die ik vertel.

Niet *ik* wil mijzelf 'overleven', ik zou willen dat mijn boeken mij overleefden: dit is de enige reden waarom ik schrijf.

Misschien slaag ik in mijn opzet, misschien niet, - in beide gevallen zijn mijn persoon en levensloop van geen belang.

II. Hoe ik woon

(geschreven augustus 1981 op uitnodiging van Trouw en in dit dagblad gepubliceerd op 1 september 1981)

De dakramen van mijn werkvertrek bieden uitzicht op de kronen van de bomen rondom mijn huis. Vandaag waait het en zwaaien die kronen heen en weer, ik hoor het geritsel van de bladeren, soms ploft er een peer uit de boom in het gras.

Huis 'Louwhoek' te Exel (bij Laren, Gelderland).
'"Loushoek", dit betekent van luwte: - deze, en geen andere, betekenis wil ik er aan geven. Dit is de plaats waar ik, zo lijkt het wel, geluwd ben (). Ik ben geluwd nu ik al jaren nog ternauwernood de tuin uitkom die rondom huize "Louwbeek" ligt, en zeker bijna nooit meer verder kom dan dit gehucht, waarvan de naam op geen enkele landkaart staat: het is precies zoals het goed is.'
(*De Exelse testamenten*)

Ook heb ik door die ramen uitzicht op de lucht, die ieder kwartier van de dag anders is. Daarjuist bewolkt, nu weer helder, soms schijnt de zon, soms regent het.

Ik ben heel dicht bij het licht en bij de wisselingen van de seizoenen: die boomkronen zijn mijn kalender, en aan de lucht kan ik zien hoe laat het is.

Jeroen Brouwers in 1979.
'Ik ben een eenkennig asociaal persoon, geheel verliteratuurd, alles wat hij meemaakt, denkt en voelt in verband brengend met literatuur en literatuur vervaardigd van alles waarmee hij te maken krijgt en vooral van hemzelf. Mijn leven is een leugen en ik ben een leugenaar, want het door mij geschrevene is de waarheid niet, maar literatuur. Ik leef niet zelf, ik leef niet echt, al haal ik nog wel adem, - ik ben immers een schrijver. Mijn geschriften moeten bewijzen dat ik mij, toen ik ademde, in ieder geval met schrijven heb beziggehouden. Ik zou van al mijn geschriften te zamen, ook de mislukte, waarvoor ik mij schaam, een papieren gedenkteken willen maken, dat nog, ergens, in een landschap waar het altijd herfst is en alle dingen zijn omhangen met rag, te bezichtigen is als ik al lang ben begraven. Van dat gedenkteken zal men moeten kunnen zeggen: dit is het leven van Jeroen Brouwers.'
(*De Exelse testamenten*)

Méér uitzicht heb ik niet als ik aan mijn schrijftafel blijf zitten, - maar ik hoef maar op te staan (er bestaat, denk ik, geen vak bij de uitoefening waarvan zo vaak wordt opgestaan als het vak dat ik uitoefen: dat van schrijver) en ik zie het landschap dat het door mij bewoonde huis omringt.

Dat is het landschap van de Gelderse Achterhoek.

Nu het zomer is, is het op welhaast duizenderlei wijze groen: weilanden, afgewisseld met maïsvelden, hier en daar staat een weelderige eik of berk midden in de wei, op alle horizonnen staan bossen, en de enkele verkeerswegen zijn afgezoomd met bomenrijen, die de indruk van coulissen maken.

Hier en daar staat een boerderij.

Mijn buurman links woont een halve kilometer van mij vandaan, mijn buurman rechts idem Het vak dat mijn huurlieden uitoefenen is dat van de veeteelt.

Het land is even vriendelijk en zachtaardig als de mensen en de dieren die het bewonen. In dit jaargetijde zijn de weilanden vol van het gestommel en gehoest van koeien, aan welke diersoort ik in de loop der jaren verknochter ben geraakt dan ik ooit verknocht ben geweest aan mensen. Koeien zijn blije, vrolijke dieren, - allicht omdat ze niet zo lang hoeven te leven als mensen.

Zo woon ik dus. Volstrekt geïsoleerd, midden in de natuur, op een moeilijk vindbare plaats. Zomers in het aards paradijs, 's winters iets minder gerieflijk. De 'randstad', - hier genoemd 'het westen', - waar alles is gevestigd en plaats vindt dat met mijn vak te maken heeft, is ver weg. De dichtstbijzijnde bakker, kruidenier, drankboer, benzinepomp en brievenbus bevinden zich op tien kilometer van mij vandaan, - het dichtstbijzijnde station ligt nog eens tien kilometer verderop. Zonder auto, die men gaat beschouwen als zijn beste en trouwste vriend, is hier niet te leven, maar als in de winter soms de sneeuw een meter hoog of hoger ligt, heeft men ook aan zijn auto niets: wie dan zijn provisiekast niet heeft gevuld, hoeft er ook niet meer aan te beginnen.

Met echtgenote en dochter, 1981.
Het boek is *De compositie van de wereld* van Harry Mulisch, waarin de auteur een opdracht voor B's dochter heeft geschreven.

Zo eenzaam woon ik hier, en zo ver weg van alles en iedereen, dat ik soms denk dat ik in het kartonnen huisje in het midden van een rol pleepapier woon.

Houd ik van 'de natuur'? Niet in het bijzonder, ik wil er ook wel met mijn rug naar toe gaan zitten. Houd ik van 'dieren'? Ook niet in het bijzonder. Nooit, dat ik hier op een ochtend, staande onder een van mijn perebomen, het Zonnelied van Sint Franciscus sta op te zeggen, 'zuster koe' en 'broeder zwaluw' groetend, of een

aubade brengend aan ‘zuster zon’ en ‘broeder bessestruik’. Feit is wel, dat ik in ieder geval niet van mensen houd en, na jarenlang in de wereldsteden Amsterdam en Brussel te hebben gewoond, ook niet meer van wereldsteden. Zeker niet houd ik van enige tussenvorm die, als hij gezocht moet worden tussen wereldstad en het volstrekte isolement, zou bestaan uit wonen in een criant vervelend provincieplaatsje als Zutphen, Delft, Nijmegen...

Ik ben een asociaal mens, - nooit heb ik mij ergens beter op mijn plaats gevoeld dan hier, waar ik voor de boeren-buurtbevolking ‘de schriever’ ben, maar verder klaarblijkelijk niet gevaarlijk word geacht.

Niet, zoals in de literatuurgeschiedenis de dichters Hubert Korneliszoon Poot en A.C.W. Staring, leef ik op het land om ‘de spa aen de cither te huwen’. Ik ben uitsluitend schrijver en niet ook boer, zoals Poot, of niet ook ‘landhuishoudkundige’ en bosbouwer, zoals Staring. Ik verzorg mijn tuin zoals Candide, - ik schrijf een boek, ook wel eens twee boeken, per jaar. Zo is het goed, laat mij in 's hemels naam met rust. Héél soms, uitziende over het groene land, de coulissen en het roodbonte hoornvee, mag ik graag denken: ik geloof waarachtig dat ik een gelukkig man ben.

Om contact te houden met ‘de wereld’ heb ik een abonnement op twee landelijke dagbladen en op drie week- of opiniebladen. Enige keren per dag beluister ik de nieuwsberichten, ik volg bijna alle nieuwsprogramma's op de televisie. Wel asociaal,

niet wereldvreemd. Om in voeling te blijven met wat zich voordoet in mijn vak, ben ik geabonneerd op drie letterkundige tijdschriften. Wel een outsider, maar niet ongeïnteresseerd of ongeïnformeerd. Ik ontvang veel brieven en ik schrijf veel brieven. Wie mij *wil* vinden, vindt mij ook, maar ik ben hier niet gaan wonen om door iedereen te willen worden gevonden. De paar vrienden die ik heb bellen mij vaak op, en even vaak bel ik hun op.

Soms komen die vrienden, allen woonachtig in ‘de grote stad’, ver weg, in ‘het westen’, mij bezoeken, maar de bijna absolute stilte die in en rondom mijn huis ligt opgestapeld, en die de stilte is van eeuwen, zoals hij inherent is aan deze landstreek, is voor hen dusdanig ‘ongehoord’, dat ze, als ze ook blijven logeren, er niet van kunnen slapen. Zij brengen zelfs hun stadse oordopjes mee om 's nachts zichzelf daarmee de gehoorgangen dicht te proppen, daar deze stilte met hetzelfde geweld op hen toedondert als het lawaai in hun grote stad. Hoe of ik het toch volhoud, hier te blijven wonen, vragen ze.

Niet ver van mijn huis staat een oude, holle knotwilg. Bruintje Beer heeft zich ooit in het holle van zo'n knotwilg omlaag laten vallen, en nadat hij lange tijd was blijven vallen vond hij zichzelf terug in een lieflijk en vredig bucolisch oord. Sedert ik dit weet van Bruintje Beer, - ik zal zes of zeven jaar zijn geweest toen ik dit zijn wedervaren las, - ben ik naar zo'n holle knotwilg op zoek geweest. Nu ik er een gevonden heb, ben ik er naast gaan wonen.

In de takken van de kroon van deze uitgeholde boom huist een uiltje en in de diepte van de lege zuil van schorst hangen vleermuizen aan waslijnen van spindraad. De lichtbundel uit mijn zaklantaarn is niet sterk genoeg: het inwendige van de knotwilg lijkt bodemloos te zijn. Daar ergens is het dat men geen oordopjes meer nodig heeft, en ook geen kalender, en men ook niet langer hoeft te weten hoe laat het is.

III. Es ergo sum

(geschreven januari 1981 om te dienen als begeleidend woord bij de door de stichting ‘Taal en Teken’ uit te geven verzenbundel *Opus Gran* van Harry Mulisch. Onderhavige stichting, die zich bezighield met het vervaardigen van bibliofiele uitgaven van werk van P.C. Hooftprijswinnaars, ging intussen voortijdig ter ziele; Mulisch' verzenbundel verschijnt binnenkort, zonder begeleidend woord, bij Jaco Groot)

Laatst gebeurde het dat er op een stormachtige avond op mijn voordeur werd gebonsd: in mijn voortuin stond een jongeman in een roodlederen overall, het hoofd verpakt in een stalen eierschaal, - hij was een jaar of achttien.

Enige uren tevoren had hij in het dorp waar hij woonde, honderden kilometers zuidwaarts, een boek van mij uitgelezen, waarna het op onweerstaanbare wijze over hem was gekomen dat hij mij onmiddellijk moest zien en spreken. Hij was op zijn motor gestapt en het donker in gereden, waar het zo woei dat hij een paar keer bijna tegen het wegdek werd geblazen, - hij was op zoek naar de schrijver.

Hij bewonderde mij, hij wilde mij aanraken en stak daartoe zijn hand, die hij uit een reusachtige lederen want tevoorschijn had getrokken, al naar mij uit, hij wilde mijn stem horen en ook wilde hij horen of uit mijn mond spontaan hetzelfde bedwelmend-prachtige proza zou vloeien als hij in mijn boek had gelezen.

Toegelaten tot mijn huiskamer zei die jongen dat ook hij schrijver wilde worden, - wat of hij daarvoor moest doen?

Schrijven, zei ik.

Toen is hij weer vertrokken op zijn motor, door de wind, al die kilometers terug naar huis.

Een aardige jongen. Ik zou hem wel over zijn hoofd hebben willen aaien.

Misschien is hij die nacht verongelukt, maar ook is mogelijk dat we allemaal nog van hem zullen ophoren, ooit, omdat hij aan de Nederlandse letteren een meesterwerk heeft toegevoegd.

Van die jongen waardeerde ik: zijn moed.

Ikzelf weet hoe bang men is voordat men er toe komt enige daad van moed te stellen.

Wie durft zomaar op de deur van de schrijver te bonzen, zo in vervoering van diens woord dat het wel dronkenschap lijkt, of verliefdheid? Ik heb *die* moed nooit opgebracht.

Toen ik achttien was werd ook mijn bestaan vervuld van de werken van een schrijver voor wie ik een welhaast afgodische verering had. Daar ik de boeken van die schrijver niet kon kopen, stal ik ze uit uitleenbibliotheken en boekenwinkels. Daar het, toen ik achttien was, ook voor mij vast stond dat ik schrijver zou worden, en overigens ik op die leeftijd al schrijver *was*, dacht ook ik die door mij bewonderde schrijver te moeten gaan opzoeken om met hem te spreken: om hem raad te vragen eerst, - maar daarna om hem voor mij te waarschuwen opdat hij rekening met mij zou houden, de horzel die hem ooit zou steken, was ik, ik hield van hem en ik haatte hem, idolaat, verslaafd en machteloos als ik was, ik kon niet slapen van hem. Steeds als ik droomde dat ik een even groot schrijver en even beroemd was als hij, werd ik wakker.

In een van de eerste verhalen die ik schreef is mijn confrontatie met die schrijver na te lezen. Omdat dit verhaal intussen, goddank, ‘onvindbaar’ is geworden, citeer ik de passage:

> Zo denk ik nu: ik schrijf, en lach verontschuldigend. Op het moment dat ik het denk treedt de schrijver binnen, die aan de overkant van de kroeg woont. Steeds als ik de schrijver zie, voel ik mij blozen. Iedere klad van zijn pen slurp ik op. Ik volg zijn verrichtingen in kranten, radiogidsen, literaire bladen. Ook met eigen ogen in deze kroeg. Ik wil hem zien. Mijn bewondering voor hem is huivering. Ik ken hem van wat hij schreef en gedoogde dat over hem geschreven werd; ik durfde hem niet te naderen om te zeggen: ‘Meneer, ik heb al uw boeken thuis en gelezen. Ik zou u graag een hand willen geven.’ Wanneer ik hem zie lopen, hier of op het plein of elders, houd ik mijn adem in. Eén keer heeft hij mij aangekeken op straat en wierp een sigaretteneindje weg. Ik heb mij naar het peukje gebukt maar ben doorgelopen nadat ik had gedaan alsof een van mijn veters was losgeschoten. () Wat dacht hij toen hij mij korter dan een seconde in de ogen keek; wat denkt hij nu, terwijl hij op de drempel van de kroeg staat, zijn leren jasje glimt van de regen en zijn blik de mijne opnieuw, toevallig, kruist? Niets waarschijnlijk. Wat denk ik zelf?

De hier als decor gebruikte ‘kroeg’ is Americain. Het terloops ter sprake gebrachte ‘plein’ is het Leidseplein in Amsterdam.

Die schrijver is: Harry Mulisch. Toen ik achttien was schreef hij zijn drama *Tanchelijn.*

Dat ik schrijf, komt door Mulisch. Dat ik sommige dingen schrijf zoals ik ze schrijf, komt ook door Mulisch. Natuurlijk heb ik hem geïmiteerd, onder andere in het hierboven geciteerde verhaal, en ook heb ik van hem gejat. Ik heb veel van hem

geleerd. Ik heb enige van zijn literaire en levensbeschouwelijke opvattingen overgenomen, in praktijk gebracht en op mijn beurt doorgegeven. Hij heeft mij een test vonken aangereikt, welke vonken ik heb aangeblazen tot mijn eigen vuur. Het kan niet anders, of ik ben Everwachter, Tanchelijns 'lievelingspriester met levend haar'. 'God moest zich bedwingen om hem niet te aaien'.

Maar op Mulisch' deur gebonsd heb ik nooit.

Niet moedig genoeg.

En wat zou hij, op mijn vraag wat ik moest doen om schrijver te worden, méér of ànders hebben kunnen doen dan mij vertellen wat ik al deed en waarmee ik tot op de huidige dag ben dóórgegaan? Had hij mij over mijn haar moeten aaien?

'Mulisch' komt, op welke wijze of in welke gestalte, met welke bedoeling of om welke reden dan ook, in bijna al mijn

boeken voor: - 'Mulisch' is een thema van mijn autobiografische schrijven.

Harry Mulisch ontvangt de P.C. Hooftprijs van hare excellentie minister Gardeniers, 24 februari 1979. Foto ANP.

De geleerden mogen het uitpluizen en van betekenissen en interpretaties voorzien. Boven hun geleerdenwerk zouden ze Gnoom nummer XLV uit Mulisch' *Paniek der Onschuld* kunnen schrijven, bij wijze van motto: '*Es ergo sum*: - jij bent, dus ik ben.

Voor de geschiedenis: de heer Mulisch en ik spraken elkaar voor het eerst op 23 oktober 1976.

Ik was toen zesendertig = twee maal achttien jaar.

Ik was toen wel al genezen van mijn dweepzucht jegens hem, - ook ik heb moeten leren relativeren, het leven heeft mij niet onaangeraakt gelaten en een paar keer bijna tegen het wegdek geblazen, maar gebleven was: een groot respect voor hem.

Harry en ik tutoyeren elkaar sedert 19 maart 1978.

Op 24 februari 1979 werd aan Harry Mulisch de P.C. Hooftprijs uitgereikt in de Stadsschouwburg in Amsterdam: dit gebouw staat naast Americain, - Mulisch woont nog altijd tegenover deze kroeg.

Het Leidseplein lag er op deze datum bij alsof er een bom was gevallen, men was er bezig met de aanleg of juist de opruiming van iets.

In de zaal waar de plechtigheid plaats vond werd door studenten van de Amsterdamse Rijksacademie voor Beeldende Kunst met een spandoek aan de balustrade van het derde balcon gedemonstreerd tegen het beleid van de minister van CRM, mevrouw M.H.M.F. Gardeniers-Berendsen, die de prijs kwam uitreiken. In de eerste alinea van haar feesttoespraak sprak deze minister mijn naam uit. Geruime tijd waren alle microfoons kapot; op het moment dat Mulisch de prijs kreeg omgehangen en overhandigd werd hij door een haag van persfotografen omgeven, zodat vanuit de zaal niets van de gebeurtenis viel waar te nemen dan het lichtgeflakker van de foto-apparaten.

> Dit alles 'betekent' van alles.
> Ik was er bij aanwezig.
> Ik zat in de zaal, rij 8, stoel 16.
> Vóór mij, op het toneel, sprak Harry Mulisch zijn dankwoord uit.

Hij zei:

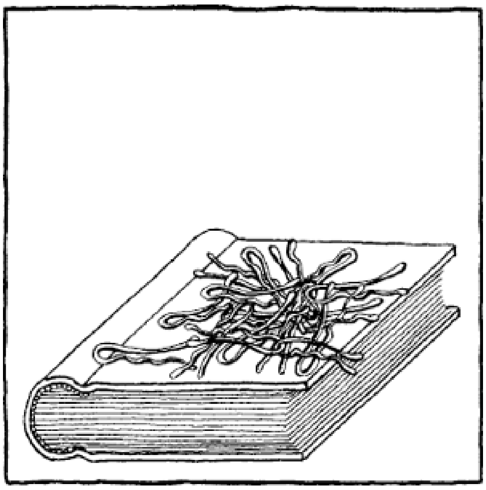
> Dat is het ware autobiografische schrijven, dat weinig of niets te maken heeft met zoiets als 'memoires'; het levert geen portret op van het wereldlijke Ik, ook niet van het lyrische, het epische of enig ander

geleerden-Ik, maar van wat ik hierbij het *ik-Ik* doop - het Ik van de bescheiden noch onbescheiden traditie van de ware verbeelding, die begon met Augustinus.

Harry Mulisch stond daar, waar bijna op de dag nauwkeurig negentien jaar eerder Tanchelijn had gestaan.

'Sprak. Sprak. Sprak.'

Ik herinnerde mij dat Everwachter (in zijn haar tastend) zei: 'Hij hield van mij'.



Jeroen Brouwers
Een hoofdstuk*

[1]

Stemmen uit voorbije jaren.
Er was een stem die zei: Almte anje redden.
Het jonge gezin logeert een paar daagjes bij de ouders van de echtgenote. Those were the days.
Zomer, maar bijna iedere dag regent het.
De stemmen klinken tijdens een van deze daagjes, op de hierna beschreven ochtend.
De titel van dit hoofdstuk zou kunnen luiden: *Een ochtend*, - maar zou ook anders kunnen luiden.

[2]

Op deze zeer warme ochtend, na het wakker worden, is het eerste wat de hand (de mijne) gewoontegetrouw te doen vindt: voelen of het geslachtsdeel (het mijne) nog aanwezig is en het dan even bewegen, bij voorbeeld door het om de wijsvinger te laten tollen, of, als het, zoals nu, in verstijving wordt aangetroffen, te trachten om het in de vuist dubbel te knakken, wat nooit lukt.
De echtgenote (Laura, 29) staat al met haar rug naar mij toe naast het bed, trekt juist het nachthemd over haar hoofd uit, heeft bij het slapen haar slipje aangehouden. Een wit slipje met rode stipjes.
Ik (29, maar enige maanden jonger) raak haar aan. Dat slipje van haar zie ik deze ochtend voor het eerst.
Ie, zegt ze.
Kom nog eens even lekker bij me, zeg ik.
Hè nee.
Hè ja, toe nou...
Niet 's morgensvroeg, daar blijf ik de hele dag dizzy van.
Ik (hond) smekend: Kom nou even...
Zij: Ik heb er geen zin in. Punt. Laat me nou los.
Zij omhelst de beha. Wit. Rode stipjes.
Ook nooit tevoren gezien, die beha.
Ik lig te luisteren naar deze geluiden: fleps het elastieken gordeltje tegen het nog overgebleven stuk buikbloot, klik en klik de boorden van de kousen aan de jarretels, de drukkertjes van de bloes, de rits van het minirokje, ten slotte de schoenen aan de voeten die bedrijvig beginnen te lopen, iedere stap is tok op het zeil. Ik lig haar stappen te tellen.
Zij heeft er geen zin in. Punt. Al weken niet meer, al maanden niet meer. Zij laat mij niet meer in haar lichaam toe. Zij heeft mij ingewisseld voor haar kinderen, - en lijkt in die zin op zo'n vrouwtjesdier dat na het bevruchtingsritueel het mannetjesdier doodbijt.
Als ze voor de spiegel boven de wastafel met een mond vol haarspelden haar haar staat te doen, beginnen in de aangrenzende kamer beide kinderen tegelijk te krijsen. Ze loopt de kamer uit. Wat is er aan de hand? Dit hoor ik haar zeggen terwijl ze de aangrenzende kamer betreedt.

* uit: *De zondvloed*, roman.

Wat of er aan de hand is.

Een jaar of zes getrouwd en ik neem dan maar weer mijn toevlucht tot de zakdoek die onder mijn hoofdkussen ligt, alsof ik nog altijd een kostschooljongen ben.

(...beroemde bejaarde Nobelprijswinnaar voor literatuur. Hij bezoekt het huis waar hij, na telefonische afspraak, tegen betaling naast een speciaal voor hem in slaap gebracht, niet wakker te krijgen maagdelijk meisje mag liggen. Hij streelt haar suave lichaampje dat hij eigenlijk liever zou slaan en denkt na over de dood. Dan komen zijn tranen.)

Ik droom deze herinnering:

Na de oorlog, die mijn vader heeft doorgebracht in het krijgsgevangenkamp Kawasaki (Tokio) in Japan en zijn vrouw en kinderen in verschillende Japanse kampen op Java, raakt ons gezin herenigd te Balikpapan. Mijn vader is op dit tijdstip tweeënveertig jaar, - en ik, nu ik hem voor het eerst in mijn leven 'bewust' zie, ben op een paar weken na zes jaar. Ik ben als de dood van hem, maar hij ziet er dan ook uit als de dood:

Ik zie een man met kaalgeschoren gele schedel, die zijn linkeroog niet openkrijgt omdat er een eigrote wrat tegenaan zit geplakt. Om deze uitwas te verbergen en tevens om zijn andere oog tegen het zonlicht af te schermen draagt hij een bril met zwarte glazen, die lijken op de oogholten in een doodskop, - in die ogen zie ik mijzelf weerspiegeld.

Mijn moeder zegt dat dàt nou mijn vader is, maar ik herken hem niet van de foto die ik in het kamp duizenden keren vol aanhankelijkheid heb bekeken (altijd voor het slapengaan, als er voor hem moest worden gebeden, waarna ik soms van hem droomde alsof ik mij hem uit mijn babytijd 'herinnerde').

Wel een hand durf ik mijn vader te geven, maar niet een kus, - ik maak op vormelijke wijze kennis met hem, waarbij ik de tropenhoed die ik draag van mijn hoofd neem en netjes zeg: Dag meneer.

Deze woorden zijn de allereerste die mijn vader mij heeft horen zeggen: toen hij bij het begin van de oorlog als weldoorvoed soldaat van het KNIL, aan alle kanten uit zijn uniform puilend, uit mijn leven verdween, kon ik nog niet praten.

Wat zei mijn vader bij dat weerzien na jaren op zijn beurt ter begroeting tegen mij?

Heeft hij daar misschien *mijn naam* bij uitgesproken?

Ik word voor de tweede keer wakker, nu van het carillon, - terwijl mijn droom juist een wending had genomen:

ik zit in dat verre verzonken Indië bij mijn vader in de jeep, wij rijden langs de branding. Hij heeft mij op zijn schoot getild en ik mag het stuur vasthouden terwijl hij met zijn grote handen mijn handen blijft omklemmen, - zo besturen wij *samen* de jeep. Van alle kanten stort de wind zich boven op ons en slaat ons zoute waterdruppels en schuimvlokken in het gezicht. In de achteruitkijkspiegel kan ik het spoor van handafdrukken zien die de jeep in het natte zand achterlaat.

[2]

Aan het ontbijt stoot het jongste kind (Joris, 2) zijn beker chocolademelk schaterend over het eetkleed. De schoonmoeder begint goedig lachend te deppen, de schoonvader zegt koddig: Wastàtnu?, het andere kind (Lotje, 5) begint te giechelen, de echtgenote schudt glimlachend het hoofd.

Een onschuldig incident, - eigenlijk een vrolijk voorval aangezien iedereen lacht, maar ik, die mezelf weer als 'een perso-

nage' zie zitten, lach niet. Mijn hand waaraan de trouwring zit schiet uit en de ring raakt het jongetje, dat meteen begint te janken, veel te hard tegen zijn hoofd. (Mijn wroeging, onmiddellijk, ik heb pijn van wroeging. Dit, zó, was mijn bedoeling niet, mijn bedoeling was een àndere, eigenlijk hàd ik geen bedoeling. Help!)

Those days. Het is in de eerste van de laatste dagen, het begin van het einde van een tijdvak. Nog zijn wij tussen de seizoenen, maar in de nabije verte is het gedruis al te horen. Op zekere dag, zeker uur, zeker tijdstip begint het verval.

Stemmenstemmenstemmen.

Stem van de echtgenote: Is dat nu nodig?

Mijn stem: Om te voorkomen dat het in zijn kop opkomt dat hij leuk is. (Dat zeg ik in mijn nood. Ik wil nu wel onmiddellijk in puin vallen, ik wil uit mijzelf weg).

Stem van de echtgenote: Hij is amper twee.

Stem van de schoonmoeder: Je moet zo'n kind niet tegen zijn hoofd slaan, daar kan hij gek van worden.

Stemgeluid van het andere kind: (zegt onverstaanbare woorden terwijl het ook begint te janken; jankt met nog meer geluidvolume dan haar broertje).

Stem van de schoonvader: Ja, dat heb je.

Stem van de echtgenote: Het zijn weer niks als zenuwen van je.

Mijn stem: Bemoei jij je nu maar met je zelf en met die kinderen van je. (In het diepst van mijn nood. Eleison! Flits: ik zit in mijn auto, ik rijd, zo hard als die auto kan, over de snelweg).

Stem van de schoonmoeder: Of hij kan er een blijvend letsel aan zijn organen van overhouden.

Stem van de schoonvader: Het zijn toch ook jouw kinderen?

Stem van de echtgenote: (ook al jankend): Hij zegt altijd die kinderen van je. Hij trekt zich niks van ze aan, alleen maar bullebakken en meppen uitdelen.

(Dit zijn leugens, maar wie zou ik het duidelijk kunnen maken, en wie zou mij geloven? Gewoontebeweging uit zenuwen in die dagen: ik probeer met mijn duim de trouwring over de knokkel van mijn ringvinger heen te drukken).

Stem van de schoonmoeder: Bijvoorbeeld doof kan hij ervan worden. Of blind.
Bloof. Of dind. Dif. Of bloond.

Stem van de schoonvader: Kalmte kan je redden, jongen.

Stem in mijn maag: pijn. Stem die zich baan breekt door alle poriën van mijn lichaam: zweten. Stem in mijn strottehoofd: angst.

Stem van de echtgenote: Stil nu maar, niet meer huilen, doe maar lekker happen (tegen het jongetje) en jij ook (tegen het meisje).

Stem van de schoonvader: Boterbammeltjes met hagelslag, mmm.

Stem van het oudste kind: Ik heb jam.

Stem van de echtgenote: Jij hebt jam, ja.

Stem van de schoonmoeder: Geen thee meer?

Ik schud mijn hoofd naar haar en knijp er, met een grimas van vriendelijk glimlachen, alsof ik rustig ben, mijn ogen even bij dicht.

Stem van de schoonmoeder: Neem dan nog een boterham.

Stem van de schoonvader: Zelfbeheersing, kalmte, daar bereik je het meeste mee.

Ik sta van de tafel op, ik loop naar het raam. Eikjet eeste ee. Stem in mijzelf zegt dat ik weg moet. Ik moet weg.

Stem van de schoonmoeder: IJnogtee Laura?

Stem van de echtgenote: Nee mam.

[3]

In de woonkamer van de schoonouders, die vol stemklanken is: Het mij-voorstellend personage staat er aan het raam, twee hoog in een winkelstraat, van achter de vitrage kijkt hij naar de straat die al vol mensen is. Marktdag. Veel regenjassen, al regent het nog niet.

Aan de overkant is een juwelierswinkel, - tussen de sieraden in de etalage staat een klok in de vorm van een porseleinen pauw. Op de opengewaaierde pauwestaart bewegen grote wijzer, kleine wijzer, secondenwijzer zich binnen een kring van twaalf edelstenen. Het is twee over negen, het is drie over negen.

Aan het raam boven de etalage verschijnt de mooie jonge echgenote van de juwelier in een adembenemend kort kinderachtig jurkje (op kraagje en aan pofmouwtjes een boordsel van geplooide witte kant). Zij kijkt naar de melaatse lucht. Zij kijkt naar weerskanten de straat in. Zij verbijt een geeuw. Zij voelt met haar hand aan haar haar. Zij streelt met die hand haar wang en legt hem dan een ogenblik over haar oor, zodat ze misschien de zee hoort bruisen en misschien een daaruit opklinkende verre stem (mijn stem) die zegt: ‘Liefste, liefste...’ Goedertieren hand, hartelijke hand, gunstrijke hand. Zij verdwijnt, -

zij heeft hem met haar, hoe zal hij het zeggen, wreedschone lieftalligheid, erg ontroerd en hij beseft dat hij inderdaad niet heeft geademd zolang hij haar heeft staan te begluren.

In de etalage, waar een paar schijnwerpertjes aangaan, begint op hetzelfde ogenblik ook de pauweklok helder licht uit te stralen: in het binnenste van het ding is een lamp gaan branden, - in de opengespreide pronkstaart vloeit het licht vanaf het centrum, waar het knooppunt van de wijzers is, in witte, groene en blauwe golfjes naar de rand, alsof dit licht kabbelt, zoals het water in een vijver in rimpelingen naar de kant vloeit als men er een steentje in heeft gegooid. Het is vier over negen (... en denkt na over de dood. Dan komen zijn tranen).

Het onuitsprekelijke doet zich aan hem voor, ‘het zielsverdriet’, - dat wat de echtgenote omschrijft met ‘niks als zenuwen’, dat wat er is als iets *bijna* voorbij is, het onvermijdbare einde al in zicht: de laatste maanden voordat men zijn dertigste verjaardag zal beleven en definitief zijn jeugd achter de rug heeft; het tijdstip, zekere ochtend, zekere dag, waarop men *opeens* weet dat zijn huwelijk zo vermolmd is, dat er nog maar een stofje op hoeft neer te dwarrelen en het ontbindt zich tot as.

Hij ziet zichzelf aan het raam staan, bezien vanaf de buitenkant van dat raam, alsof hij zichzelf ziet vanuit een van de ramen van de huizen aan de overkant van de straat: hij ziet zichzelf als op een glazen scherm en zo, of hij niet hij is maar iemand anders, in wie hij zich toch goed kan indenken:

Daar sta je, je voelt je lichaam, je voelt ieder onderdeel van je lichaam afzonderlijk aan je aanwezig en van al je lichaamsfuncties ben je je bewust, - het kloppen van je hart en het circuleren van je bloed, hoe je ademt, hoe je kijkt en luistert en hoe je nog staat na te proeven (de te zoete thee), maar vooral ben je je bewust van het benedengedeelte van je romp. Je knijpt dijen en billen tegen elkaar en voelt je testikels opspringen, je onderbuik is vol onderdrukt oproerig verlangen, er gaat een koortsige rilling over je rug, je ademt diep in, je ademt lang uit. Ach lieve onbevangen juweliersengel, verschijn mij nu onmiddellijk nog een keer. Je bedenkt: ik hoef maar het telefoonboek te nemen, ik hoef daarin maar de naam die op de winkelruit staat op te zoeken, ik hoef het achter die naam vermelde telefoonnummer maar te draaien, - en misschien krijg ik dan háár aan de telefoon. Wat dan te zeggen? Niets. Alleen het beluisteren van haar stemgeluid zou mij al voldoende zijn; dat zij zegt: ‘Hallo?’ (...) ‘Hallo?’ (...)

Ik hoor, als alle stemmen in de kamer achter mij gelijkertijd een ogenblik zwijgen, de pendule op de schoorsteenmantel tikken; - als vervolgens alle stemmen weer

beginnen te spreken is het of ik de schreeuw van een of andere vogel hoor. Het is twaalf over negen. Mijn hoofd is vol waaien, vol onbevredigdheid en vol afgrondelijke spijt: - ik heb me vergist, ik ben bezig in alle facetten van mijn bestaan te mislukken, ik ben op de verkeerde weg. Wat moet ik doen? Ik moet over

dezelfde weg terug om uit te zoeken op welk punt ik ben verdwaald, - of ik moet ogenblikkelijk van deze weg af en over een andere weg verder...

De schoonvader komt naast mij staan, kijkt naar de wolken boven de televisiemasten aan de overkant, zegt: Er nadert weer een schip met zure appelen.

Ik zeg: Ik ga een eind lopen.

De echtgenote zegt: Alsjeblieft ja. Dat schrijvershumeur van je...

De schoonvader zegt: Ik zou maar een jas aandoen als ik jou was.

Het oudste kind zegt: Ik ga mee.

De echtgenote zegt: Nee, laat pappa nu maar alleen gaan.

Het jongste kind zegt: Kusje kusje.

De schoonmoeder zegt: Doe een jas aan hoor, want het begint meteen te regenen.

De echtgenote zegt: Kan er zelfs geen kusje meer af voor dat kind?

Niet ik zeg, maar mijn tong en stembanden produceren wat ik mijzelf met schaamte hoor zeggen: Vraag jij je maar af wat er bij jou nooit meer af kan.

De echtgenote zegt: niets zegt ze. Met een schichtige draaibeweging van haar hoofd kijkt ze snel van de ene kant van de kamer (haar moeder met veel lawaai borden opstapelend bij de eettafel) naar de andere (haar vader aan het raam). Ze knijpt haar lippen die ijswit worden op elkaar, haar gezicht is opeens vol rode stippen en vlekken.

Het begint meteen te regenen als ik de benedendeur van de flat achter me dichttrek.

Op straat is het, ondanks de regen, broeierig, bijna tropisch warm.

Niet in de eerste plaats om de regen op mijn gezicht te voelen leg ik even mijn hoofd in mijn nek. Helaas, in het raam boven de juwelierswinkel verschijnt mij niet opnieuw de engel, laat staan dat zij mij verschijnt zoals ik het inmiddels heb gedroomd: omstraald door bewegend licht en getooid met allerlei geflonker uit de winkel van haar echtgenoot, - in plaats van een geeuw te verbijten lacht haar roze mond beminnelijk, naar mij.

In de enkele seconden dat ik naar haar raam kijk, hoor ik uit een ander stadsgedeelte, niet ver weg, het donderende lawaai van het instorten van een huis. Daaraan is, op het ogenblik dat de regen begon te vallen, een harde schrille fluittoon vooraf gegaan, en even heeft het geleken of de paraplu's die overal opengingen niet dienden ter bescherming tegen de regen, maar tegen het geluid. In de toren van het gebouw aan het eind van de straat begint het carillon aan een lied, maar komt niet verder dan de eerste regel daarvan. Kwart over het uur dus, - het is kwart over negen. Weer een kwartier van mijn leven voorbij.

[4]

Ik ben weer eens niet op de plaats en het tijdstip waar ik hoor: -

In soortgelijke broeierige hitte die voelbaar blijft ondanks de vallende regen, heb ik eerder gelopen, elders, duizenden kilometers van dit provinciestadje vandaan, honderdduizenden kwartieren voor het kwartier dat daarjuist is weggeklingeld.

Het was daar in mijn leven dat ik van ‘tijd’ in al haar eindeloosheid nog geen voorstelling had, en ik er geen besef van had dat de wereld groter was dan de plek waar ik toen leefde al had ik ook nog geen benul van de betekenis van ‘leven’: ik ‘was’ ‘er’ ‘gewoon’, - net als een plant of een steen. Een paar seconden herinner ik

mij het jongetje dat ik toen was zo scherp, dat ik opnieuw dat jongetje ben, verdwaald in tijd en ruimte, in zilverig licht.

Niet één huidcel van het lichaam van dat jongetje draag ik thans nog aan mijn lichaam mee, niet één haar, niet één tand, niet één vinger- of teennagel, en niet één druppel bloed, - en toch is het nog hetzelfde lichaam. Alleen mijn ogen zijn nog die van dat jongetje, want ogen groeien niet; verder is alles aan dat jongetje uitgegroeid tot de definitieve lichaamsvormen die ik nu, ongehaast door de regen stappend, in de etalageruiten zie weerspiegeld (mijn spiegelschim zweeft door speelgoed, dan door huishoudelijke apparaten, door bloemen en planten, door sportartikelen, kleding, brood, schilderijen...) Tot de lichaamsdelen die, hoewel nog hetzelfde en tot hetzelfde in staat als toen, niettemin ànders zijn geworden omdat ze er sedertdien ten minste één functie bij hebben gekregen, behoren mijn geslachtsorganen. Tot die lichaamsdelen behoren ook mijn hersens, - een sedertdien overvoede computer vol wetenschap en inzichten, en verder miljarden nutteloze zaken waarvan het onthouden geen zin heeft en die een mens toch blijft onthouden, zoals: adressen van personen die allang niet meer op die adressen wonen; telefoonnummers die je nooit meer hoeft te draaien; verjaardagen van personen die dood zijn of met wie je al zo lang geen contact meer hebt dat je, al weet je hun verjaardag nog, hun gezicht bent vergeten; namen van klasgenoten; interieurs van vertrekken in gebouwen die zijn afgebroken; gesprekken; angsten; woorden in talen als het Maleis, of het Japans, die je in je kinderjaren hebt opgepikt en die je nooit meer hoeft te gebruiken; de jaartallen van het leven van Floris de Vijfde (1254-1296). Nutteloze zaken ook als: de herinnering dat ik als jongetje voor het eerst naar de kapper moest en dat er haar in mijn mond kwam. Ik kreeg van de kapper een slok thee. Dat de kom waar die thee in zat, blauw was!

Ik - en in mij het jongetje dat ik ooit was - brom zachtjes een soort lied, om zoveel mogelijk, harmoniërend met het geluid van de regen, alleen het eigen gebrom te horen en niet ook al het stemmengegons en de overige straatgeluiden om mij heen. Zoals ik nu loop te zweten in mijn kleren en de regen op mijn jas hoor tikken, zo loop ik *gelijkertijd* als dat jongetje-van-toen zwetend door regen die uit de klaarheldere lucht komt vallen zonder de hitte die heerst te verdrijven, -

ik hoor het driftige regengetik op en rondom mijn schedeldak: ik draag de tropenhelm die van mijn oude grootvader is geweest. Om mij heen is het geweldige groen van de ‘oetan’ (= bos, of ‘wildernis’) en vóór mij, niet héél ver weg, zie ik tussen het groen door de zee, waar de regen, of beter: het regenen, loodrecht bovenop staat. Die zee is Straat Makassar. Ik ben in Balikpapan, een plaatsje op Borneo, een van de eilanden van ‘Nederlandsch-Indië’ dat in deze tijd ‘Indonesië’ wordt, - het is 1947. Tempo dahoeloe is voorbij, om mij heen is niets dan puin, - en ook in mij is veel voorbij: al ben ik een jaar of zes à zeven, ik weet zeker dat ik ouder ben. Ik kan, nu eens met mijn tong, dan weer met mijn vinger, niet afblijven van de losse, wiebelende voortand in mijn bovenkaak, ik ben in mijn ‘wisseltijd’. Ik brom een soort lied met de regen mee, - mijn ‘brommen’ heeft nog de klank van de stem van een jongetjessopraan en nog niet die van de bariton die ik twintig jaar later ben.

Bij mij in het groen in de regen is een inlands meisje, even oud als ik: ze heet Melati, dit is de naam van een bloem (jasmijn), maar ik noem haar ‘tikoes’ (= muis) vanwege de spitsigheid van haar lichaam en gezichtje, vanwege haar oogjes en oortjes en verder vanwege ik weet het niet.

[5]

In Balikpapan woont ons gezin in een rieten hut, die 'de bangsal' (=de schuur) wordt genoemd, - het bouwsel staat op palen ter bescherming tegen allerlei gedierten en eventuele wateroverlast. Het is gebouwd op een deels afgegraven heuvel, een paar

honderd meter van de zee. Achter het huis is een steile, kleierige bergwand, op de top waarvan de bossen beginnen. Dit is mijn wereld.

Dit is het 'Indië' dat in mij oprijst als ik aan 'Indië' denk, - Balikpapan na de Jappentijd.

De olievoorraden en - installaties van de Bataafsche Petroleum Maatschappij ('de B.P.M.') te Balikpapan zijn een paar jaar tevoren, aan het begin van de oorlog, bij de komst van het edele Jappenvolk, door de Nederlanders vernietigd en hebben toen branden veroorzaakt die etmalen lang zijn blijven brullen: januari 1941 stonden er honderdzestig olietanks, variërend van drieduizend tot tienduizend ton in brand. Boven Balikpapan hing een gitzwarte bloemkoolwolk met een omtrek van kilometers, en de hitte was zo geweldig dat het niet ophield te donderen en te bliksemen.

(De Jap heeft voor deze vernielingen in februari 1941 tachtig Nederlanders, mannen en vrouwen, gemarteld en vermoord: ze werden uitgehongerd en afgeranseld of moesten elkaar afranselen; een deel van hen werd met het zwaard onthoofd; een ander deel werd de zee ingejaagd en doodgeschoten, - hun lijken bleven ronddobberen, tegengehouden door een prikkeldraadversperring achter de branding. Door de oerwouden in het binnenland zwierven intussen groepen Nederlanders rond, op de vlucht voor de Japanners, om er ellendige ziekten op te doen, om er van ontbering te sterven, om er gek te worden, of om er alsnog door de bezetter te worden afgemaakt).

Balikpapan was gemortificeerd en bestond nog maar uit verwrongen staalskeletten, puinhopen en wrakken, - alles verkoold en geblakerd, aangeraakt door de dood, en na korte tijd alweer overwoekerd door de natuur die hier niet door haarzelf maar door goden en geesten wordt geleid.

In mijn herinnering is er van een stadje met de naam Balikpapan nauwelijks sprake, eerder is het omgekeerde het geval: er is een naam, 'Balikpapan', en die duidt de plaats aan van iets dat daar (zo beweert men) ooit moet zijn geweest voordat het in vlammen is vervaagd. Wat ik mij herinner is: de absolute ontwordenheid. Ik herinner mij: gigantische rotzooi, en dat deze een jaar of anderhalf à twee mijn paradijs is geweest.

'Mij fascineert dit puin en deze dood, waarvan ik zeg dat ik het 'mooi' vind, - wat niemand, alleen mijn vriendinnetje tikoes, bereid is van mij te begrijpen of te geloven.

De Europese kindertjes in Balikpapan spelen Jappenkampje in het puin.

[6]

Misschien is het op deze ochtend dat mijn plan ontstaat om drie romans te schrijven, waarin ik mijn kinderjaren in 'Indië' zou reconstrueren: 'Waar ik vandaan kom'.

Voorlopig onvoorstelbaar is, dat ooit de tijd zal aanbreken dat ik de eerste van die 'Indiëromans' geschreven heb, en dan de tweede, en dat ik vervolgens de derde zit te schrijven ter voltooiing van de geplande trilogie en tevens ter afronding van alles dat dan door mij zal zijn geschreven.

Wel voorstelbaar op deze ochtend is, dat zal blijken dat mijn leven een doelloos zinloos nutteloos voorbijgaan van kwartieren is geweest: ik ben een mislukkeling en àlles waarmee ik word geconfronteerd herinnert mij daaraan.

Bijvoorbeeld:

De boekwinkel waar ik nu voor sta, - het is de beste literaire boekwinkel van het stadje.

In de verregende etalageruit zie ik mijn verregende spiegelik: handen in de zakken van onze regenjas, kraag van die regenjas omhoog, de regen tikt ons boven op ons hoofd. Mijn doorzichtige spiegelschim zweeft tussen de uitgestalde boeken, - de romans, de verhalen, de gedichten, de essays van de schrijvers van 'mijn tijd'.

Van de vier boeken die ik toch al heb geschreven ligt er niet één in de etalage. Ik weet dat mijn boeken ook *in* de winkel niet aanwezig zijn; nooit zijn mijn boeken ergens voorradig.

De boekwinkelier naar mijn eigen boeken vragen, zoals ik wel eens heb gedurfd, zonder mijzelf als de schrijver van die boeken bekend te maken, geeft mij met het besef van machteloosheid de zekerheid van mijn nietbestaan:

Hoe zegt u dat de schrijver heet?, vraagt de boekwinkelier.

Ik noem mijn eigen naam met het gevoel alsof ik word gewurgd: benauwdheid, en het bloed schiet me naar het gezicht.

Nee, van die auteur heb ik nog nooit gehoord, zegt de boekwinkelier. Zelfs zegt hij: Weet u wel zeker dat de naam die u daar noemt juist is?

Klaarblijkelijk heb ik nooit iets geschreven en ben ik helemaal geen schrijver.

Ik ben de schim in die etalage, - ik denk opeens aan mijn vader.

Schimmenspiegel

Nadat mijn vader mijn eerste boek had gelezen, was hij dusdanig zedelijk geschokt dat hij mij per brief liet weten, het op prijs te stellen als ik mijn eventuele volgende boeken onder pseudoniem zou publiceren: - hij schaamde zich, zo schreef hij, om *zijn* naam met *mijn* schrijverij in verband te zien gebracht.

Een paar maanden later stierf hij en werd aldus een pseudoniem van zichzelf, mij achterlatend met allerlei getob over zijn naam (maar hij was onbestaande en hàd dus geen naam) en de mijne (alleen wie leeft heeft een naam).

(Wij krijgen onze naam van een stoet van doden die de voorbije eeuwen hebben gevuld met het verwekken van de ene stamhouder na de andere, - en die tenslotte allemaal, na hun naam te hebben ingeleverd, in de zwarte spiegel zijn verdwenen).

Soms is het, of ik een afsplitsing van mijzelf ben; - wie is het, die je dan ziet, en welke naam heeft hij?

[7]

Tikoes en ik. Ik en tikoes.

Tikoes en ik hebben van twee lege conservenblikken en een paar meter touw een telefoon gemaakt. Ik sta met het ene blik over mijn oor gestulpt te luisteren of iets hoor van wat zij aan de andere kant van het touw in het andere blik zegt. Zij staat ergens in het groen waar ik haar niet zie, maar door het touw, waar dit in het groen verdwijnt, weet ik toch waar zij is.

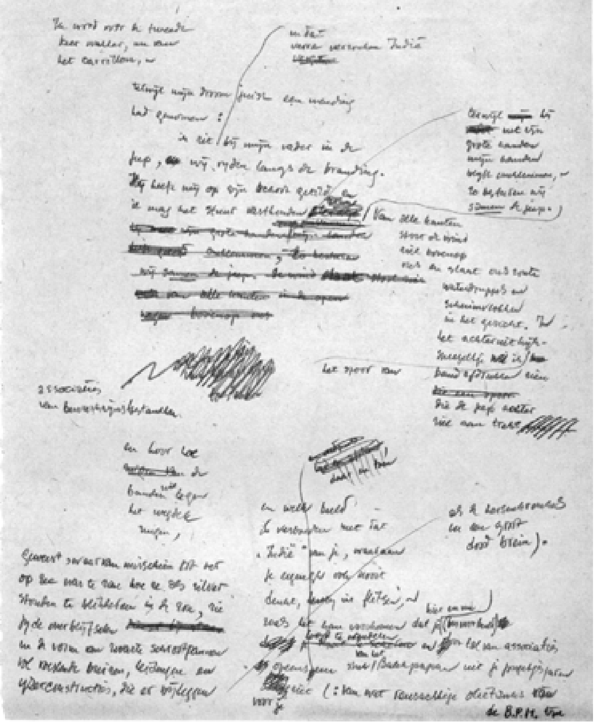
Ik beeld mij de situatie in, alsof ik nog steeds met zo'n zelfgemaakte speelgoedtelefoon met tikoes kan worden verbonden, na al die jaren, en zij het gebrom dat zij in het blik aan haar oor verneemt onmiddellijk weer als het mijne zou herkennen en zij opeens aan mij zou denken zoals ik nu opeens aan haar denk, - in het gebrom dat zij hoort beluistert zij mijn gedachten, met haar andere oor hoort zij misschien het ruisen van water.

Dat ik de draad van onze telefoon maar zou hoeven op te rapen en te volgen, over landen, werelddelen en oceanen, om terug te keren tot haar en de beginjaren van mijn leven in mijn zogenaamde ‘land van herkomst’.

Hoe ik zou moeten proberen niet in die draad verward te raken -

(1982: Een of andere zeurkous(broek) verklaart in de krant het ‘onbegrijpelijk’ te vinden dat ik er geen enkele behoefte toe gevoel terug te gaan naar ‘Indië’ aangezien ik daar niets te zoeken heb, zoals ik in een interview heb gezegd. ‘Het is’, schrijft zeurkous(broek), ‘of hij (dat ben ik) niet geïnteresseerd is in

zijn eigen herinneringen. Of hij niet wil weten wat er echt gebeurd is'.



Een bladzijde uit het manuscript van *De zondvloed.*

Wat er echt gebeurd is...

Ik behoor niet tot die veelal tweederangs Nederlandse auteurs die in hun middelbare jaren als heimweetoerist teruggaan naar wat zij grappig 'Negri panerkomst' (= 'land van herkomst') noemen, om op de plekjes van hun Indische jeugdjaren ofwel sentimenteel te gaan staan janken ofwel woedend te gaan lopen kankeren vanwege alles dat er 'echt gebeurd' is en dat nu definitief en onachterhaalbaar voorbij is. Ik schrijf niet zó en met die bedoeling 'over Indië' als onderhavige auteurs uitentreuren in hun vervelende Indië-reisdagboeken en -feuilletons hebben gedaan. *Ik heb het over iets ànders.*

Van een Nederlandse televisie-omroep heb ik het aanbod gekregen om naar 'Indië' te vliegen om samen met cameralieden, geluidslieden, regisseur en interviewer over 'mijn jeugd' op Java en Borneo een kijkprogramma te maken aan de hand van de twee 'Indië'-romans die ik intussen heb geschreven:

'dit is het Carolus Borromeusziekenhuis te Batavia waar ik werd geboren'; 'dit is het huis aan de Tjemaralaan waar ons

gezin heeft gewoond, in de tuin vóór dit huis heb ik mijn eerste stapjes gezet'; 'hier moet het Tjidengkamp zijn geweest en dit zijn de graven van mijn grootouders die in de Jappenkampen zijn gestorven'; 'dit is Balikpapan, waar ik wel degelijk heb gewoond, maar onze rieten hut is afgebroken en ik weet niet waar hij stond'; 'en dit ben ik zelf, maar ik ben niet meer de ik die hier als jongetje heeft gewoond, - de thans door mij belichaamde ik is hier voor het eerst, al staat hij misschien op de plaats waar vijfendertig jaar geleden vlokken haar die van hem zijn afgeknipt of een melktand die hij verloor in de grond zijn gezakt; zich iets "herinneren" echter, neen, dat doet hij niet, hij "herinnert" zich absoluut niets. Wat zoekt hij hier?...'

Dit aanbod heb ik natuurlijk geweigerd, - en even later heb ik eenzelfde aanbod van een Nederlands opinieweekblad geweigerd.

'Mijn Indië' is: het papier waar ik nu op schrijf. Mijn schrijven is het enige dat echt gebeurt.)

[8]

In de stroom van mensen kolk ik mee door de draaideur van een warenhuis.

Binnen legt de hitte ogenblikkelijk een korst over mijn gezicht en haar: met het passeren van de draaideur lijkt mijn hoofd door een reusachtige kappersföhn te zijn drooggewaaid.

Liever terug in de regen dan hier in de stank van natte kleren, die reminiscenties in mij wekt aan ongelukkigheid, eenzaamheid en angstigheid, maar ik word door lichamen en paraplu's gedwongen mee te vlotten tussen de toonbanken, volgestapeld met kammen, nageltangen, tandpasta, huidcrème, badpakken, schelpen, zonnebrillen, wegenkaarten, picknickkoffers. 'Geniet van onze dolle vakantiekoopjes.'

Met brommend neuriën is voor mijzelf mogelijk nog wel het mensengeluid te temperen, maar niet de luidsprekermuziek, die dreinerig in de ruimte hangt, hard genoeg voor wie, zoals ik, maar ik zal de enige wel weer zijn, het ervan op zijn zenuwen krijgt.

De tienermeisjes die als verkoopstertjes achter de toonbanken staan, hun moede, ziekbleke gezichtjes:-

'Alsof deze meisjes om de beurt naar een gecapitonneerd vertrek op de bovenste verdieping van dit warenhuis worden geroepen, waar zij, na eerst al hun kleertjes te hebben moeten inleveren, door de cheffin worden vastgebonden en geslagen.'

Deze volzin staat kant en klaar in mijn hersens nu abrupt de luidsprekermuziek wordt weggedraaid en DingDông een jongevrouwenstem helder, welluidend, gebiedend, sprekend uit de hemel, zegt: Cynthia kamer vijftien Cynthia vijftien...

De verheven jonge vrouw ('de cheffin') aan wie deze stem toebehoort draagt een kleuterjurkje met plooisels van witte kant, - het kledingstuk bedekt alleen haar romp, en wel precies tot waar deze ophoudt en haar dijen beginnen. In welke kleur stel ik mij dit jurkje voor? In de kleur die ook haar irissen hebben. Draagt zij juwelen? Zij draagt tijdloos flonkerende juwelen. Heeft zij ook vleugels? Zij heeft vleugels, - men heeft er twintig pauwen, witte en andere, voor geslacht om die te vervaardigen. Zo zit zij aan haar tafel met geluidsapparatuur, haar oren afgedekt met de luisterdozen van een koptelefoon, waarin zij, als zij goed luistert, mijn gedachten kan horen ('ik kan niet ademen van verlangen...'), maar met haar hand drukt ze een bepaalde knop in en daar is die verschrikkelijke muziek weer.

Wrede hand, boosaardige hand, onmeedogende hand.

De meisjes achter de toonbanken beven voor haar. Afdeling schertsartikelen: allerlei papieren hoofddeksels, neuzen, pruiken, brillen, maskers.

Mijn aandacht blijft haken aan een met etterende zweren overdekte namaakvinger van rubber, die hol is en die men voor de grap over zijn eigen vinger kan schuiven.

Het zien daarvan herinnert mij aan iets, - aan angstdromen die naar ik hoopte voor altijd zouden zijn achtergelaten en zoekgeraakt in het labyrint, maar ik blijk opeens juist dáár in het labyrint te zijn waar een oude rommelkast openzwaait en het lijk dat tegen de binnenkant van de deuren heeft staan leunen voorover naar buiten tuimelt.

(Hoopvol).

In de lunchroom van het warenhuis wordt geen jenever geschonken. Bier dan? Ook niet. Wel wat het serveerstertje noemt 'een bessentje' zou ik kunnen krijgen, of 'een vermoetje'. 'We hebben ook vruchtenpunt met rum, willudat?' Ach meidje, wat wil ik nu eigenlijk?

'Geeft u mij maar koffie dan', zeg ik zwetend in mijn regenjas naast de ondanks de zomertemperatuur dusdanig heet gestookte verwarmingsradiator dat ik er mijn hand aan heb gebrand. (Zo ook hangen er in de lunchroomruimte kroonluchters schijnselloos licht te produceren, al valt het nauwelijks door de regen getemperde buitenlucht overvloedig door drie glazen wanden naar binnen. We zijn nog in de periode van de weelde en de welvaart, achterin de jaren zestig, - het verval begint morgen).

Met duim, wijs- en middelvinger van mijn ene hand draaiend aan de trouwring aan mijn andere hand, kijk ik het dienstertje na zoals ze wegloopt van het tafeltje waaraan ik zit, en ik denk dat zij dat voelt: aan haar zitvlak, aan de achterkant van haar dijen, aan haar knieholten. Op het korte zwarte jurkje dat ze aan heeft, draagt ze een klein wit, alleen haar buik bedekkend schortje, - onder het midden daarvan zit een zakje dat uitbolt van het wisselgeld. Als ze loopt, zo denk ik, tikt dat zakje tegen haar geslacht. Hoezeer ook deze tijd de tijd van ongekende luxe is, in de kleedwijze van vrouwen en meisjes komt die niet tot uiting: zij bedekken zich met amper iets en beheksen mij met hun naakte benen, - ik ben bijna permanent ontroerd en verliefd. De bejaarde Nobelprijswinnaar mag naast dit meisje liggen nadat ze in slaap is gebracht en streelt haar en geeft haar bloemnamen, maar misschien is zij - haar gezichtje is even bleek als dat van haar collegaatjes achter de toonbanken - het uitverkoren slachtoffertje van de wrede 'cheffin':

Die haar honinggouden stem doorbreekt DingDông opnieuw het vlies van luidsprekerklanken, zij zegt: (ik versta niet wat zij zegt, - ze wijst op een wel heel bijzondere aanbieding op de afdeling lingerie). De klank van haar stem zalft mij alsof een hand mij zalft.

Ik glimlach als het meisje mij de koffie komt brengen. Ik voel, als een mombakkes, de trekkerigheid van in de hitte drooggestoomde regen op mijn gezicht, en nu ik glimlach is het of in mijn gezichtshuid craquelures ontstaan. Het lieve kind glimlacht naar mij terug, zij krijgt een overdreven fooi omdat ik wil dat zij mij een aardige nog niet oude nog niet afstotend lelijke meneer vindt, zij glimlacht nog eens en verdwijnt, - al verdwijnt zij niet ècht: soms zal ik mij haar opeens herinneren.

(Minder en minder haarzèlf zal ik mij herinneren, meer en meer zal zij gaan behoren tot de meisjes die ik mij zal voorstellen mij te herinneren).

Buiten is de stortregen overgegaan in motregen. De regendruppels aan de buitenkant van de glazen wanden verdampen op bijna hetzelfde ogenblik dat ze de spiegelruiten raken. Achter de daken van de huizen aan de overkant van de straat, daar bovenuit stekend, bewegen de logge sprieten en tentakels van hijskranen. In de verknoopte

straatjes achter die huizen is men bezig een oude woonwijk in puin te gooien. Steeds voordat er een gevel tegen de vlakte wordt geduwd of geslagen, klinkt er een sirene.

Hoe laat is het? Evenals de hoofdpersonages van sommige van mijn romans en verhalen bezit ik geen horloge. Men hoeft zelf, alles gaat vanzelf voorbij. Soms hoort men het carillon, soms het tijdsein van de radio: zes korte geluidsstippen.

Wat ik nog meer met sommige personages van mijn romans en verhalen gemeen heb, is mijn neiging om de ruimte waarin ik ben te meten: door in de lengte en de breedte van muur tot muur te gaan lopen en daarbij mijn passen te tellen.

[9]

Met de gouden mond

... ik en tikoes op het strand van Balikpapan, langs de vloedlijn, waar zij en ik naast elkaar stampend bezig zijn onze voetstempels zo diep mogelijk in het natte zand te drijven: wij willen als we dadelijk omkijken het spoor zien dat wij hebben nagelaten, - maar hoe wij ons best ook hebben gedaan, als wij omkijken zijn onze voetindrukken in het water en het zand verdwenen.

Ik geef opeens een schreeuw en val: waar mijn rechtervoet het laatst een kuiltje in het zand heeft getrapt, zie ik hoe dit zich vult met evenveel bloed als water. In het plekje rode modder dat ontstaat moet iets scherps zitten dat een snee in mijn voetzool heeft gekerfd, - tikoes brengt het tevoorschijn en laat het mij zien op haar uitgestrekte bruine hand: het is een slakkehuisvormige schelp die blinkt als een juweel, aan de gekartelde mondrand ervan moet ik mijn voet hebben bezeerd.

Dat je in zo'n schelp de zee kan horen ruisen, zegt tikoes, alsof wij waar wij zijn een schelp zouden nodig hebben om de zee te horen ruisen.

Ik schop met mijn bloedende voet tegen haar hand, zodat de schelp met een boog door de lucht vliegt, maar tikoes weet hem bijtijds weer op te vangen.

Zij wijst mij op de binnenkant van de schelp, op de kleur, of de glans, daarvan: ‘moeloet mas’, zegt ze (moeloet = mond; mas = goud) - dit is de schelp Met de gouden mond. Terwijl ze het zegt, raakt het goud in de schelp de straling van de zon en lijkt het of er fonkelend regenbooglicht, dat ik nooit meer zal vergeten, uit de schelp naar buiten straalt.

Tikoes pakt mijn hand en drukt de schelp erin. Ik stop het ding zo nonchalant mogelijk in mijn broekzak, waar ik hem blijf voelen bij iedere stap die ik zet, - ik zal hem voortaan altijd bij me hebben, 's nachts zit hij in de wijde buikzak van mijn slaaphansop. Het bloeden van mijn voet is gauw voorbij en ook mijn bloed laat op het strand geen sporen achter die zichtbaar blijven.

Schelpen zijn de bloemen van de zee, zegt tikoes.

Drie jaar en nog meer jaren later, al lang gepatrieerd naar Nederland, bezit ik die schelp nog steeds:

ik ben op kostschool. In mijn bed luister ik naar de zee in de schelp (soms is het niet de zee die ik hoor, maar regen) om in gedachten tikoes terug te zien in stralend licht, en misschien hoor ik haar stem, ik ben tien jaar.

Later, wanhopig, nog altijd op kostschool, ik ben dan al vijftien, zestien, breng ik de schelp soms naar mijn mond, in plaats van naar mijn oor, en beweeg ik mijn tong langs de gouden binnenkant -

Tikoes spreek ik dan in gedachten aan bij haar echte, haar ‘zondagse’ naam: Melati.

Deze ochtend kom ik te weten dat de officiële naam van de schelp luidt: Turbo Chrysostomus, - opeens houd ik zo'n schelp weer in mijn hand. Vóór mij ligt een stapel van zulke schelpen, en rondom deze stapel liggen stapels andersoortige schelpen, toonbanken vol. (In deze dagen van oververzadigdheid ruilt men geld

voor schelpen; in eerdere eeuwen ruilde men schelpen voor goederen, want hadden schelpen de waarde van geld.)

Ik druk de turbo tegen mijn oor, en

zoals ik door de zoetige luidsprekermuziek heen het aanrollen van de branding hoor, zo herinner ik mij 'Indië' en gelijkertijd mijn kostschooljaren en gelijkertijd nog van alles méér: ik ben daar in mijn leven dat al mijn herinneringen door àndere herinneringen en associaties zijn overwoekerd zoals ruines zijn overwoekerd door wildernis.

Wat is op dit ogenblik 'de werkelijkheid': de karakterloze muziek die ik in dit warenhuis gedoemd ben te horen, of de branding die ik óók hoor?

Is men per se daar waar zijn lichaam is?

Ben ik in dit warenhuis, of ben ik op de locaties waar mijn geest mij binnen het miljardste deel van een seconde heenvoert: de locaties waar mijn herinneringen zijn gesitueerd, zelfs al zouden die locaties 'in werkelijkheid' niet meer bestaan, omdat er huizen zijn afgebroken, straten zijn verlegd, ruimten andere ruimten zijn geworden, schelpen zijn gezonken, landen zee zijn geworden en zeeën land?

En: welke leeftijd heeft men op het ogenblik dat men in zijn herinnering op die locaties terug is, - de leeftijd die men had toen men daar in werkelijkheid was, of de leeftijd die men heeft terwijl men zich die verdwenen werkelijkheid, die dus 'de werkelijkheid' niet meer is, herinnert? Ben ik, nu ik de zee bij Balikpapan (en geen àndere zee) weer hoor, het jongetje dat ik was toen ik die zee in werkelijkheid hoorde, of ben ik de volwassen man van bijna dertig die ik vandaag ben, of ben ik beiden? Ben ik, als ik beiden ben, dan ook in beide leeftijden bezig mijn voetsporen in het zand te stampen in gezelschap van een klein, spitsmuizig Indisch meisje dat, voor zover ik mij haar zogenaamd herinner, nooit ouder is geworden dan ze toen was?

Om de zeven jaar, zegt men, valt van een mens zijn oude huid af, en krijgt hij een nieuwe, - en iedere seconde dat een mens leeft gebeurt er iets in zijn lichaam en hersens dat hem verandert ten opzichte van de voorgaande seconde.

Waar zijn mijn oude huiden gebleven, waaruit ik al enige keren uit mijzelf ben herboren, terwijl ik gelijkertijd almaar ouder word en in groter verval raak, veranderend in mijn eigen tegendeel, naarmate ik nieuwe huiden krijg?

Toonbanken vol schelpen. Duizenden schelpen.

Ze hebben de vorm als van een waaier, als van een ei met lippen, als van de hoorn van de eenhoorn, als van de kroon van de paus, als van een vulva ('de mondopening van deze sierlijke schelp is door een rij tandjes geribbeld'), als van een veelkleurige vinger vol ringen, als van een paarlemoeren schoen, als van een met diamanten bezette priktol.

Deze bloemen van de zee hebben namen als Cassis Rufa, Littorina Scabra, Anadara Granosa, Textarius Muricatus, Strombus Luhuanus, enzovoort.

Al die schelpen liggen te pronken met hun kleuren, hun vormen, hun namen, hun geschiedenissen en betekenissen.

Achter de toonbanken waar de schelpen worden verkocht is een uit spiegels bestaande wand: - daarin zijn alle stapels schelpen nog eens te zien, maar ze liggen daar in een geheimzinniger licht dan in werkelijkheid boven de toonbanken hangt. De oorzaak daarvan is wat er behalve aan schelpen nog méér in die spiegels is te

zien, - dat wat zich in werkelijkheid achter mij bevindt en ik in de spiegels niet minder werkelijk vóór mij zie: een bouwsel van vijftien of twintig op elkaar gestapelde televisietoestellen die alle aanstaan zonder beeld te vertonen, van alle schermen straalt een zilverachtig en warrelig licht.

Ginds in dat licht staat mijn persoonsverdubbeling met een schelp aan zijn oor, alsof hij (met mij) (van overzee) staat te telefoneren.

[11]

Herinnering: -

Dat ik in Balikpapan voor het eerst van mijn leven naar de kapper moet. In tegenstelling tot mijn moeder, die tot dan toe regelmatig mijn haar heeft geknipt, is de kapper, - een in mijn ogen zeer oude Chinees, - zachthandig en geduldig.

(Niet de harde duwen van mijn moeder tegen mijn hoofd om het in een bepaalde stand te brengen of te houden, en ook niet het steeds kribbiger gehap van de door mijn moeder gehanteerde schaar, die de haarplukken niet afknipt, want daartoe te bot is, maar uit mijn hoofdhuid rukt.)

Er komt een hoeveelheid haar in mijn mond en ik krijg een slok naar bloemen geurende maar bitter smakende blauwe thee.

Terwijl hij met een rieten bezem mijn haarvlokken op een hoop veegt, stoot de kapper glimlachend een reeks taalklanken uit, die ik begrijp als de mededeling dat er nog vaak zo'n hoop haar van mij zal worden afgeknipt, want ik ben nog jaren verwijderd van het tijdstip dat mijn haar vanzelf uit mijn hoofd valt en nooit meer zal aangroeien.

Hoe hoog is de berg haar die een mens in de loop van zijn leven verliest, en waar blijft al dat haar? Hoeveel kilo nagelranden knipt een mens gedurende zijn leven van zijn vingers en tenen en waar blijven die?

Al dit en ander lichaamsafval moet in de millennia dat de wereld door mensen wordt bevolkt de aardkorst vele meters hebben verhoogd en de zeeën vele meters ondieper hebben gemaakt.

Van mij in de gestalte van het jongetje dat ik in die tijd ben geweest is niets overgebleven dan afval en ook daarvan is niets over.

Dat jongetje leeft dus niet meer, maar is, zolang ik blijf bestaan, ook niet dood: het is in mij veranderd, - maar méér nog dan het is veranderd in een ander lichaam, doordat het steeds van nieuwe huiden en nieuwe haarvachten is voorzien, is het veranderd in Tijd.

Ik ben: Tijd.

Het bezoek aan de kapper vond plaats omdat ik op de foto moest en mijn moeder niet wilde dat ik daar ‘als een katjoeng’ (= jongen uit de kampong; ‘achterbuurtkind’) zou op staan.

Die foto ligt nu voor mij: het is een familieportret, zonder mijn vader, dat mijn moeder juist voor mijn vader laat maken, om naar te kijken als het gezin weldra opnieuw uit elkaar zal zijn gevallen: - bij gedeelten naar Holland vertrokken (eerst mijn twee grote broers; later mijn moeder met de rest van de kinderen) terwijl mijn vader nog geruime tijd in Balikpapan achterblijft.

Als ons de foto, op briefkaartformaat, in een wit lijstje en achter mica in plaats van glas, onder ogen komt, vind ik dat ons portret niet op ons lijkt, wij zijn het allemaal ‘ongeveer’, - vooral ik zie in de afbeelding van mijzelf een jongetje dat ik wel móet zijn, maar dat ik eigenlijk niet ben (alsof ik het ben, maar een andere naam heb).

Het jongetje op het portret draagt een mal wit matrozenpakje, terwijl ikzelf in Balikpapan overwegend meer niet dan wel ben aangekleed: als ik niet op school zit heb ik alleen een korte broek met wijde slobberpijpen aan en op mijn hoofd staat de in weer en wind van jaren ten slotte antracietzwart geworden tropenhelm. ‘Dat vieze ding’ (zei mijn moeder) mocht ik niet ophouden toen we op de foto gingen, -

de foto toont een jongetje dat blootshoofds en ‘botak’) (= kaal) is: zo van hoofdhaar ontdaan dat er alleen bovenop zijn schedel een dakje haar aanwezig is gebleven. Verder houdt dat mij vreemde en toch mij-voorstellende joch zijn mond stevig

gesloten, wat ook al had moeten gebeuren op bevel van zijn moeder, want hij is ‘ompong’, dit betekent: hij raakt zijn melktanden kwijt en heeft een gebit vol gapingen, welk verschijnsel zijn moeder niet Voor altijd' op de foto wilde zien.

De glimlach op de ferm dichtgeknepen lippen van het jongetje en de blik die uit zijn ogen straalt zijn van een ouwelijk, vroegwijs kind; de gezichtsuitdrukking is vrolijk, want het leven in Balikpapan is doorgaans leuk en spannend, en gelijkertijd kijkt het kind peinzend, want ook is het leven vol mysteries en vol verbanden die hem vooralsnog niet duidelijk zijn, indien ze hem al ooit duidelijk zullen worden. Dat hij schrijver zal worden weet hij nog niet, maar misschien *is* hij op dat moment al schrijver. Duidelijk is dat het jongetje op de foto niet zit te tobben over het verlies van zijn haar en zijn tanden.

Men ziet hem denken: zoals een tjitjak (= wandhagedis), die zijn staart is kwijtgeraakt, vanzelf een nieuwe staart krijgt, zo krijg ik vanzelf nieuw haar en nieuwe tanden.

Wie is dat jongetje?

Ik ben het niet: ik ben alleen *ik* in het heden, - het ogenblik dat ik dit schrijf.

Het beschreven jongetje ‘bestaat’ alleen in voltooid verleden tijd: - het *is* het jongetje dat zou *worden* wat ik nu *ben.* Ik zie in hem hoe ik er in mijn eerste huid heb uitgezien. Ik zou niet terugwillen in mijn eerste huid.

(1982: Op het ogenblik dat ik dit schrijf ben ik gekleed in mijn zevende huid, - mijn haar groeit niet meer aan, ik krijg geen nieuwe tanden meer, ik ben een middelbare dikke meneer, ik zuip veel en ik rook veel en ik ben dientengevolge al buiten adem na het plukken van een bosje bloemen. Nog even en de oude tjitjak is dood en zakt als slijm in de aardkorst. Soms denk ik: moge dit spoedig gebeuren, indien mogelijk vandaag nog, ik heb een afkeer van leven, ik hoef niet nog ouder te worden. Andere keren, sporadisch, denk ik het tegendeel: - er zijn in de loop van mijn bestaan ook foto's van mij gemaakt waarop ik vrolijk sta te lachen, - ‘voor altijd’. In die seconden dacht ik niet aan de dood).

[12]

Ik geef de jonge verkoopster, wier zijden vingertoppen daarbij met mijn vingertoppen in aanraking komen, op welk moment ik zie dat zij blond is, en grijsogig, en dat haar lippen bleekroze zijn, en haar wangen wit alsof zij is geschminkt als een clowntje, de Turbo Chrysostomus waarin ik de zee van mijn kinderjaren heb gehoord. Of zij deze schelp voor mij wil inpakken. Ik zal hem cadeau doen aan het zoontje dat ik een paar uur geleden zonder bedoeling (Help!) een klap heb gegeven.

Mijn andere ik in het zilveren licht tegenover mij doet, voelt, ziet en denkt gelijkertijd hetzelfde als ik, - en ik en hij weten van onszelf en van elkaar waarom wij ons vol lucht laten stromen en dan de lucht een poos in onze longen vasthouden alvorens langzaam uit te ademen. Wij kijken naar het meisje, en dan naar elkaar: - zijn gezicht en het mijne zijn nog tamelijk jong en nog tamelijk onbeschadigd, zijn haar en het mijne is nog niet begonnen met plukken tegelijk uit onze hoofdhuid te vallen, zijn romp en de mijne zijn nog niet aan het vervetten, maar erg lang zal dit alles niet meer op zich laten wachten. We zijn al dertig, de meisjes zien ons niet meer staan om met ons te sjansen, en we worden al in de beleefdheidsvorm aangesproken: met ‘u’ en ‘meneer’. Het is voorbij.

‘Geluk’ is: wat men voelt als men een ogenblik niet aan de dood denkt.

De dood is niet tussen de dijen van het meisje, die zelfs even vaneen gaan als zij, door haar knieën gezakt, onder de toonbank bezig is een doosje te vullen met fluwelig papier om daarin de gouden schelp te vlijen.

(Ik (hond) smekend ...)

Zweet begint zich uit mijn voorhoofd te drukken, - het droogt onmiddellijk op en voorziet mijn gezicht van een membraandunne tweede huid, waarover nieuw zweet stroomt, dat ook onmiddellijk opdroogt, en wéér nieuw zweet. Als ik naar

het meisje zou lachen, zouden er in mijn gezichtsmasker niet alleen barsten ontstaan, daarna zou het ook nog in brokstukken en schilfers van mij afvallen. Ik wil zo spoedig mogelijk opnieuw de regen in.

Mij doorflitst weer, zoals steeds regelmatiger de laatste weken, het beeld dat ik in mijn auto zit, ik raas over de snelweg en hoor hoe de banden zich tegen het wegdek zuigen, dit meisje zit naast mij, of dat meisje, of zomaar een meisje, als het maar een meisje is, - alles wat vóór mij opdoemt op de weg haal ik in, lachend, liedjes zingend en met alleen mijn linkerhand aan het stuur.

Nooit meer in de toekomst zal ik aan de schelp Met de gouden mond denken, zonder óók aan deze seconden te denken, waarin nieuwe herinneringen ontstaan die zich bovenop de oude zullen stapelen, en andere associaties al bezig zijn zich met de reeds bestaande te verstrengelen.

Opeens wordt de zeurmuziek uit de luidsprekers weer weggedraaid en begint er in plaats daarvan, harder ook, een orkestwerk van eeuwen geleden te klinken, muziek uit de tijd van wel acht van mijn voorvaders geleden.

Op hetzelfde ogenblik dooft op de televisieschermen in de spiegelwand vóór mij het korrelige licht en verschijnt daarginds, waar mijn dubbelpersoon, net als ik, verrast zijn hoofd naar de oude muziek opheft, op al die schermen:

een klok.

Op het wijzerblad springt de secondenwijzer van seconde naar seconde en blijft bij iedere seconde een seconde staan.

Even onwezenlijk als de (plechtige, toch vrolijke) muziek uit het verleden klinkt nu zij in een warenhuis klinkt, is de klok zoals ik hem op de televisietoestellen zie die het achtergronddecor van mijn dubbelpersoon vormen: - op die klok beweegt de secondenwijzer zich ‘tegen de tijd in’, linksom in plaats van rechtsom, alsof hij niet de ‘werkelijke’ of tegenwoordige tijd aanwijst, maar een tijd die van seconde na seconde verder terugvoert naar het verleden.

(Zeker is dat ik er ben. En toch is zeker dat ik er niet ben).

Misschien houden de dingen verband met elkaar, misschien ook niet. Maar zouden ze in werkelijkheid geen verband houden met elkaar, dan krijgen ze hun verband in onwerkelijkheid: - mijn andere ik, de schrijver, is al bezig er literatuur van te maken, en ooit, in een in verre toekomst door hem te schrijven roman, zullen verbanden blijken (want zulke romans schrijft hij immers en zulk een oeuvre schrijft hij: waarin alles verband houdt met alles).

Juist als het meisje mij de ingepakte schelp overhandigt, wordt de muziek abrupt uit de hemel geveegd en klinkt DingDông de klare stem van de ‘cheffin’, die zegt: Agnes kamer vijftien kamer vijftien Agnes. Ik zie het gezicht en het lichaam van het meisje verstarren, ik krijg nog een hoofdknik van haar en dan, terwijl het gewone klankengejeuzel alweer uit de luidsprekers begint te vloeien, holt ze bijna struikelend van mij vandaan. Zoals ik haar van achteren nakijk, ziet mijn dubbelpersoon haar van voren naderen: - zij loopt recht op de spiegelwand af.

De klink die zich in die wand blijkt te bevinden zie ik pas als zij hem met haar hand heeft aangeraakt, zoals ik ook de deur in die wand pas zie als zij hem opent.

Gelijk met haar, die in de spiegels en achter de klokken verdwijnt, klapt mijn spiegelpersoon uit mijn blikveld weg, - hij stond precies in het rechthoek van die spiegeldeur en volgt haar, ‘Agnes’, nu misschien door de daarachter liggende wirwar van gangen.

(en zijn hoofd is vol zee en vol waaien. Binnen enkele ogenblikken zal hij de bovenaards schone wrede dame ontmoeten in haar jurkje met kantjes, zoals zo'n jurkje nu eenmaal de godinnedracht van deze jaren is. De juwelen die zij draagt zijn gemaakt van schelpen, die hij namen zou willen geven als Mirabilis jalapa, Atropa belladonna, Solanum nigrum, Solanum dulcamara, Solanum triflorum, welke namen alle te maken hebben met de schoonheid van de nacht en van de dood, - al die schelpen zijn monden vol flonkerend licht, zonder dat één ervan door tandjes is geribbeld of wordt gebruikt om haarspelden in vast te klemmen. Met haar aanbiddelijke hand, die enige tijd in beeld blijft, tilt zij de koptelefoon waarin zij zijn gedachten heeft gehoord van haar hoofd, waarbij zij naar hem glimlacht en het is alsof er van haarzelf licht afstraalt dat in hem stroomt en hem verwarmt, - achter haar, in het raam dat uitziet op regen, is het gebuitel van meeuwen en zwenkt de arm van een hijskraan langzaam door de lucht -).

Voordat de deur dicht gaat, waardoor het meisje is verdwenen, en het wak in de spiegelwand weer dichtvriest, komt er een vrouw van middelbare leeftijd door tevoorschijn, tegen wie ‘Agnes’ in haar haast misschien is opgebotst. In haar voor zich uitgestrekte armen torst zij een scheefgezakte en steeds schever zakkende berg dameslingerie. Juist voordat ik mij omwend, de hand met de ingepakte schelp in de zak van mijn regenjas, zie ik de tientallen slipjes en beha's, wit met blauwe stipjes, wit met groene stipjes, wit met rode stipjes, uit haar armen op de grond vallen. Dolle vakantiekoopjes.

Ik hervat mijn gebrom.

Op de schermen van de televisietoestellen vervaagt de klok - het is elf uur - en begint een programma over pedicure.

[13]

De zachte regen wast je gezicht, de buitenlucht neemt de stank van natte kleren uit je neus. Het carillon, dat op hele uren het lied ten einde speelt waarvan het om het kwartier slechts regels ten gehore brengt, ieder kwartier een regel meer, klingelt nog. Hierna komen de klokslagen die het uur aangeven en die je, zelfs niet geheel onbewust, begint mee te tellen, al wéét je hoe laat het is.

Daar sta je dan weer, - er is opnieuw een beetje tijd voorbij, jij bent alweer een beetje veranderd.

Je volgt niet de mensenstroom die onder een pergola van paraplu's voortdrentelt in de richting van de markt in de binnenstad, je wordt aangetrokken tot de buurt waar men bezig is huizen in puin te gooien.

Je moet je door een afsluitingshek, dat op een kier staat, heenwurmen om die buurt te kunnen betreden, want publiek heeft er geen toegang meer.

De buurt heet de ‘benedenstad’.

De nauwe, bochtige straatjes hellen er zo steil af dat ze hier en daar trapgewijze zijn aangelegd, - ze monden uit aan de rivierkade, waar Laura en jij ringen hebben uitgewisseld, zeven jaar geleden, acht jaar geleden, op een winteravond (het sneeuwde). Nu zijn de straatjes ontruimd en verlaten, maar samen met jou daalt neergevallen regenwater naar beneden af: het klotst in stromen langs en over je schoenen, papier en ander afval meevoerend, en snelt je vooruit. Van de huizen staan alleen de muren nog overeind, men heeft er de vloeren, de trappen, de deuren en ramen uitgesloopt, en in de holle ruimten tussen de flarden oud behang is romantische wildgroei vol bloemen ontstaan, die zowel geur als de stank van verrotting verspreidt. In sommige van deze huizen ben je ooit geweest: het waren kroegjes, of rommelwinkeltjes, of pensionnetjes waar men per uur een kamer met

een piepend bed kon huren, - maar dat je hier de voorlaatste keer hebt gelopen is lang geleden, en in de spookachtigheid van de afbraak en de vervaging om je heen ben je allang verdwaald. Na de sanering zullen hier de straten anders lopen en zullen hier andere huizen staan en ben jij, jaren na deze ochtend hier misschien opnieuw: - wie weet welke herinneringen uit deze buurt je dan meeneemt uit kamers die er nu nog niet zijn, zoals je nu herinneringen hebt

aan kamers die hier ergens zijn geweest maar in het niets zijn verdwenen.
Voor het eerst in je bestaan zie je jezelf als iemand die ‘een tijd achter zich heeft’. Die tijd is je ‘achtergrond’: - eerder *door* die tijd dan *in* die tijd ben je geworden wie je bent.

Aanblik van een voormalige achtergevel waartegen, meters boven de grond, een half vervilte dagkalender van misschien jaren geleden is blijven hangen. Men staat met mokers op het metselwerk in te rammen, en als een van de mokers het stukje muur raakt aan de andere kant waarvan de kalender hangt, houdt de muur stand, maar de kalender wipt van de spijker en valt uit elkaar in tientallen losse velletjes die eerst in de regen ronddwarrelen alvorens op de puinhopen neer te dalen.
Een van de blaadjes komt met het cijfer naar beneden vlak voor je schoenen neer. Op de rug van het blaadje staat een tekst die je niet kunt lezen, ook niet als je je ernaar toe hebt gebogen. Nog dieper buigen, of bukken, om het blaadje op te rapen en zo de tekst te kunnen lezen: neen. Met je voet probeer je het blaadje te verplaatsen, in de hoop dat het zich daarbij zal omdraaien, zodat je kunt zien welke datum erop staat, maar het blaadje zit in de natte modder vastgeplakt.
Hoezo hoop je dat het blaadje zich zou omdraaien?

Wat zoek je hier, met in je hoofd opnieuw deze ochtend opeens het beeld van je vader, al denk je eigenlijk nooit aan je vader, al jaren niet meer, en welk beeld is verbonden met dat ‘Indië’ van je, waaraan je eigenlijk ook nooit denkt, tenzij in flitsen, zoals nu. -
door tal van associaties rijst opeens een stuk van het Balikpapan uit je jongetjesjaren voor je op (: van wat reusachtige olietanks van de B.P.M. zijn geweest, waarvan misschien tot ver op zee was te zien hoe ze als zilver stonden te blikkeren in de zon, zie jij de overblijfselen in de vorm van zwarte schrootpannen vol roestende buizen, leidingen en ijzerconstructies, die er bijliggen als de hersenkronkels in een groot dood brein; midden tussen dit puin staat je vader).

Wat zoek je hier?
Toch niet herinneringen?

(Liever zou je geen herinneringen hebben of, dit is méér wat je bedoelt: het merendeel van herinneringen.
Je zou willen dat het mogelijk was om, behalve in ruimtelijke zin, ook in de tijd terug te gaan naar de locaties waar de dingen zijn gebeurd die je je herinnert, - om vervolgens die dingen *niet* te laten gebeuren en in plaats daarvan àndere dingen (of: de dingen ànders) te laten gebeuren.
Het tegendeel van een herinnering lijkt jou te zijn: de ‘ongedaanheid’, of de ‘nietgebeurdheid’ van dingen die wel degelijk zijn gedaan en gebeurd: -
Orpheus daalde in het schimmenrijk af om er de dood van zijn geliefde ‘ongedaan’ te maken, of ‘nietgebeurd’ te laten zijn. Toen hem dit was gelukt, had hij niet moeten ‘omkijken’, - wat volgens jou betekent: dat hij zich niet had moeten *herinneren* dat wat ‘ongedaan’ en ‘nietgebeurd’ was, wèl was gedaan en gebeurd.)

Wat je hier zoekt, is die plaats aan de kade waar Laura en jij ringen hebben uitgewisseld en gelijkertijd het tijdpunt in het verleden dat dat is gebeurd, - om op die plaats en dat tijdpunt, alsof dit mogelijk zou zijn, het tegendeel te doen van wat je je nu herinnert: *niet* ringen uitwisselen en zonder Laura een andere weg inslaan. Je had je niet met haar moeten verloven, om Laura niet, en om het verloven niet,

zoals je enige tijd later niet met haar had moeten trouwen, om haar niet en om het trouwen niet, en nog weer later geen kinderen had moeten krijgen, om jouzelf niet, om haar niet, en om die kinderen niet.

Wel ongeveer die plaats aan de kade vind je terug, maar de kade zèlf is verdwenen. Van wat een kade is geweest, maakt men thans een 'boulevard'; de bestrating is opgebroken en tussen jou en de rivier ligt een modderveld, waaruit grijpers op rupsbanden bezig zijn 'het verleden' en 'de herinnering' weg te grazen met happen van duizend kilo tegelijk, - deze worden in de laadbakken van vrachtauto's uitgestort en vervolgens afgevoerd.

Je denkt aan de sneeuw die hier op jullie verlovingsavond in dikke vlokken neerviel en aan jullie voetafdrukken die erin bleven staan. In die sneeuw, de volgende dag alweer verdwenen, klonk jouw stem, zoals je hem nu weer hoort, net als toen samenvallend met de kwartierslag van het carillon.

Druk op Laura inpratend liep je haar je hele leven te vertellen, te beginnen bij je kinderjaren in Indië: - hoe het komt dat je bent zoals je bent.

Hierdoorheen klonk, jou onderbrekend, Laura's stem, die zei: Maar lieve schat, ik hoef toch niet al die *verhalen* te horen.

Jouw stem: Wat wil je dan horen?

Laura: Je zou vertellen wie je bent.

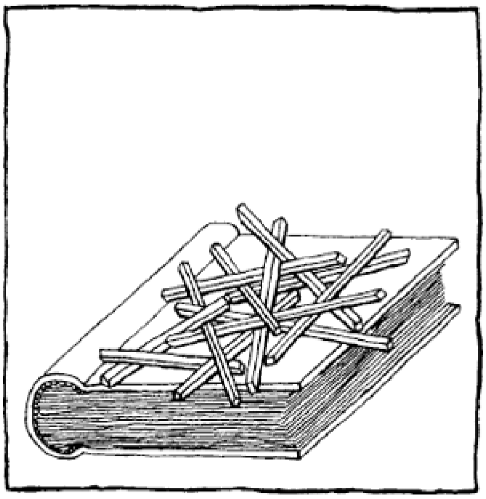
Jij, je zei: Ik ben de verhalen die ik vertel.

Och, schrijvertje van me, zei Laura toen, - en dat bedrukte je.

Opeens hoorde je jezelf door de krakende sneeuw lopen en het was of je toen al besefte dat je een verkeerde weg insloeg. Je begon je stappen te tellen -

In de dunne regen die dampend boven de rivier hangt, sta je nu over de modder heen, waar je dieper en dieper met je schoenen in wegzakt, naar de opdoemende en verdwijnende schepen en naar de meeuwen te kijken. Zin om dronken te worden en zo uit de tijd en de wereld weg te zijn en naamloos en geschiedenisloos te worden. Je duim drukt tegen je trouwring, als om hem over de bovenste knokkel van je ringvinger heen te krijgen en hem dan van je vinger te laten vallen; in de andere zak van je regenjas pulken je nagels aan de plakbandjes van de schelpverpakking. (Almte anje redden).

Achter je gilt de sirene en als daarna het instorten van muren begint, dat langer dan een minuut aanhoudt, sta je (wanhopig van verlangen, met pijn van spijt) in jezelf te herhalen: 'Hallo?' (...) 'Hallo?' (...)



Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer
De generatie van 27

III Dámaso Alonso

Onder, van links naar rechts Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejias, Jorge Guillén, boven van links naar rechts: Antonio Marichalar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso

In gevecht met God. Over de poëzie van Damaso Alonso

De in 1898 in Madrid geboren dichter/essayist/vertaler/filoloog/literatuurdocent Dámaso Alonso kan met recht een grote onbekende genoemd worden in Nederland. Geen boek werd er van hem vertaald, hij staat in geen enkele anthologie, terwijl ook de aandacht in de tijdschriften vrijwel nihil geweest is. Mij is alleen een vertaling bekend van het gedicht 'Monstruos', gepubliceerd in Nieuwe Stemmen (mei 1959). Een van de grootste nog levende Spaanse dichters verdient beter.

Hoezeer zijn werk in de Spaanssprekende wereld gewaardeerd wordt, moge blijken uit het feit dat hij enkele jaren geleden als een van de eersten de Premio Cervantes (Spanje's belangrijkste literaire prijs) kreeg toegewezen. Hij bevindt zich in excellent gezelschap, want ook Jorge Guillén, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges en Octavio Paz viel deze eer te beurt.

Aanvankelijk genoot Alonso vooral aanzien als essayist en criticus. Zo schreef hij o.a. over de poëzie van San Juan de la Cruz, Fray Luis de León en Quevedo. Geen toevallige keuze, zoals zijn poëzie illustreert. Hij was ook de grote drijfveer achter de rehabilitatie van Luis de Góngora, die aan het begin van deze eeuw nog een *poète maudit* was in Spanje. De manifestatie ter gelegenheid van het driehonderdste sterfjaar van Góngora in 1927 betekende niet alleen een herwaardering voor het werk van deze barokdichter, maar zou eveneens de dichtersgroep waar Alonso toe behoort de naam geven waaronder zij later bekend werden: de Generatie van 27. Overigens is Góngora's invloed op de Generatie van 27 niet zo groot als men zou vermoeden. Alonso heeft bijvoorbeeld meer dan eens verklaard dat zijn voorkeur veeleer uitgaat naar andere grote schrijvers uit de Gouden Eeuw: Quevedo, Fray Luis de León, Lope de Vega en San Juan de la Cruz.

De poëzie van Dámaso Alonso vormt een schril contrast met die van Pedro Salmas en Jorge Guillén. Hun levenslust, hun vreugdevolle verbazing over het kleinste druppeltje water dat van een blad dreigt te vallen of over de veranderende lichtval tijdens de dageraad zijn ver te zoeken. Alleen in zijn laatste bundel, *Gozos de la vista* (Geneugten van het gezichtsvermogen), is sprake van verwantschap met de

vitaliteit van Salinas en Guillén. Opmerkelijk is dat het latere werk van deze twee dichters juist bittere trekken vertoont, hoewel die niet te vergelijken zijn met Alonso's donderslagen in *Hijos de la ira* (Kinderen des toorns), zijn *magnum opus.* In een van zijn essays spreekt Alonso van *poesía arraigada* (gewortelde poëzie) en *poesia desarraigada* (ontwortelde poëzie). In de eerste is sprake van harmonie (met God, met de natuur, met het leven), in de tweede van strijd, opstand, protest. Het zal duidelijk zijn dat het werk van Salinas en Guillén onder de eerste noemer valt (Guillén illustreerde dit onlangs nog in een interview: 'Het leven heeft me tijd gegeven om alles te zeggen wat ik wilde.'), dat van Alonso onder de tweede.

Dámaso Alonso.

Het leven is voor hem een voortdurende confrontatie met de onvolmaaktheid, een bij voorbaat tot mislukken gedoemde speurtocht naar wortels, naar de essentie der dingen, een constant gevecht met het bestaan. Alonso voelt zich verwant aan het 'sentimiento trágico de la vida' (het tragische levensgevoel) van Miguel de Unamuno, voor wie hij een gedichtencyclus heeft geschreven. Door dit sterke verlangen de dingen te doorgronden, stuit hij, evenals Unamuno, voortdurend op God. Maar: 'Mijn God is niet de God van de katholieken,' benadrukt hij. Wie of wat is zijn God dan wèl? Daarover laat hij zich niet eenduidig uit, ook in zijn werk niet. Ik denk dat hier ook niet

zo gemakkelijk een uitspraak over te doen is. De God in Alonso's werk verandert voortdurend, of liever gezegd: Alonso's Godsbeeld verandert voortdurend. Een onderwerp dat veel meer aandacht verdient dan hier gegeven kan worden, wat ook geldt voor de terugkerende, maar veranderende symbolen *viento* (wind) en *árbol* (boom).

De inmiddels 83-jarige Alonso heeft een weinig omvangrijk poëtisch oeuvre op zijn naam staan: zes bundels, waaronder een bundeltje *Otros poemas*, voor het merendeel gelegenheidsgedichten en beslist niet zijn interessantste werk.

In 1921 debuteerde hij met *Poemas puros. Poemillas de la ciudad.* De sfeer is melancholiek, de toon zwaar, soms pathetisch. Het lijken de gedichten van iemand die het grootste deel van zijn leven al achter de rug heeft en ontgoocheld terugblikt, in plaats van de pennevruchten van een twintigjarige:

> Ik ben
> verslagen en mank
> en verdrietig
> en kaal.
> (uit: *Poemillas de la ciudad, VIII*)

Belangrijke woorden zijn in deze bundel al: herfst, avond, schemering, nacht, huilen. De liefde biedt enige troost, maar blijkt vaak eveneens een bron van kwellingen.

Dat sommige gedichten uit deze bundel pathetisch aandoen, komt - denk ik - vooral door de berusting die uit vele gedichten spreekt. Zie bijvoorbeeld de hier vertaalde 'Voorbeelden' en 'Straat in een voorstad'. Alonso is een buitenstaander, hij registreert de buitenwereld. Daar blijft het bij. Van verzet tegen deze wereld is nog geen sprake. Het is dan ook veelzeggend dat vele gedichten strak van vorm zijn: sonnetten en de voor de Spaanse poëzie zo kenmerkende elf- en zevenlettergrepige versregels. De vorm biedt houvast. De nietsontziende woede, de tomeloze energie en het bulderende protest die zijn latere werk kenmerken, steken slechts af en toe de kop op:

> Wanneer,
> vriend van me, broeder,
> zullen we, extatisch, de Maan breken?
> (uit: *Poemillas de la ciudad, VIII*)

Het is de voorbode van Alonso op zijn best: galspuwend, tierend, scheldend, dreunend. De woede waarmee hij zijn vuisten balt, de spanning van zijn hele lichaam laten zich heel direct voelen. In *Hijos de la ira* (1944) zal de storm pas in volle kracht losbreken. Dan moeten de sonnetten en andere gebonden versvormen plaats maken voor lange, donderende zinnen.

Merkwaardig genoeg besluit *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* met een gedicht vol levenslust:

> Ik wil
> zingen met mijn nieuwe stem,
> (...).
>
> Ja. Ik wil.
> (uit: *Voz nueva y aflautada*)

Maar het zal aan de andere kant geen toeval zijn dat Alonso dit gedicht rangschikt onder de 'Verscheidene gedichten zonder belang'.

De in 1944 gepubliceerde bundel *Oscura noticia* (Duister bericht, de titel is afkomstig van San Juan de la Cruz) bevat gedichten die tussen 1933 en 1943 werden geschreven. Bijna alle thema's zijn terug te voeren tot de twee polen van het bestaan, leven en dood. Alles is hier op een of andere manier een weerspiegeling van (‘Liefde, liefde, begin van de dood.’).

Aan het slot van het prachtige, bijbelse ‘Droom van de twee hinden’ (hier vertaald) verzucht Alonso ondubbelzinnig: ‘Ach, vormen zullen nooit tot essentie geraken’. Het leven is als de door Alonso geschreven ‘Copla’, die hij onvoltooid *moet* laten. Tot voltooiing is de mens niet in staat.

Steeds minder kan hij zich neerleggen bij de onvolmaaktheid. Het protest is duidelijk aanwezig, soms op het sentimentele af, bijvoorbeeld wanneer hij verzucht dat kinderen maar beter niet geboren kunnen worden, omdat de kern van de dingen in het menselijk bestaan niet te vinden is. Het woordgebruik is agressiever dan in zijn vorige bundel: storm, gekerm, brullen, waanzin, razend, vernielzucht, kwelling zijn sleutelwoorden.

De dood staat centraal. Ook de dingen die normaliter vrolijkheid of blijdschap suggereren worden door Alonso met de dood in verband gebracht. Dat doet hij bijvoorbeeld met het licht (‘Dura luz de muerte’ luidt de titel van een gedicht), de lente en de liefde. Hiermee in verband staat een ander merkwaardig fenomeen, namelijk dat bepaalde gedichten in een andere context ongetwijfeld vrolijk van toon zouden zijn, maar hier ‘besmet’ worden door de somberheid van de overige gedichten. De volgende strofe is hier een goed voorbeeld van:

> Vandaag bekeek ik mezelf in de spiegel, en zei toen:
> ‘Wees me nu vrolijk, Dámaso,
> want spoedig zal het lente zijn,
> en ben je twintig!’
>
> (uit: *Prólogo inédito a los Poemas puros*)

Het is al gezegd: God speelt een prominente rol in Alonso's werk. In deze bundel treedt Hij meer op de voorgrond dan in *Poemas puros. Poemillas de la ciudad.* Alonso roept God aan om een antwoord te vinden op de vragen die hem kwellen en om Hem gunsten te vragen. Want ondanks alle ellende, vraagt Alonso God om een herfst, waarmee hij te kennen geeft nog aan het leven gehecht te zijn. In de loop van deze bundel brokkelt deze wens geleidelijk af, en verandert in een doodsverlangen, de wens om tot ontbinding over te gaan. De dood heeft niets afschrikwekkends meer, maar wordt gezien als goed, als puur, als ‘plenitud’ (volheid, vervulling). Als de mens dood is, is hij ‘onsterfelijk, God, niets’. Het zijn de laatste woorden van *Oscura noticia.*

In 1944 ziet *Hijos de la ira* (Kinderen des toorns) het licht. De titel is ontleend aan een citaat uit de bijbel: ‘... en wij waren van nature, evenzeer als de overigen, kinderen des toorns...’ (Efeziërs 2:3). Ook de ondertitel is belangrijk: *Diario íntimo* (Vertrouwelijk dagboek).

Het eerste gedicht, ‘Slapeloosheid’ (hier vertaald), begint zo:

> Madrid is een stad van meer dan een miljoen lijken (vol-
> gens de laatste statistieken).

De toon van *Hijos de la ira* is met deze zin al volledig aangegeven. Getergd richt Alonso zijn schrijnende vragen en aanklachten tot God, in zeer plastische bewoordingen:

> Ik ben het afval dat de slager gooit naar de bedelaarshond,
> en de bedelaarshond uitkotst op de vuilnishoop.
> (...) Oh Heer, gij die ook de verrotting heeft gemaakt,

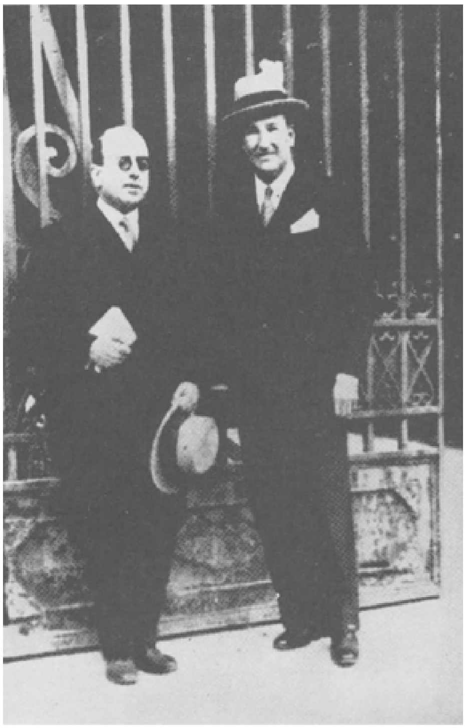
aanschouwt mij.

(uit: *De profundis*, hier vertaald)

Het wemelt en krioelt van de lijken, van de monsters (‘schorpioen’, ‘aaskever’, ‘nachthyena’, ‘stinkende, 800.000-koppige hydra’), waarvan er geen een zo afgrijselijk is als de dichter zelf, ‘als deze waanzinnige Dámaso, / als deze gele duizendpoot die naar u brult met al zijn krankzinnige tentakels’.

Van strakke vormen is geen sprake meer. Alonso schrijft de lange zinnen die hij nodig heeft om al zijn gal en zelfhaat uit te kotsen, om tegen zijn God te kermen, om zijn waanzin uit te schreeuwen. De gebonden vorm, in zijn vorige bundels wel-

licht nog gehanteerd om een zekere harmonie te suggereren of misschien zelfs tot stand te brengen, wordt helemaal vrijgelaten. De ontgoocheling is volledig. Niets of niemand wordt gespaard, ook Alonso zelf niet.



Dámaso Alonso en Vicente Aleixandre in het Parque del Retiro, Madrid, 10 april 1931.

In de zo goed als doodse Spaanse literatuur van vlak na de burgeroorlog sloeg *Hijos de la ira* in als een bom, een uitdrukking die men in dit geval bijna letterlijk kan opvatten. In één klap behoorde Alonso - die vóór die tijd vooral faam genoot als essayist - tot de belangrijkste Spaanse dichters. Ook buiten de Spaanse grenzen was de belangstelling voor *Hijos de la ira* groot, getuige de vertalingen in het Engels, Duits en Italiaans.

Ook al zijn concrete verwijzingen naar de Spaanse samenleving vrijwel afwezig, toch is in ieder gedicht voelbaar waarin de verpletterende ontgoocheling en woede van Alonso is geworteld: de Spaanse burgeroorlog en - in mindere mate - de tweede wereldoorlog. De titels zijn veelzeggend: ‘Slapeloosheid’, ‘Het onrecht’, ‘Op de dag der gestorvenen’, ‘De Laatste Kaïn’, ‘Wortels van de haat’, enz.

Zonder enige reserve geeft Alonso uitdrukking aan zijn afkeer van het leven en zijn doodsverlangen. Hij zegt het ongeveer zo: het leven *leeft*, de dood *is.* Impliciet geeft hij hiermee te kennen dat *zijn* superieur is aan *leven.* Dat de storm niet alleen in hem woedt, maar overal aanwezig is, ervaart de dichter als een bevrijding. De wèrkelijke bevrijding zal echter pas komen als zijn lichaam tot ontbinding is overgegaan om God's gaarden te bemesten.

Ook in *Hijos de la ira* is het laatste gedicht van bijzonder belang. Het is een lange verontschuldiging voor God. De dichter legt verantwoording af voor zijn daden. Kinderen van vlees en bloed heeft hij niet verwekt, de enige rechtvaardiging voor zijn leven is zijn poëzie, zijn ‘hijo de la ira’. Hij maakt de balans op, alsof hij binnenkort zal sterven. Maar aan het slot van het gedicht vraagt hij God hem de kracht te geven die hem ontbreekt, de kracht om verder te leven. De toenadering tot God in dit gedicht maakt nieuwsgierig naar zijn latere poëzie.

In 1955 verschijnt het aan Pedro Salinas (die in 1951 was overleden) opgedragen *Hombre y Dios* (Mens en God), een veelzeggende titel. De bundel sluit aan bij het laatste gedicht uit *Hijos de la ira:* de strijd met God lijkt inderdaad voorbij te zijn. God is de god der goedheid geworden. In een van de gedichten suggereert hij zelfs dat het onrecht niet van God afkomstig kán zijn.

Enkele gedichten zijn opvallend luchtig van toon. Kenmerkend is ook de terugkeer van traditionele versvormen als het sonnet. God en hij staan nog steeds tegenover elkaar, maar hebben de strijd gestaakt. Ze staan nu oog in oog met elkaar, naast elkaar. En: God bestaat in de mens, de mens bestaat in God.

Maar in het laatste gedicht, 'Een rivier hebben ze Charles genoemd' (waarvan hier een fragment is vertaald), wordt de strijdbijl weer opgegraven. Urenlang zit Alonso te peinzen aan de oever van de Charles River (Massachusetts). Hij beseft dat het verlangen om het geheim van het leven, om de essentie der dingen te achterhalen zinloos is, een vergeefse strijd. Het leven is als de voorbijstromende rivier, onverschillig. Dit gedicht werpt een schaduw op de rust die veel van de andere gedichten uit *Hombre y Dios* uitademen.

Maar in *Gozos de la vista* (Geneugten van het gezichtsvermogen), geschreven in 1954 maar pas in 1981 voor het eerst in boekvorm verschenen, blijkt de vertwijfeling toch niet overheersend. In deze lofzang op het gezichtsvermogen beschrijft Alonso hoe hij in de letterlijke zin van het woord het licht heeft gezien. In 'Ontdekking van het wonder' (waarvan hier het tweede gedeelte is afgedrukt; het eerste gedeelte is vooralsnog onvertaalbaar) wordt de ontdekking van het gezichtsvermogen bijna als een mystieke ervaring onder woorden gebracht. De breekbare, etherische sfeer doet denken aan 'Verder' van Jorge Guillén (zie BZZLLETIN nummer 96).

Via zijn ogen is de mens een 'colaborador de Dios'. Het gezichtsvermogen geeft toegang tot de eeuwigheid, want wat gezien is, blijft. Er wordt nog wel gesproken over 'este planeta (...) tan calcinado y triste' (deze verkalkte, trieste planeet), maar overheersend is het vitale gevoel dat het leven geleefd moet worden, genoten moet worden.

Het laatste gedicht, 'Invisible presencia' (Onzichtbare aanwezigheid) is een lange lofzang op God, een mooie afsluiting van deze bundel. Alles wat God hem geschonken heeft (waarbij het gezichtsvermogen natuurlijk de belangrijkste plaats inneemt) geeft hij Hem weer terug. Niet voor de eerste keer (maar misschien voor het laatst) lijkt Alonso bereid tot - en voorbereid op - de dood. De laatste strofe luidt:

> Ik zeg 'God', en ik bedoel 'ik hou van u',
> ik bedoel 'Gij, gij die mij aanvuurt', ik bedoel 'gij, gij,
>   die mij leeft, vol leven, waakzaam',
> ik zeg u 'God', alsof ik zeg 'ontbind mij, begraaf mij',
> alsof ik zeg 'neem deze mens-Dámaso, deze onbeduidende
>   onbekende-Dámaso,
> oh mijn God, oh mijn enorme, mijn zachte Onbekende'.

Betekenen deze regels dat de strijd voorbij is? Gezien de bedaarde toon die de gedichten uit *Gozos de la vista* kenmerken, ben ik geneigd deze vraag positief te beantwoorden. Het zou mij verbazen als de bulderende, kermende Dámaso Alonso van *Hijos de la ira* uit zijn graf zou herrijzen. Dat hij nu geen *poeta desarraigada*, maar een *poeta arraigada* zou zijn, lijkt mij echter zeer twijfelachtig.

Straat in een voorstad

Diep in mij is gegrift
een visioen zo helder,
dat ik de ogen moet toeknijpen
wil ik het weer zien.

Aan de ene kant, een kaal bouwterrein;
aan de andere, de huizen op een rij
omdat ze verwachten dat plotseling
de Lente voorbij zal zijn.

De lakens,
druppelend nog, hangen
uit alle ramen.
De wind speelt met de zon erop
en zij lachen om het zwierige spel.

En dan de mooie meisjes
die zich kammen in de buitenlucht.

De jongens
zingen op een school de les.
Het slaat elf uur.

Door de straat gaat
een manke oude man
die zijn kar met sinaasappels duwt.

(uit: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, 1921)

Voorbeelden

Alle dingen keren weer tot de oorsprong.
En de baarmoeder van de wereld
wordt onbepaald bevrucht.

Deze geur van vochtig blad
keert weer tot vochtig blad.

Jouw
lach
zal zich een ogenblik verstrikken in mijn handen
en weerkeren tot schoonheid, tot wit.
En mij de belovingsring laten:
kuisheid
die zich verdrietig voelt aan deze
vuile handen.

(uit: *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, 1921)

Droom van de twee hinden

Oh glad clair-obscur van de slaper!
De grenzen gesloopt, de droom stroomde.
Alleen de ruimte.

Licht en schaduw, twee pijlsnelle hinden,
vlieden naar de bron van koele wateren,
middelpunt van alles.

Leven is slechts de lichte touche van hun wind?
Vlucht van de wind, beklemming, licht en schaduw:
vorm van alles.

En de hinden, de onvermoeibare hinden,
twee pijlen gericht op het doel,
vlieden en vlieden.

De boom der ruimte. (De mens in slaap.)
Aan het eind van iedere tak een ster.
Nacht: de eeuwen.

(uit: *Oscura noticia*, 1944)

Droom van de twee hinden (vervolg)

... De boom der ruimte. De mens in slaap.
Aan het eind van iedere tak een ster.
Nacht: de eeuwen.

Hij slaapt en woelt angstig: hij begrijpt.
Hij heeft begrepen, en zijn ziel huivert.
IJselijke droom!

De grote boom met sterrebloesem vliedt,
de hinden met de snelle voeten vlieden,
de bron vliedt.

Waarom ontvliedt gij ons, God, waarom ontvliedt gij ons?
Het spoor van uw gewaad, de sleep van uw haar,
waar zijn zij ondergedompeld?

Bestaat er een diepte, toegang tot de ruimte,
donkere scheur naar het niets, waar
gij uw adem uitstort?

Ach, vormen zullen nooit tot essentie geraken,
hinden nooit tot vluchtige bron.
Ach, nooit, nooit!

(uit: *Oscura noticia*, 1944)

Nachtwind

De wind is een hond zonder baas
die de immense nacht likt.
De nacht heeft geen slaap.
En de mens, dommelend, wikt.

En de mens droomt, in slaap:
de wind is een hond zonder baas,
die huilend aan zijn voeten ligt
en daar zijn dromen likt.

En nog heeft het uur niet geslagen.

De nacht heeft geen slaap:
Alert! Nooit zal hij versagen!

(uit: *Oscura noticia*, 1944)

Slapeloosheid

Madrid is een stad van meer dan een miljoen lijken (volgens de laatste statistieken).
Soms lig ik 's nachts te woelen en ga rechtop zitten in deze nis waarin ik al 45 jaar lig te rotten,
en luister lange uren naar de razende orkaan, of de blaffende honden, of het zacht stromende maanlicht.
En raas lange uren als de orkaan, blaf als een dolle hond, stroom als de melk uit de warme uier van een grote, gele koe.
En stel lange uren vragen aan God, stel hem de vraag waarom mijn ziel langzaam aan het rotten is,
waarom meer dan een miljoen lijken aan het rotten zijn in deze stad Madrid,
waarom duizend miljoen lijken langzaam aan het rotten zijn in de wereld.
Zeg mij, welke gaard wilt gij bemesten met onze verrotting?
Vreest gij dat uw grote rozebomen van overdag,
uw trieste, letale lelies van uw nachten verdorren?

(uit: *Hijos de la ira*, 1944)

Ik

Mijn nabije wonder,
mijn uitzinnige passie van iedere dag,
mijn bloem, mijn engel van ieder moment,
zelfs als het warme brood met je verse ovengeur,
zelfs gedompeld in Gods wateren,
en in de blauwe luchten van de eerste dag der wereld:
vertel me, mijn liefste,
vertel me, onbekende aanwezigheid,
zijn 45 jaar van mysterieus samenzijn
nog niet voldoende
om je te geven, om je te ontsluieren
voor je vriend, voor je broer,
voor je trieste dubbelganger?

Nee, nee! Vertel me, schorpioen, aaskever,
lijk dat bovenop me aan het rotten is

sinds 45 jaar,
nachthyena,
stinkende, 800.000-koppige hydra,
waarom toon je me altijd slechts een gezicht?
Altijd iedere seconde een ander gezicht,
een paar wrede ogen,
de ogen van een onbekende,
die me aankijken zonder te begrijpen
(met die haat van de onbekende)
en voorbijgaan:
iedere seconde.

Het zijn je stinkende koppen, je wrede koppen,
oh paarse hydra.

Sinds 45 jaar haat ik je,
spuw ik op je, vervloek ik je,
maar ik weet niet wie ik vervloek,
wie ik haat, op wie ik spuw.

Liefste,
onbekende liefste,
al sinds 45 jaar
bemin ik je.

(uit: *Hijos de la ira*, 1944)

Monsters

Elke dag spreek ik dit gebed uit
bij het opstaan:

Oh Heer,
kwel mij niet langer.
Zeg mij wat betekenen
deze schimmen die mij omgeven.
Omringd ben ik door monsters
die me zwijgend vragen stellen,
precies, precies zoals ik hen ondervraag.
Die u misschien vragen stellen,
net zoals ik tevergeefs de stilte
van uw onwrikbare nacht verstoor
met mijn verscheurende gevraag.
Onder het schemerdonker van de sterren
en onder het verschrikkelijke duister van het zonlicht,
beloeren vijandelijke ogen mij,
groteske vormen bewaken me,
pijnlijke kleuren lokken me in de val:
het zijn monsters,
ik ben omringd door monsters!

Ze verslinden mij niet.
Ze verslinden de door mij verlangde rust,
ze maken mij tot een angst die zichzelf ontwikkelt,
ze maken me mens,
monster tussen monsters.

Nee, geen een zo afgrijselijk
als deze waanzinnige Dámaso,
als deze gele duizendpoot die naar u brult met al zijn krankzinnige tentakels,
als dit nabije beest
dat overgegoten is in een stromende angst,
nee, geen een zo monsterlijk
als dit schadelijke dier dat naar u buldert,
als deze schaamteloze onbekende
die u nu verwijten maakt met gearticuleerd gekerm,
die nu tegen u zegt:
'Oh Heer,
kwel mij niet langer,
zeg mij wat betekenen
deze monsters die mij omgeven
en deze innerlijke schim die 's nachts naar u kermt.'

(uit: *Hijos de la ira*, 1944)

De profundis

Als jullie door de straat van de buitenwijk komen, verdwijn, laat mijn, pestilentie jullie niet besmetten.
De vinger van mijn God heeft me getekend: een leren zak vol bederf wilde hij dat dit lichaam van mij was,
en een vragende hoer mijn ziel,
niet zo'n sjieke hoer die een vorst doet wegkwijnen van verliefdheid,

op de heuvel van de vallei, in het zomerpaleisje,
maar een teef uit de buitenwijk, vertrapt door de voermannen,
die de lieve woordjes reeds vergeten is,
en slechts een paar koperen muntjes kan vragen op de hoek van de straat.
Ik ben het afval dat de slager gooit naar de bedelaarshond,
en de bedelaarshond uitkotst op de vuilnishoop.
Maar vanuit de mijn des verderfs, vanuit de put der ellende,
heeft mijn hart zich opgericht tot mijn God,
en heeft hem gezegd: Oh Heer, gij die ook de verrotting heeft gemaakt,
aanschouw mij,
ik ben de uitgeperste droesem van het slechte oogstjaar,
ik ben de stront van de schurftige hond,
de schoen zonder zool in het knekelhuis op het kerkhof,
ik ben het hoopje halfvergane mest, die niemand koopt,
en waar zelfs de kippen nauwelijks wroeten.
Maar ik hou van u,
maar ik hou uitzinnig veel van u.
Laat mij, laat mij gisten in uw liefde,
laat mij tot in mijn ingewanden rotten,
moge zelfs de laatste vezels van mijn wezen te gronde worden gericht,
opdat ik eens teelaarde van uw gaarden zal zijn.

(uit: *Hijos de la ira*, 1944)

En ik, in de schepping

Hoe alleen: God, hij is alleen. Alleen, daar:
God en het Niets. In de niet-ruimte brandde
de niet-tijd. Monotonie die verzandde:
God en zijn leegte, tegenover elkaar.

Niets, schrikbeeld, zelfs van God!
        Oh nee! In zijn geest,
roos in knop, lag de Schepping al te kloppen.
Elk wezen op het punt zich te ontpoppen.
(Dámaso, gloeiend vonkje, is daar geweest.)

De ruimte was daar. Op de ruimte de stroom
des tijds, een koppige rivier. En het droom-
paleis werd met drijvende fakkels verlicht.

Eeuwen...
        Mijn dag! En ik bemin, bezing, denk,
ik, van God, tegenover God. Groots geschenk.
Hij, ik, God en ik: van gezicht tot gezicht.

(uit: *Hombre y Dios*, 1955)

Een rivier die de naam Charles kreeg (fragment)

(Charles River, Cambridge, Massachusetts)

Het was al enige uren ochtend toen ik ben gaan zitten om het stromende mysterie van
deze rivier in ogenschouw te nemen
en urenlang heb ik vragen gesteld aan mezelf, vragen gesteld aan jou.
Vragen gesteld aan deze rivier, grijs gelijk een god;
vragen gesteld aan mezelf, zoals men aan een bedroefde god vraagt:
wat zoeken de rivieren? Wat is een rivier?
Zeg me, zeg me wat je bent, wat je zoekt,
rivier, en waarom ze je Charles noemen.

En nu stroomt er binnen mij droefenis,
een rivier van grijze droefenis,
met trage grijze bruggen, als grijze rouwstructuren.
Mijn ziel en mijn voeten zijn koud.
En de zon gaat onder.
Er moet veel tijd voorbijgegaan zijn.
De tijd moet traag, traag voorbijgegaan zijn, minuten, eeuwen, tijden.
Al het verdriet van de wereld moet voorbijgegaan zijn, als een uiterst trage tijd.
Al de tranen van de wereld moeten voorbijgegaan zijn, als een onverschillige rivier.
Er moet veel tijd voorbijgegaan zijn, vrienden, veel tijd
sinds ik hier op de oever ging zitten, aan de oever
van deze droefenis, van deze
rivier die de naam Dámaso, Charles bedoel ik, kreeg.

(uit: *Hombre y Dios*, 1955)

Ontdekking van het wonder

II

Ik heb mijn ogen bekeken.
Ik heb mijn ogen bekeken in een spiegel: ze waren
donker en klein. Soms huilden ze:
daarom waren het geen kreefte- of rupseogen;
mensenogen: twee zwarte, trieste gaatjes.
Maar het opgeslorpte licht, dat zij scheppen,
overspoelt hen, onstuitbaar getij, immens,
het maakt hen immens, ogen van een totaal wezen, onbegrensd.

En wat nu mijn ogen binnenkomt en zich daarin herschept
verenigt zich in een unieke lijst. De twee gaatjes
(niet van een rups of tijger, hoewel triest en wild)
die ik in de spiegel zag; zijn nu een grote etalage
van mijn menselijke grootte.

Mijn voeten, mijn buik of handen
bekijk ik bijna als buiten mij, niet-ik (dingen, aldus).
Maar vanaf mijn borst opwaarts rijst een zoet gevoel:
het is alsof mijn lichaam helemaal voor me openscheurt,
tot glas geworden; alsof mijn hoofd, lichtbast nu,
vitrine, zich helemaal opent voor de wereld,
en hem absorbeert, opdrinkt. Licht drinkend, de dingen,
de dingen met het licht, en ik erbij, Dámaso
in licht samengesmolten, de wereld in licht
en ik erbij absorberend, opdrinkend. Brandende ovaal
van mijn zien, uitkijk, Dámaso-vuurbaken naar de wereld.

(uit: *Gozos de la vista*, 1981)

Jaap T. Harskamp
Weg met alle retoriek!
De memoires van Alexander Herzen

A living man thinks of what is living.

Memoireschrijvers zijn mannen met te weinig fantasie om romans te scheppen en een te slecht geheugen om de waarheid weer te geven. Aldus sprak Nabokov.

Toen Charles Baudelaire in 1859 zijn waardering voor het werk van de dichter Théophile Gautier uitsprak en daarmede impliciet kritiek uitte op de schier onafgebroken produktiviteit van de romantici, voegde hij deze opmerking aan zijn lovende woorden toe: ‘N'attendez jamais de lui des *mémotes*, non plus que des *confidances*, non plus que des *souvernirs*, ni rien de ce qui n'est pas la sublime fonction’.[1.]

De schrijver, aldus Baudelaire, dient slechts het gaaf en voltooide werk onder ogen van de tijdgenoten te brengen, niets minder maar vooral niets meer. Alle overige activiteiten - memoires, gesprekken, herinneringen - leiden hem slechts van die ene en uitsluitend belangrijke taak af: de schepping van een meesterwerk.

Twee jaar later (1861), in Londen verbannen van zijn vaderland, begon de Russische auteur Alexander Ivanovitsj Herzen (geboren 6 april 1812 in Moskou en overleden in Parijs op 21 januari 1870) de publikatie van de eerste fragmenten van zijn *Byloge i dumy.* De publikatie van dit grote werk dat in de Engelse vertaling van Constance Garnett de titel *My Past and Thoughts* draagt, zou in totaal zes jaar in beslag nemen.[2.] Het resultaat: een briljant prozawerk dat als een klassiek voorbeeld van memoireliteratuur in de literaire traditie staat, een werk waarin Herzen in levendige, boeiende en immer directe stijl een onvergelijkbaar beeld heeft weten op te roepen van het roerige en tragische tijdvak waarin hij leefde en waaraan hij actief heeft deelgenomen. Een meesterwerk.

Isaiah Berlin, auteur van de studie *Russian Thinkers* (dat in vertaling verscheen in de Synopsis reeks bij de Arbeiderspers) en groot kenner van het werk van Herzen, stelt deze memoires naast en op gelijke hoogte van de romans van zulke vooraanstaande tijdgenoten als Tolstoi, Dostojevski en Toergenjew.

Veel befaamde Russische schrijvers en critici herkenden het uitzonderlijk talent van Herzen vrijwel onmiddellijk: de criticus Vissarion Belinski volgde de ontwikkeling van de auteur met nauwgezette aandacht en waardering; Toergenjew werd een intiem vriend met wie Herzen een fascinerende briefwisseling zou voeren; Dostojevski die maar bitter weinig tijd over had voor Europees gezinde revolutionaire denkers bewonderde de poëtische zeggingskracht van Herzens proza; en Tolstoi, ondanks zijn afkeer van de idealen die Herzen nastond en propageerde, was onder de indruk van diens schrijverschap maar bleek bovenal gecharmeerd door de imposante persoonlijkheid van Herzen die volgens hem die hem gekend en ontmoet hebben een nog groter causeur dan schrijver was.

Ondanks deze waardering onder befaamde tijdgenoten, heeft het werk van Herzen nooit de weerklank gevonden die men zou mogen veronderstellen. Zijn reputatie in de twintigste eeuw is tot kleine kring beperkt gebleven. En dat geldt stellig voor Nederland.

Het laatste deel van Van Oorschot's Russische bibliotheek telt slechts twee werken van Herzen en dat in een verzamelbundel waarin de auteur zich in het gezelschap weet van Lermontow, Garsjin en Korolenko. Reden genoeg om hier aandacht aan

de schrijver te wijden, te meer omdat op dit moment een vertaling van de memoires bij de Arbeiderspers in voorbereiding is.

Alexander Herzen was een buitenechtelijk kind. Zijn vader, Ivan Jakovlev, was een rijk landeigenaar van Russisch aristocratische afkomst; zijn moeder, Luiza Haag, een zachtmoedige en onderdanige Duitse, de dochter van een lagere ambtenaar. Wellicht vanwege verschillen in religie en sociale status zijn beiden nooit in het huwelijk getreden.

De jonge Herzen genoot de opvoeding van een edelman en dat sloot in het Rusland van die jaren een in hoge mate Europees gerichte opleiding in. Reeds vroeg kwam hij in contact met de Franse en Duitse denkers van de Verlichting en de Romantiek. Aan de universiteit dweepte hij met de werken van Schiller en Goethe. Daarnaast verrijkte hij zijn kennis met de lektuur van de Franse utopisten, Saint-Simon en Fourier, van wie de werken ondanks de scherpe censuur onder de studenten de ronde deden. Vol vuur en overtuiging koos Herzen de zijde van de radikalen. Het denken van Hegel zou hem, zij het in negatieve zin, het diepst beïnvloeden. Maar daarover later.

Samen met zijn vriend Nikolaj Platonovitsj Ogarjov - aan wie Herzen zijn memoires zou opdragen - maakte hij deel uit van een groep van radikaal-opstandige studenten die gezamenlijk discussieerden over de revolutionaire ideeën waarmee zij op illegale wijze uit het verre Europa in contact kwamen.

Het is nauwelijks verbazingwekkend dat een aantal van hen gearresteerd werd. Ook Herzen werd opgepakt. Aanvankelijk tot gevangenisstraf veroordeeld, werd hij dankzij de invloedrijke positie van zijn vader verbannen naar een noordelijk stadje waar men hem als lager ambtenaar te werk stelde. Enkele jaren later, maar dan inmiddels gehuwd met zijn nicht Natalie, zou hij opnieuw een periode van verbanning moeten doormaken.

In 1842 echter was Herzen terug in Moskou, feller en radikaler dan ooit tevoren. In progressieve kringen werd hij reeds bewonderd als een onvermoeibaar publicist en pamflettist. Onder zijn medeschrijvers bevonden zich Toergenjew, Belinski, Ogarjov en Bakoenin.

In tal van onverzoenlijke essays, artikelen en pamfletten bestreed Herzen de tirannie en onderdrukking in Rusland en stelde daar een ideaal van persoonlijke vrijheid tegenover. Het was wellicht meer nog de kracht van zijn stijl dan de diepte of eenheid van denken waarmee hij zijn lezers wist te bewegen. Daarnaast richtte hij zich tegen het mythische nationalisme van de slavofielen. Herzen bewonderde hun koppige strijdbaarheid, maar verwierp het ideaal dat zij verkondigden als een reactionair romantisch waandenkbeeld.

Het was ongetwijfeld een moedige strijd die Herzen en zijn kameraden voerden. Maar wat was daarvan het directe effect in het Rusland van de jaren dertig en veertig?

De Russische liberalen en radikalen die zich intensief in die jaren bezig hielden met politieke en sociale problemen vormden volgens Isaiah Berlin nog slechts een kleine en zelf-bewuste

elite. Het bleef een gesloten cirkel van denkers en de ideeën die door hen werden opgeworpen, vonden geen uitweg in de steeds wijdere kringen die noodzakelijk zijn om denkbeelden ingang te doen vinden. Deze intellectuelen hadden geen aanhang onder het volk, geen politiek of maatschappelijk kader. Zij hadden geen ontevreden en opstandige middenklasse om op terug te vallen en hulp van de boerenbevolking was wel het minst dat zij mochten verwachten.

De langzame economische ontwikkeling van het tsarenrijk bracht nog geen ernstige problemen in de industrie of onder de arbeidersbevolking zoals dat in West-Europa het geval was. Het jaar 1848 ging welhaast onopgemerkt voorbij. In Rusland zou een identieke revolutionaire onrust pas in 1905 plaatsvinden (het 'Russische jaar 1848' zoals Berlin dit tijdstip omschrijft) en tegen die tijd was het opstandig vuur onder de middenklassen van Europa reeds lang gedoofd. Deze halve eeuw achterstand zou er uiteindelijk toe leiden dat het Russische denken gescheiden raakte van het Europese door een muur van onbegrip.

Was het dit besef van intellectuele eenzaamheid die Herzen er toe dreef uit Rusland weg te trekken? Vreesde hij misschien dat zijn stem slechts zou galmen over de eindeloze leegten van het Russische landschap? Of zocht hij de spanning van het revolutionair *élan* dat over Europa laaide?

Uit de memoires (hoofdstuk 32) blijkt vooral dat Herzen in die tijd pijnlijk getroffen was door de geschillen en ruzies die in toenemende mate en hevigheid plaatsvonden binnen de kleine kring van Moskouse getrouwen. Aanvankelijk leken de meningsverschillen over kleinigheden en details te handelen, maar al snel zou blijken dat de jonge denkers zich in eigen, onafhankelijke richtingen ontwikkelen. De kring viel uiteen, de eenheid van denken raakte versplinterd.

Uit een aantekenboek citeert Herzen een zin die hij in die tijd als een *arrière-pensée* genoteerd had:

> Persoonlijke verhoudingen zijn slecht voor het heldere denken. Omdat we de uitstekende kwaliteiten van individuen respecteren, offeren we daaraan de scherpte van het eigen denken op. Het vereist grote kracht te huilen maar toch bereid te zijn het doodvonnis van Camille Desmoulins te tekenen.[3.]

De houding van een polemist. Om aan zijn denkbeelden de scherpte en kracht te ontnemen, dat weigerde Herzen - tegenover de autoriteiten, tegenover zijn vrienden.

De kring eenmaal uiteengevallen, bleek er voor hem maar één oplossing open te staan: 'Weg gaan, ver weg, een lange tijd, weg gaan zonder aarzeling!'

In 1847 stierf Herzens vader en deze liet zijn fortuin na aan Luiza Haag en Alexander. Datzelfde jaar nog emigreerde Herzen. Of hij besloten had voorgoed uit Rusland weg te trekken is onzeker maar niet waarschijnlijk. Niettemin zou hij zijn geboorteland nooit meer terugzien. Tegen het einde van 1847 arriveerde de schrijver in het gezelschap van zijn echtgenote, moeder en bedienden in Parijs. Weldra zouden alom in Europa de opstanden uitbreken.

Het eerste boek dat Herzen in het Westen publiceerde was *Vom andern Ufer.* Dit werk is samengesteld uit artikelen die oorspronkelijk in het Russisch geschreven werden tussen 1848 en '49. De Duitse versie werd door Herzen zelf gedicteerd aan de jonge literator F. Kapp. Het Russisch manuscript werd ingeleid door enkele passages gericht aan vrienden in het verre vaderland, getiteld 'Vaarwel' (Parijs, 1 maart 1849), waarin Herzen zijn vrijwillige ballingschap aan hen poogt te verklaren.

Het is, schrijft Herzen in dat voorwoord, onmogelijk voor mij om naar Rusland terug te keren vooral omdat de explosieve situatie in Europa de tsaristische autocratie er toe heeft aangezet om alle intellectuele activiteit met verdubbelde nijdigheid te bestrijden. Ik zal wegblijven uit dat rijk van duisternis, willekeur en zwijgende verstarring, totdat er een tijd komt waarin een effectieve oppositie in staat blijkt de heersende macht te ondermijnen en verzwakken.

Waarom blijf ik in Europa? vraagt Herzen. De tijd van bedriegelijke verwachtingen is immers voorbij. Bovendien, schrijft hij, is er niets dat mij hier met vreugde treft, mij ontspanning of verstrooiing bezorgt, of respect bij mij afdwingt. Het oude Europa gaat ten onder. Maar ik blijf, verzekert Herzen zijn vrienden in Rusland, omdat de strijd zich *hier* afspeelt, omdat ondanks al het lijden men hier naar een oplossing van de sociale problemen speurt. De onderdrukking is hevig, maar de stem van het protest blijft klinken. Om die openlijke strijd, die vrijheid van spreken, die openbaarheid, daarom verkies ik het oude Europa. Voor die vrijheid mijn mening te uiten heb ik de banden des bloeds verbroken. Tenslotte heb ik alles opgeofferd aan het hoogste goed: *De menselijke waardigheid, / Het vrije woord.*

In Rusland heeft een vrij en onafhankelijk man geen stukje grond om op te staan. Doffe nostalgie, vruchteloos stilzwijgen, roept Herzen uit, daar pas ik voor. Op ten strijde - dat is wat ik zoek, de grote strijd voor de vrijheid van de mens. De vrijheid van het individu is het enige dat geldt en het woord is daarvan de hoogste uiting.

Tot zover deze vrije verwoording van het vaarwel dat Herzen aan zijn vrienden in Rusland schreef en dat later in de essaybundel *Van de andere oever* (vertaling Hans Leerink, laatste deel van de Russische bibliotheek) werd opgenomen. Ik zal nog verscheidene malen naar deze bundel terugkeren, niet slechts omdat Herzen zelf meende dat hij 'waarschijnlijk nooit iets beters' zou schrijven, maar met name omdat dit polemische werk Herzens politiek testament genoemd mag worden. De essentiële standpunten die Herzen zijn leven lang verdedigd heeft, zijn hier dikwijls op magistrale wijze verwoord.

Tegen de tijd dat Herzen vanuit Rusland naar het Westen emigreerde, had hij reeds vele van zijn denkbeelden geformuleerd. Hoewel de ontwikkelingen in Europa hem diep zouden teleurstellen en verbitteren, was er geen sprake van dat zijn vurig idealisme verflauwde. Waar anderen - met name in de kringen van emigranten en politieke vluchtelingen - zich bij de bittere realiteit van de situatie neerlegden of zich gekwetst terugtrokken, daar wijdde Herzen zich met inzet van zijn gehele persoonlijkheid aan de voortdurende strijd voor een betere en menswaardiger toekomst. Een nostalgische levenshouding werkt verlammend. Herzen bleef van hartstocht vervuld om een blijvende bijdrage te leveren aan de emancipatie van het Russische volk. Dat verlangen heeft hem zijn leven lang tot activiteiten aangespoord. De memoires getuigen daarvan.

Laat ik proberen de essentie van het rijke en gevarieerde denken van Herzen in enkele alinea's weer te geven. Dat is overigens een niet eenvoudige en ietwat ondankbare opgave. De memoires bijvoorbeeld - en dit geldt voor het gehele oeuvre van Herzen, inclusief de mislukte romans die hij heeft geschreven - blijken geenszins overheerst door één leidende gedachte. Uit het werk van Herzen spreekt niet een gemakkelijk te formuleren boodschap, niet een politieke leuze waarop men onmiddellijk met een kritiekloos 'ja of nee' kan antwoorden. Herzen was geen doctrinair denker - zijn hele schrijven was een voortdurende queste naar oplossingen en antwoorden die in de eigen tijd van waarde zouden kunnen zijn, een ondermijnen van al het vaststaande en algemeen geaccepteerde. Juist door die speurtocht zijn de memoires zo indringend, zo fijn van detail en bovenal zo oprecht geschreven zonder de ijdelheid waarmee andere memoireschrijvers situaties en gebeurtenissen verborgen hebben.

In zijn jonge jaren las Herzen intensief het werk van de Duitse filosofen. Hegel zou hem diep beïnvloeden maar - zoals gezegd - in negatieve zin. Het hegelianisme, aldus Berlin, zou Herzen uiteindelijk tot de conclusie brengen dat geen enkele specifieke leer of theorie, geen enkel hecht, samen-

hangend geconstrueerd schema - noch de alles omvattende systemen van de Duitse romantici noch de socialistische utopieën van Saint-Simon, Owen of Louis Blanc - ooit een oplossing kunnen bieden voor de praktische problemen waarmee men in de samenleving geconfronteerd wordt.

Daarin ligt voor ons, in dit tijdperk van hernieuwd doctrinair en dogmatisch denken, zowel de kracht als de actualiteit van het schrijven van Alexander Herzen.

Herzen gaat er vanuit dat iedere poging om het menselijk gedrag te verklaren in termen van een abstractie - of dit nu religie, vooruitgang of nationaliteit is - er altijd toe zal leiden dat de individualiteit daaraan wordt opgeofferd. En het individu staat bij Herzen voorop. Zijn memoires leveren een schat aan ideeën, maar altijd keert Herzen naar de mens terug. In de talrijke portretten en beschrijvingen van individuen toont hij bovenal de poëtische kracht van zijn schrijverschap. Het individu kan en mag niet in een rationeel schema van een theoretisch ideaal gepropt worden. Dat zou slechts nieuwe vormen van tirannie en slavendom in het leven roepen.

In hoofdstuk 36 van de memoires schrijft Herzen dat hij in 1849, aanwezig bij de oprichting van het internationale en progressieve tijdschrift La Tribune des Peuples, de Poolse dichter en revolutionair Adam Mickiewicz voor het eerst ontmoette. Een ontmoeting die hem onaangenaam trof en teleurstelde. Herzen nam met afkeer waar hoezeer Mickiewicz was weggezogen in het drijfzand van het mysticisme.

Het katholicisme, aldus Herzen, heeft een vernietigende werking op het Poolse volk gehad. Men leeft in de wereld van het mystieke. Staat men niet direct onder de invloed van de jezuïeten, dan zoekt men in plaats van de vrijheid naar een idool om te verheerlijken of men raakt in de ban van de één of andere profetische denker. De verering van Napoleon kwam uit die afhankelijke houding voort. Napoleon had niets ten gunste van het Poolse volk gedaan, maar de jongeren bleken bereid voor hem te sterven. Men aanbad Napoleon alsof hij Christus zelf was. Hoe raakt men ooit uit de situatie van onderdrukking indien men tot een dergelijke onderdanige eerbied in staat blijkt!

Hier ligt welhaast het thema dat Erich Fromm veel later in *The Fear of Freedom* zou uitwerken: niet in een teveel aan opstandigheid maar in een overmaat aan devotie ligt het rotsblok dat de weg naar de vrijheid van de mens gesloten houdt.

Herzen voelde een diep wantrouwen jegens hen die hun leven opofferden aan abstracte idealen. Het doel van het leven is het leven zelf, niet in het verleden, niet in de toekomst, maar hier en nu. Daarin verschilde hij met de meeste van zijn medestrijders en vanuit dat standpunt verwierp hij bijvoorbeeld de leer van Saint-Simon.

In een bijdrage aan het invloedrijke tijdschrift L'Artiste (aflevering 2, 1836), getiteld ‘Sur l'art monumental’, had een anoniem schrijver de volgende kritiek op de saint-simonisten geuit: ‘Zij beschouwen ons eigen tijdvak als een overgangsperiode waarin het fundament voor de toekomst gelegd moet worden. En vooral hieruit blijkt hun ongelijk ... dat men bij hen geen ander geloof aantreft dan dat in de toekomst...’.

Deze passage geeft ook de kern weer van Herzens kritiek op Saint-Simon. Het vertrouwen in een grote toekomst - dat gebaseerd was op een onschokbaar geloof in de vooruitgang - waarvoor men het heden desnoods maar prijs moest geven, dat werd door Herzen als een onzinnige en onaanvaardbare vorm van eschatologie beschouwd.

In hoofdstuk 24 van de memoires schrijft Herzen in dit verband:

> We denken in het algemeen aan morgen, aan volgend jaar, maar we zouden eigenlijk met beide handen de overvolle kop moeten vastgrijpen die ons door het leven zelf, ongevraagd en met de gebruikelijke gulheid,

wordt voorgehouden en daaruit drinken totdat de kop in andere handen overgaat. De natuur gebruikt niet al te lange tijd om ons haar gunst te verlenen.

Het doel van elke generatie is zijzelf, schreef Herzen in *Van de andere oever.* Elk tijdperk, ieder geslacht, elk mensenleven hadden en hebben hun doel in zichzelf - onderweg doen zich nieuwe eisen voor, nieuwe ondervindingen, nieuwe vragen en nieuwe oplossingen. De strijd voor de vrijheid, voor de verlossing van tirannie en onderdrukking, moet zich op het heden richten of anders raakt men hopeloos verstrikt in een woud van vage en verwarde abstracties.

De durf te leven, vrij van de verstikkende macht van formules, theorieën en dogma's - daarom draait het denken van Alexander Herzen. Het zou dwaas zijn te geloven dat de toekomst een veilige haven biedt waar de mens naar toe moet sturen. De route is niet vastgesteld, er bestaat geen libretto in de ontwikkelingsgang van de natuur. Bestond een dergelijk libretto, dan zou de geschiedenis haar belangwekkendheid verliezen en saai en overbodig worden.

Het protest tegen Saint-Simon en andere utopisten klinkt hier weer luid en duidelijk. Saint-Simon die de geschiedenis bestudeerd had met het volgend oogmerk: ‘de conclure *ce qui arrivera*, de *ce qui est arrivé*’.[4.] Herzen bestrijdt een dergelijke deterministische filosofie van de geschiedenis waarin het sociale *weten* nauw verbonden is met het maatschappelijk *willen.*

In de geschiedenis, aldus Herzen, is alles improvisatie, alles willekeurig, alles ex tempore. Niets staat vast. Juist daaraan ontleent de mens zijn onrust, zijn speurzin, zijn ontdekkingsdrift - kortom: zijn creatief vermogen.

In Parijs maakte Herzen een ongelukkige tijd door. Hij arriveerde er met grote verwachtingen (hoewel altijd gematigd door zijn scherpzinnig realisme) en verliet de stad met haat in het hart.

‘Parijs! Hoe lang heeft die naam geschitterd als leidster der volken; wie beminde, wie aanbad haar niet? - maar die tijd is voorbij, laat het nu maar van het toneel verdwijnen’, schreef hij op 24 juli 1848, na de bloedige onderdrukking van het oproer.

Herzen haatte de bourgeoisie, vooral de bekrompen en op geld beluste Parijse kleinburgers, maar desondanks heeft hij zich altijd met zorg over een gewelddadige omwenteling uitgelaten. Steeds weer klinkt de skepsis op als ondertoon van zijn idealisme. Hij vreesde dat de oude tirannie slechts door nieuwe vormen van onderdrukking vervangen zou worden. Het probleem waarvoor Herzen zich intellectueel gesteld wist, was een balans te vinden tussen zijn onafgebroken pleidooi voor de individuele vrijheid en waardigheid en de noodzaak tot een rechtvaardiger sociale organisatie. Zoals zovele cultuurcritici van de negentiende eeuw vreesde hij dat het individu in de complexiteit van de samenleving verstrikt raakte en daardoor aan karakter verloor.

Op 2 januari 1824 had Goethe - de schrijver voor wie Herzen zoveel respect opbracht - reeds in een gesprek met Eckermann uitgeroepen: ‘Wo kommt uns noch eine originelle Natur unverhüllt entgegen! Und wo hat einer die Kraft, wahr zu sein und sich zu zeigen, wie er ist!’. Het is een thema dat ook door het werk van de Engelse filosoof John Stuart Mill weerklinkt. Herzen reageerde in zijn memoires op diens boek *On Liberty* dat in 1859 was verschenen.

Mill, schrijft Herzen daar, observeerde met afschuw dat het individu verzwakte, dat de kracht van persoonlijkheid verminderde, dat smaak en stijl in verval raakten. De mens is ‘eerbiedwaardiger’ maar banaler geworden. Deze conclusie, aldus Herzen, is op zichzelf juist maar levert ons geen enkele oplossing. Mill constateert de ziekte van de patiënt zonder hem ook maar een enkel geneesmiddel voor te schrijven. In plaats daarvan wijst hij hem op de gezondheid van zijn voorvaderen. En dat is wel een uiterst merkwaardige behandeling. Herzen verwijt Mill het abstracte

karakter van zijn verhandeling, het gebrek aan analyse van de sociale condities die het verval van

de persoonlijkheid veroorzaakt zouden hebben.

Het thema van *de-individualisatie* is door vele denkers in de negentiende eeuw beklemtoond. De ontwikkeling van een massa-cultuur werd door hen met afschuw gadegeslagen. In retrospect lijken deze klachten dikwijls op zijn minst wat overdreven.

Honoré de Balzac, die uiterst scherpe waarnemer van de eigen eeuw, uitte ongetwijfeld een waardevol argument toen hij zich in een brief van 15 november 1838 tegen een denkbeeld van Madame Hanska verzette:

> Hoe durft u te beweren dat deze *stompzinnige* negentiende eeuw *geen enkele* man van formaat heeft opgeleverd? En Napoleon dan? En Cuvier, *cara*! En Dupuytren? *cara*! En Geoffroy Saint-Hilaire? *cara*! En Masséna, *carina*! En Rossini! *carissima*! En onze chemici?... U hebt ongelijk. Lord Byron en Walter Scott, Cooper, etc., behoren tot deze eeuw.
> En ook Weber, en dan nog Meyerbeer ...[5.]

De lijst van giganten in literatuur, kunst en wetenschap kan naar eigen voorkeur uitgebreid worden.

Hoe het zij, Herzen hoopte dat het individu in staat zou blijken zich te verlossen van het juk van geloof en doctrine om zich op die wijze vrij te maken.

Terecht wijst Isaiah Berlin erop dat Herzen dan ook niet bereid bleek het menselijk egoisme als een ondeugd te veroordelen. Moralisten, aldus Herzen, verwerpen het egoisme met heilige verontwaardiging; ze zouden deze niet te onderdrukken eigenschap een plaats in hun denken behoren toe te kennen. De mens zijn egoistisch streven ontnemen ‘betekent hem demoraliseren, hem tot een flauwhartig, kleurloos en karakterloos wezen te maken’. Zonder altruisme vervallen mensen tot het niveau van agressieve orang-oetangs, maar zonder egoisme worden ze ‘tamme aapjes’.

Het schijnt mij toe dat Herzen zich hier rechtstreeks heeft geïnspireerd op het denken van Bernard de Mandeville, de Nederlands-Engelse filosoof. In een vroeger essay gewijd aan deze denker (BZZLLETIN 83, februari 1980) besteedde ik aandacht aan Mandeville's *The Fable of the Bees* waarvan de definitieve versie in 1728 verscheen. In dat werk keerde Mandeville zich zowel tegen de kerkelijke autoriteiten die hij verweet conformisme boven individualiteit te stellen als tegen de filosofie van Shaftesbury die het idee van de natuurlijke goedheid van de mens geponeerd had. Mandeville verwierp een dergelijke ethiek. De mens is van nature niet goed, maar egoïstisch en hebzuchtig. Het zijn echter juist die minder fraaie eigenschappen die hem tot activiteit aanzetten. Niet door de onderdrukking of ontkenning van die ondeugden maar juist door de bevestiging daarvan kunnen zulke individuele eigenschappen tot het algemeen goed worden omgebogen.

Herzens idealisme was gefundeerd op het vaste geloof in de mogelijkheid van sociale verbetering. Hij stond echter wantrouwend tegenover die denkers die meenden dat de problemen op eenvoudige en pasklare wijze opgelost konden worden. Voor hem bestonden er geen kaarsrechte snelwegen naar het menselijk geluk. Men kan slechts streven en zoeken naar oplossingen, maar er is geen enkele garantie dat die gevonden worden. Het is deze skeptische instelling die hem zo dikwijls in conflict bracht met zijn socialistische kameraden - van Bakoenin tot Louis Blanc.

Diezelfde skepsis, zijn afkeer van partijen en stelsels, komt mede tot uitdrukking daar waar hij in zijn memoires het links intellectuele milieu in Parijs van voor 1848 beschrijft. Deze impressie bijvoorbeeld van het Café Lamblin, de verzamelplaats van de ‘roden’ (hoofdstuk 36):

Afgezien van naïeve mensen en revolutionaire doctrinairen, is dit milieu de natuurlijke vergaarbak waar miskende kunstenaars, succesloze literatoren, half-afgestudeerden, advocaten zonder praktijk, acteurs zonder talent, personen even ijdel als talentloos, met geweldige pretenties maar zonder doorzettingsvermogen of werklust elkaar vinden.
Herzen was zich uiterst bewust van de noodzaak voor verandering in de samenleving - dat hij voor 1848 echter een naïef en wereldvreemd idealist geweest zou zijn, is wel het laatste verwijt dat men de denker mag maken.

De onderdrukking van het oproer in Parijs schokte Herzen. Hij schrijft daarover in *Van de andere oever* dat iemand die intens in het heden leeft na die ervaring niet meer de oude kan zijn. Zijn geest wordt of nog religieuzer, vindt troost juist in de uiterste hopeloosheid en ontluikt wederom, gelouterd door de pijn, met de dood in het hart; of hij laat zijn laatste illusies varen, wordt nuchterder alsof de laatste verwelkte bladeren door de gure herfstwind zijn afgerukt.

Wat is het beste? Moeilijk te zeggen, antwoordt Herzen. De verdwaasde zaligheid van de waanzin tegenover de ongelukkige wanhoop van het weten. Herzen kiest voor het nuchter inzicht, ook al weet hij zich daardoor gedoemd als een morele bezitsloze door de wereld te trekken.

Als ‘Epiloog 1849’ roept hij in *Van de andere oever* uit: ‘Wees vervloekt, jaar van bloed en waanzin, jaar van triomferende gemeenheid, razernij, stompzinnigheid. - Wees verdoemd!’.

Herzen bevindt zich dan reeds met vele ballingen uit alle delen van Europa in Genève.

In Genève verwierf Herzen het Zwitsers staatsburgerschap. Maar opnieuw zouden er enkele moeilijke jaren volgen, nu vanwege diverse crises in zijn familieleven.

Genève werd een centrum van emigranten en ballingen, het Koblenz van 1848 zoals Herzen in zijn memoires opmerkte (Koblenz was één van de steden waarheen vele Fransen de Revolutie ontvlucht waren). In het Hôtel des Bergues en het Café de la Poste verzamelden zich de gevluchte denkers en hun meelopers. De meest verstandigen, aldus Herzen, beseften zeer wel dat de ballingschap van lange duur zou zijn en trokken naar Amerika in de hoop daar een nieuw en beter bestaan op te bouwen. Voor hen had Europa afgedaan. De meesten echter, en dat gold met name voor de Franse vluchtelingen, wachtten dagelijks in spanning af tot het oproer opnieuw zou uitbreken zodat zij in triomf naar het vaderland konden terugkeren.

Herzen verhaalt in deze context een gesprek met een zekere Dr. R. in Genève - een passage tekenend voor de dikwijls luchthartig-anecdotische stijl waarin de auteur zijn haarscherpe observaties heeft weten uit te drukken.

Dr. R. was een geliefd figuur onder de emigranten en één van de meest ‘Platonische minnaars van de revolutie’. Hoe vroeg men ook in het Café de la Poste binnenstapte, Dr. R. had daar reeds plaatsgenomen achter een kop koffie en werkte zich door een stapel kranten. Zijn conversatie was immer geheimzinnig en werd op fluistertoon gevoerd:

‘Ik heb het gevoel dat het er vandaag in Parijs wel eens warm aan toe zou kunnen gaan.’

‘Hoe dat zo?’

‘Ik kan je zijn naam niet noemen, maar het is iemand die in nauw contact met Ledru-Rollin stond; hij was hier op doorreis en...’

‘Maar waarom toch, mijn beste dokter, u koesterde gisteren en eergisteren immers dezelfde verwachtingen?’

‘Wat zegt u mij nu? *Stadt Rom war nicht in einem Tage gebaut.*’[6.]

Als men aan emigrantenliteratuur in onze eeuw denkt, dan komt vanzelfsprekend het schitterende oeuvre van Nabokov het eerst in gedachten. De emigrant die in

staat blijkt zijn intellectueel en emotioneel evenwicht te bewaren, is iemand met een sterk besef van de tragiek van zijn eigen situatie maar hij weet dat gevoel te temperen door middel van de humor. De nostalgie blijft voor hem, zoals Nabokov in de inleiding tot zijn eerste roman *Masjenka* opmerkte, zijn leven lang een 'krankzinnige metgezel'.

De minderen vervallen dan ook in zelfbeklag, reizen door een wereld van irrealiteit en droom en leven met de rug naar

het heden. Met genadeloze scherpte heeft Nabokov de Russische emigranten in Berlijn, Parijs en elders geobserveerd en beschreven. Juist dat fijne evenwicht tussen tragiek en humor, die diep doorvoelde maar ironische afstand die de schrijver van deze wereld wist te nemen, maken het werk van deze auteur zo uniek.

De emigrant leeft in afwachting van de dingen die gebeuren gaan zoals Ganin op de komst van Majenka wachtte: daarmee 'zou zijn gehele jeugd, zijn Rusland, bij hem terugkomen'.

De mengeling van ironie en meedogen waarmee Herzen de Europese ballingen van 1848 in zijn memoires heeft beschreven, zou men welhaast met de stijl van Nabokov kunnen vergelijken. Herzen schildert prachtige portretten van Duitse vluchtelingen die hij haatte (met hun sluitende theoretische schema's en hun praktische filisterij), van Italiaanse emigranten die hij om hun hartstochtelijk individualisme bewonderde (hetgeen bijvoorbeeld blijkt uit een roerende persoonsbeschrijving van Mazzini), etc. Maar uiteindelijk zou dit klimaat in Genève hem toch gaan benauwen, deze wereld werd hem te beklemmend en stoffig, te gesloten en nostalgisch. Hij verlangde naar frisser lucht en feller leven.

Bovendien raakte Herzen's familieleven op noodlottige wijze ontwricht. Allereerst was daar de affaire tussen zijn echtgenote Natalie en de bevriende Duitse dichter Georg Herwegh. De kwellende lijdensweg die hij gedurende die periode heeft doorgemaakt, heeft Herzen in zijn memoires in vaak pijnlijke details weergegeven en het zijn aangrijpende passages. Niet lang nadat de verhouding tussen Natalie en Herwegh ten einde was gekomen, stierf zij in Herzens armen. Kort daarvoor waren zijn moeder en één van de vier kinderen verdronken, toen het schip waarop zij vanuit Marseille reisden ten onder ging. Hun lichamen werden nooit teruggevonden.

In 1851 arriveerde Herzen met zijn kinderen in Londen.

De dood van Nicolaas I in Rusland bracht goed nieuws: Herzens jeugdvriend Nikolaj Ogarjov kreeg toestemming om het land te verlaten en de dichter vertrok onmiddellijk naar Londen. De samenwerking leidde tot de oprichting van, allereerst, het tijdschrift De Poolster (*Polyarnaya zvezda*) waarin de vroegste hoofdstukken van de memoires in het Russisch verschenen; en vervolgens van het meer invloedrijke blad De Klok (*Kolokol*) met het aan Schiller ontleende motto *Vivos voco.* Dit waren de eerste anti-tsaristische tijdschriften die in Europa verschenen en zijn stellig van invloed geweest op de agitatie die later in Rusland zou volgen.

Vooral De Klok werd een befaamd tijdschrift en bleek in Rusland, hoewel officieel verboden, door velen gelezen. In dit tijdschrift ontpopte Herzen zich als een briljant, humoristisch en onderhoudend schrijver die met al de felheid waartoe zijn pen in staat was de misstanden in Rusland aanklaagde. Het lijkt een onmogelijke prestatie dat hij vanuit Londen invloed in Moskou wist uit te oefenen.

Hoezeer Herzens werk als schrijver en redacteur in Rusland gewaardeerd is, moge blijken uit een passage die vele jaren later (18 januari 1888) door Tsjechow in een brief aan de dichter Polonski geschreven werd. Dit fragment is in meer dan één opzicht opmerkelijk. De schrijver keert zich tegen de gehuldigde opvatting van literatoren in die jaren dat het schrijven voor kranten of populaire tijdschriften beneden de begenadigde waardigheid van een serieus auteur zou zijn:

> Wat betreft het medewerken aan kranten en geïllustreerde bladen ben ik het volkomen met u eens. Wat doet het ertoe of de nachtegaal in een grote boom of struik zingt? De eis dat belangrijke schrijvers alleen in literaire maandbladen mogen publiceren vind ik bekrompen, formalistisch

> en schadelijk, zoals alle vooroordelen. En dit vooroordeel is dom en belachelijk. Het had nog zin toen aan het hoofd van de literaire maandbladen mensen met een duidelijk sprekend gelaat stonden, mannen als Belinski, Herzen, e.d., die niet alleen het honorarium uitbetaalden, maar die aantrekkingskracht bezaten, die opvoedend werkten en van wie men iets kon leren...

Aan de koortsachtige activiteit waarmee Herzen in Londen aan het werk sloeg, zou hij uiteindelijk zijn roem in Rusland danken.

Ondanks zijn Europese oriëntatie bleef het lot van het Russische volk voor hem de hoogste prioriteit behouden. Sterker - de toekomst van Europa zelf zou nauw verbonden zijn met het ontwaken van het gigantische Rusland, zoals Herzen op indringende wijze uiteenzette in een imposante brief aan de historicus Jules Michelet (1851, opgenomen aan het slot van de memoires). Herzens inzicht in historische en politieke processen heeft zelden gefaald.

In de jaren zestig werd Herzens invloed minder. De jongere revolutionairen verweten hem zijn 'esthetische' levensstijl. Hij, Herzen, leefde in welstand in Londen ver van de werkelijke armoede en ellende, schreef journalistieke en filosofische pamfletten, terwijl zij, de strijders ter plaatse, het gevaarlijke werk moesten opknappen. In zijn latere jaren heeft Herzen het 'botte materialisme' van de jongeren met verdriet zien ontwikkelen. Nadat hij Londen verlaten had, heeft hij in Genève nog een Franse versie van De Klok pogen uit te brengen. De onderneming mislukte. In 1870 keerde hij opnieuw naar Parijs terug waar hij kort voor het uitbreken van de oorlog overleed. Hij werd in Nice, naast het lichaam van Natalie, begraven.

Herzens denken was in hoge mate maatschappelijk georiënteerd. Hij heeft over een enorme variatie van onderwerpen zijn ideeën op papier gezet. In enkele passages die in de memoires aan het hoofdstuk over Proudhon zijn toegevoegd, heeft Herzen bijvoorbeeld een aangrijpend protest doen klinken tegen de onderdrukte en miskende positie van de vrouw en de valse Christelijke idealen ten aanzien van de sexualiteit waarmee zij in haar jeugd werd grootgebracht.

Ook ten aanzien van de kunst heeft Herzen belangwekkende uitspraken gedaan. Een fragment uit *Van de andere oever* ter introductie:

> 'En welk doel heeft het lied dat een zangeres zingt?... geluiden, klanken die zich uit haar borst losmaken, klanken die versterven dadelijk nadat ze ten gehore zijn gebracht. Als u, in plaats van ervan te genieten, er iets anders van verlangt, er een ander doel van verwacht, kunt u blijven zitten wachten tot de zangeres uitgezongen is, en het enige wat u zult overhouden is de herinnering, en berouw, dat u, in plaats van te luisteren, iets hebt verwacht...'.

En daarmee zijn we beland in de fascinerende (zij het vaak oeverloze zo niet vruchteloze) discussie over het doel van de kunst en de taak van de kunstenaar zoals die sedert de vroege negentiende eeuw gevoerd is en voor sommigen nog nauwelijks aan actualiteit verloren heeft. Hoe dan beschouwde Herzen de ontwikkelingen in de kunst?

Tussen 10 juni 1862 en 15 januari 1863 schreef Herzen acht belangwekkende brieven aan zijn vriend Toergenjew. De laatste had hem in mei 1862 in Londen bezocht. In deze brieven zette Herzen de gedachtenwisseling voort die beide mannen in Londen (de stad van 'zere kelen, bronchitis, astma en het praten tussen de tanden', zoals Herzen in de eerste brief schreef) gevoerd hadden. De brieven zijn onder het hoofdstuk 'Ends and Beginnings' in de memoires opgenomen. Vooral in de eerste

brief schonk Herzen uitgebreid aandacht aan de ontwikkelingen in de kunst zoals hij die interpreteerde.

In deze brief zoekt Herzen naar de oorzaken van het verval in de kunst. In geheel Amerika, schrijft hij, is er geen Campo Santo als in Pisa te vinden, maar het Campo Santo is een begraafplaats. (Amerika als alternatief, als uitwijkplaats voor teleurgestelde Europeanen, was een veronderstelling die Herzen voortdurend heeft beziggehouden. Maar de hoop op een 'nieuw begin' in een land dat niet gebukt ging onder de loodzware druk van een lange traditie, werd door Herzen

kritisch verworpen. De strijd diende in Europa zelf voortgezet te worden).

Waar, vraagt Herzen, vindt men tegenwoordig de nieuwe levende en creatieve kunst, waar is het artistiek element in het leven zelf? Om steeds maar weer de doden op te roepen, om voortdurend het werk van Beethoven uit te voeren of Phèdre en Athalie te blijven herhalen, daar is weliswaar niets op tegen maar het toont geen waarlijke scheppingskracht. Waar is de nieuwe kunst, het nieuw artistiek initiatief?

Herzens verwijzing naar Italië is interessant. Het is niet verbazingwekkend dat juist op Europa's meest historische grond enkele decennia later de explosie van het Futurisme zou losbarsten. Die jongeren waren opgegroeid in steden als musea. En dat is niet noodzakelijk een stimulerende ervaring. De druk van het verleden kan even belemmerend werken als de autoriteit van ouders die te lang op een intelligent kind blijft drukken.

Marinetti riep zijn makkers op naar de hamers te grijpen om de vereerde historische steden tot puin te slaan. Dit protest gold bovenal de cultus van het verleden onder de tijdgenoten, met name van de Renaissance. In die verheerlijking van dat tijdperk - waarvoor de cultuurfilosoof Baumgarten het lelijke woord *Renaissancismus* bedacht - lag een duidelijk afkeer besloten van de sociale tendenzen en artistieke ontwikkelingen in de eigen periode. Voor Herzen, en vele andere denkers en kunstenaars, dreigde Europa door de historische gezindheid te vervallen tot een stoffig museum, de kunstenaar tot een slaperig suppoost.

In de jaren zestig weerklonk in Frankrijk de felle kreet: *il faut être de son temps*! Herzen deelde deze gedachte die wij voor de kunst tegenwoordig wellicht als ambivalent zouden verwerpen, maar die in de tweede helft van de negentiende eeuw een concrete inhoud bezat. Men richtte zich tegen het academisme in de kunst en tegen de historische instelling van kunstenaars die hen verlaagde tot slaafse navolgers van de voorgangers.

De kunstenaar, aldus Herzen, moet inspiratie in eigen tijd en omgeving vinden. Geen enkel onderwerp is beneden zijn waardigheid. Hij bezit juist de gave om het alledaagse en gewone tot een hogere orde van waarde te verheffen. Het grootste probleem voor de eigentijdse kunstenaar, aldus Herzen, is de dominerende vulgariteit van de *petit bourgeois.* De oorzaak van het verval van de kunst ligt in het feit dat de kleinzielig-burgerlijke idealen de Europese samenleving zijn gaan overheersen. In een dergelijke situatie vervangt de fotograaf de schilder - fotografie, die ‘draaiorgel versie van de schilderkunst’.

De kunst in onze eeuw, schrijft Herzen in deze brief aan Toergenjew, is dan ook beter gesitueerd in de armoedige sloppen van de binnenstad dan in die geestdodend groene lanen waar de burger zijn gemak en comfort zoekt. De werkelijke kunstenaar zal zijn onderwerpen dienen te vinden in de strijd die de verschoppelingen van de samenleving moeten leveren.

Vele sociale critici in de tweede helft van de negentiende eeuw deelden deze opvattingen. Dezelfde ideeën werden in de kring van realisten naar voren gebracht, door Gustave Courbet bijvoorbeeld, die krachtige persoonlijkheid die men wel als de ‘Proudhon van de schilderkunst’ heeft aangeduid.

Aan Proudhon wijdde Herzen een apart hoofdstuk in zijn memoires. Deze filosoof, schreef Herzen, is iemand die je net als Hegel nieuwe wapens verschaft, die je denken verscherpt, die je middelen levert maar geen resultaten.

In 1865 verscheen Proudhon's *Du principe de l'art et de sa destination sociale.* Zijn denken over de functie van de kunst in de samenleving was in hoge mate geïnspireerd door en gebaseerd op de werken van Courbet. Ook Proudhon benadrukte de noodzaak van een contemporaine kunst, verlost uit de wurgende greep van het verleden.

Twaalf jaar eerder, in de *Philosophie du progrès*, had Proudhon reeds uitgeroepen dat hij voor de noodzakelijke vernieuwing in de kunst musea, kathedralen en salons zou willen verbranden (waaruit blijkt dat Marinetti stellig niet de eerste was die de Europese intelligentsia met soortgelijke ideeën schokte). Een periode van vijftig jaar zou dan moeten volgen waarin kunstenaars hun werk staakten opdat het verleden volledig vergeten kon worden. Achter deze opmerking ligt het typisch negentiende eeuwse geloof onder utopisten dat men met het verleden zou kunnen breken om een geheel nieuw begin te maken. Sociale en artistieke vernieuwing zouden dan samen gaan.

Herzen deelde dit geloof niet, integendeel. Hij was zich daarvoor teveel bewust van de historische continuïteit (afgezin nog van de grote bewondering die hij voor vele voorgangers koesterde). In zijn denken ten aanzien van de kunst zou hij tot andere conclusies dan Proudhon komen. Proudhon had de kunst een functie in het proces van sociale vernieuwing toegekend. De kunstenaar, in vele opzichten, als dienaar van het sociale ideaal.

Herzens opvattingen ten aanzien van de functie van de kunst staan daar lijnrecht tegenover. Kunst - *c'est autant de pris*; het kunstwerk verschaft ons een uniek en ondeelbaar geluk. In ons bestaan zwoegen we hard voor sociale verbetering, voor roem, voor ons land, voor onze kinderen, voor geld. Slechts de kunst verlost ons van die strijd en schenkt genot en verlichting. Daarmede is haar doel bereikt. Daarin ligt de gezegende kracht van alle grote kunst. Zij kent geen ander doel.

In zijn filosofie van de geschiedenis weigerde Herzen de stelling te onderschrijven dat er een herleidbare route in de ontwikkelingsgang van de mensheid te ontdekken zou zijn. Hij bestreed die opvatting vanuit het besef van de grillige creativiteit waarmee de mens zich struikelend een onvoorspelbare weg zoekt. De notie van een perfecte samenleving is een abstractie waaraan het individu nooit mag worden opgeofferd. En evenmin de kunst. De vrijheid van de kunstenaar, de onafhankelijkheid van de kunst, zijn inherent aan het denken van Herzen. Dienstbaarheid leidt tot slaafsheid, onderdanigheid en onderdrukking. Vrijheid, onafhankelijkheid en trots zijn uiteindelijk de hoogste menselijke waarden die Herzen beklemtoont. En dat maakt hem tot een stimulerend leermeester.

De herinneringen van Alexander Herzen zullen in vier delen verschijnen in de serie Privé Domein van De Arbeiderspers.

Eindnoten:

1. *Oeuvres complètes.* Ed. Plefade 1968, p. 767.
2. *Chatto and Windus*, 1924-7 in zes delen. Ik heb hier gebruik gemaakt van de herziene uitgave van 1968 in vier delen.
3. Camille Desmoulins (1760-1794), journalist, advocaat en politicus. Hij was mede verantwoordelijk voor het oproer dat volgde op het ontslag van Necker waarna de bestorming van de Bastille zou volgen. Hij keerde zich later tegen de girondijnen en werd met Danton een van de voormannen van de gematigde Montagnards. Door zijn kritiek op Robespierre werd hij tot de guillotine veroordeeld.
4. *Oeuvres choisies.* Bruxelles 1859, t. II, pp. 195-6.
5. De figuren die Balzac in deze brief noemt, vereisen wellicht enige toelichting:
   a. Georges Cuvier (1769-1832). Befaamd hoogleraar in de zoölogie en daarnaast onderwijskundige.
   b. Guillaume Dupuytren (1777-1835). Een hoogleraar die baanbrekend werk in de chirurgie verrichtte. Lijfarts van Lodewijk XVIII en Karei X. c. André Masséna (1758-1817). Maarschalk van Frankrijk, iemand die een bliksemcarrière in het leger maakte. Voor de Revolutie nog

onderofficier, was hij in 1793 reeds generaal en in hoge mate verantwoordelijk voor het succes van Bonaparte's vroege veldtochten.
d. Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844). Bioloog en eerste hoogleraar in de zoölogie in Frankrijk. Hij vergezelde Napoleon als bioloog naar Egypte (1798). Daarnaast was hij in een felle methodenstrijd met Cuvier verwikkeld.

6. Alexandre-Auguste Ledru-Rollin (1807-1874). Republikeins denker die tijdens de Februari-revolutie (1848) tot Ed van het Voorlopig Bestuur werd verkozen. Als medestander van Louis Blanc werd hij na het Juni-oproer uit zijn functie ontheven. In 1849 deed hij nog een mislukte poging om een opstand tegen Lodewijk Napoleon te bewerkstelligen. Hij moest naar Engeland uitwijken.

Brieven en commentaren

Door een technische omissie is het verhaal 'De talisman' van de Colombiaanse schrijfster Fanny Buitrago (BZZLLETIN 96, pag. 72) slechts voor een deel afgedrukt. Hieronder volgt de gehele tekst. De vertaling is van Truus van Delft en Manuel Menan.

Fanny Buitrago

De talisman

Het is tijd voor je om te gaan. Tadeo Miranda. Het moet. Iedereen krijgt uiteindelijk wat hij verdient, en jij leeft al jaren op voorschot. Dat zeg ik niet zomaar. Ik weet alleen dat God je heeft vergeten of aan het kwaad overgelaten. Dit is het einde. Ik ben gekomen om je laatste gang te zien.

Dat je een talisman hebt? Jaja. Je bent een geluksspeler, je zet op alles of niets. Zo moet het. Men speelt om te winnen, ook al riskeert men daar alles mee.

Maar ben jij niet te laf om te verliezen? Je talisman. Op dit eiland zijn er al veel te veel zomers voorbijgegaan sinds die vervloekte nacht, toen je hem voor de eerste keer aan ons liet zien. Ik kende de Indiaan, die hem aan je had verkocht. Het was een mannetje met een treurig gezicht, maar hij zat hardnekkig achter je aan.

'Betaal me de talisman', zei hij, toen hij je op het strand van Bahía Sonora achterna liep. 'Betaal me de talisman, Tadeo Miranda. Zodat je er later geen last mee krijgt.'

Je hebt niet geprobeerd om weg te komen of grof te worden. Je raakte gewend aan zijn schuine schaduw. Je hebt uit de hoogte naar hem geglimlacht, met die ijzige blik in je ogen op hem neergekeken.

'Ik betaal op het juiste moment. Niet eerder en niet later.'

'Hoe weet je wanneer dat is?'

De schaduw kwam nader, en toen was het weer de Indiaan in zijn witte gewaad.

Je haalde alleen je schouder op.

Toentertijd sprak men op het eiland nog over de moord op Basaño Rosales. Een eilandbewoner met een verbrand gezicht en donker glanzende ogen, die de zee had verlaten om naar een priesterseminarie te gaan, en die zich toen niet liet wijden, omdat de zee hem terugriep. Niet dat hij van zijn geloof afviel. Hij was gewoon een zeeman. En hij maakte de fout jou die meeuw te weigeren.

Toen Basaño Rosales zijn kotter begon te bouwen, had hij nooit gedacht, dat deze in het ongeluk zou kunnen zeilen. Een jaar lang werkte hij in de schaduw van een broodboom, steeds met naakt bovenlijf en een lach om zijn lippen, vol begrip voor het hout. Zoals het voor een zoon, kleinzoon en achterkleinzoon van zeevaarders hoort. Hij had geen haast.

De Rosales haalden het hek van hun tuin naar beneden om *De Meeuw* de straat op te krijgen. Boven ons rees een lauwe, sterrenheldere nacht op.

Alle mensen van Bahía Sonora waren voor het feest uitgenodigd, sommigen kwamen uit La Loma, San Luis en El Arenal. Epaminondas Jay Long bracht zijn gitaar mee, de dikke Misses Angie maakte kreeftensoep. De Rosales zijn belangrijke mensen op het eiland.

'Tienduizend, als je hem aan mij verkoopt', zei jij tegen Basaño voordat de pastoor *De Meeuw* inzegende.

'Dat gaat niet', antwoordde hij. 'Mijn hele familie moet er van leven.'

'Twintigduizend.'

‘Nee.’
‘Mijn renpaard.’
‘Onmogelijk. Al een jaar lang droom ik ervan met mijn meeuw te kunnen vliegen.’
Met afgeslagen hoofd hebben ze hem toen bij El Arenal gevonden. Hij had geen tijd meer gehad om te gaan vissen. Een schaar kinderen, die verstoppertje had gespeeld, zei dat jij de moordenaar was. De politie vond geen sporen meer in het zand, de vloed had het bloed al weggewassen, de noorderwind de voetstappen verwaaid. Je bent niet eens naar je verhoor gekomen. Je vlucht was meesterlijk, je meldde je op een vrachtschip als bemanningslid aan, alle papieren in orde en niet één stem heeft zich daartegen verzet, het bleef bij een verschrikt gemurmel. Toen al praalde je met de macht van je talisman. Met de trekvogels in oktober en met het vertrouwen dat het vergeten was kwam je weer terug. Allen verbaasden zich erover je met de vader en de broers van Basaño Rosales te zien drinken, een eindeloze zuippartij in het *Piratenhol*, in *El Dorado Star* en toen nog in de bars van Johnny Key. Alsof je onschuldig was.
Er waren vragen genoeg.
‘Hoe heb je dat voor elkaar gekregen, Tadeo Miranda?’
Je wees alleen maar naar je talisman.
Een gladde, donkere ring met een oneindig koude glans fonkelde in het licht van het vuur.
Ik zocht bescherming bij Santos Molinares. Zij en ik hoorden bij een groep vrienden, die de hoofdstad verlaten hadden om op dit eiland de natuur te vinde. Daarvan is alleen de herinnering nog over. De meesten zijn teruggegaan; sommigen zijn gestorven; maar Santos Molinares, die niet in betonholen wilde vegeteren en naar het eiland terugkwam is een wrede dood gestorven. Santos met haar stralende lach, haar belachelijke heimwee naar de zee, haar sierlijke lichaam en de benige handen die enorm sterk waren als ze met de machete de vissen schoonmaakte, die we dan samen opaten. Zij bezat alles. Een schat van beslistheid en verbazing, vreugde en goedmoeidigheid, die ze vóór de anderen en mèt de anderen verspilde.
Het leek schier onmogelijk om haar kapot te krijgen.
Jij dacht dat je haar wel de baas kon. En toen ze terugkwam, dacht je dat je haar kon hebben.
Santos Molinares! Nog steeds hoor ik het dagelijkse wonder van haar opgewekte stem in mijn oor. Deze uitbarstingen van plezier zonder angst. Haar lachen, toen ze tegen je zei, dat de Rosales haar *De Meeuw* cadeau hadden gedaan.
Ze wilden van haar geen geld. Ze zagen dat ze precies zo lachte als Basaño, dat ze was zoals hij. Ze hielden van haar als van hun vermoorde zoon en stelden zich voor, dat die twee (die elkaar nooit hadden gekend) voor elkaar bestemd waren geweest. Dat was in dezelfde zomer dat het smalle silhouet van de Indiaan weer opdook.
‘Betaal me de talisman, Tadeo Miranda. De tijd loopt af. Opdat je er later geen last mee krijgt.’
‘Voor mij is het tijd om een meeuw met vrouwenborsten te hebben.’
‘De tijd loopt af’, zei de Indiaan koppig. ‘Nog ben je tegen alles beschut. Tegen zon, wind, haat en mensen. Als de tover je verlaat, sterf je.’
Jij gaf geen antwoord.
Bij ochtendgloren voer Santos Molinares met *De Meeuw* de zee op. De wind was goed. Toen het begon te schemeren, legden dozijnen motorboten en zeilers in de kleine bocht aan. Er werd tonijn, stekelbaars, zaagvis en langoust verkocht, Santos kwam niet terug. Het hele eiland maakte zich klaar om haar te redden. Viskotters, motorboten, jachten, helikopters, het was een verbeten en angstig zoeken, waar de familie Rosales nog wekenlang mee doorging, toen alle hoop al was opgegeven. Ze hielden er pas mee op op het moment, dat jij je talisman verloor.

Dat je hem nog hebt? Haha! Met hem heb je je arrogantie en je zelfvertrouwen verloren, terwijl je overal zoekt waar je bent geweest, aan het strand en in de bordelen, in de haven en bij Black Jack, tenslotte zelfs in je eigen huis waar ook je vrouw je niet meer tegen je angst kan helpen. Je bent kapot. Het veranderde ook niets dat je naar Usumita, Itsmina, naar het dal van Upar en tot aan Venezuela bent gevaren om de Indiaan zijn talisman te betalen. Je kende niet eens zijn naam, je kon hem niet vinden. Pssst. Zeg niets. Blijf kalm. Ik wil je niet zien beven. Santos Molinares kon lachen, ze beefde nooit. Ze kende de wegen op zee en ging met *De Meeuw* om als met een magisch erfdeel.

Niemand op het eiland snapt hoe ze op een koraalrif kon lopen. Niemand heeft me iets gezegd: ik heb er nooit anderen voor nodig gehad om te weten wat er met Santos Molinares was gebeurd. Mijn leven lang zal ik de donkere klokkentoon van haar stem horen.

'Help me, Tadeo Miranda, alsjeblieft... Help me!'

'Je weet wat ik wil.'

'Help me, ik zink!'

'Geef toe... Je moet het beloven!'

'Alsjeblieft...'

In je boot lagen tienduizend pond vis en vier mannen te slapen. Het zou niet moeilijk zijn geweest haar te helpen. Je had alleen maar je vrienden moeten wekken en de lading vis in zee moeten kiepen om Santos en de kleine jongen, die altijd met haar mee voer en het aas klaarmaakte, op sleeptouw te nemen. 'Ik heb geld en vrienden op het eiland', smeekte Santos.

'Je krijgt het dubbele voor je vissen, driemaal zoveel voor de jongen en voor mijn leven de beste boot van allemaal.' 'Ik wil alleen maar dat wat ik wil.'

Aan de huisdeur van de Rosales spijkerde een moordenaarshand een stervende meeuw. Snavel en vleugels afgesneden. De tijd en de vergetelheid zijn gemene vijanden. Jarenlang heb ik niet aan Santos Molinares willen denken.

Totdat een Indiaan me op straat een talisman verkocht. Daarop nam ik het eerste vliegtuig om je de aanblik van het lot te tonen. Het is tijd voor je om te gaan, Tadeo Miranda. Ik ben gekomen om je laatste gang te zien. Dat zeg ik niet zomaar. Ik heb je vrouw gevraagd om je zondagse pak op te strijken. Dit is het einde. Santos Molinares was niet alleen mijn beste vriendin, ze was ook mijn grote zus. Nu dood ik je.

[Nummer 99]

Kees Josse
Arnold Aletrino
Een biografische schets

Arnold Aletrino werd op 1 april 1858 te Amsterdam geboren in de Kerkstraat 707. Zijn ouders waren van joodsen bloede en maakten deel uit van de Portugees-joodse gemeenschap te Amsterdam.

Arnold was de tweede zoon uit het drie jaar oude huwelijk van Salomon Aletrino en Selima Pinedo. Selima werd in 1829 in Suriname geboren; Salomon, één jaar jonger dan Selima, was een geboren en getogen Amsterdammer. Arnold had één oudere broer, David, een jongere broer, Hendrik en een jongere zuster, Anna.

In een interview met D'Oliveira in Den Gulden Winckel typeert Arnold zijn ouders als volgt: 'Mijn vader was een goede, ruwe man, met bijzonder teere stemmingen en groote liefde tot de natuur. Mijn moeder was meer contemplatief aangelegd.'[1.]

De Portugese joden die Amsterdam aan het eind van de vorige eeuw bevolkten, waren over het algemeen welgesteld. Ze vormden een hechte, tamelijk gesloten gemeenschap.

Selima Aletrino - Pinedo

> Men ontmoette elkaar op het zondagmiddagconcert in Artis; de eerste Amsterdamse [sic] tram voerde hen, onder de afgunstige ogen van de arme Waterloopleinbewoners (Hoogduitse joden), langs de Plantage naar hun bestemming. In het Paleis van Volksvlijt zagen ze elkaar én de comedie. Maar in de synagoge troffen ze elkaar nauwelijks; daar werden ze gedoopt en daar trouwden ze met een of ander ver familielid.[2.]

Salomon Aletrino is een typische vertegenwoordiger van dit liberale jodendom. Als commissionair in effecten schroomt hij niet om op Grote Verzoendag naar de beurs te gaan, inplaats van naar de synagoge. ‘Moeten mijn kinderen op Jom Kippoer soms niet eten?’, moet hij geantwoord hebben toen boze gemeenteleden hem hierover een verwijt maakten.

Samuel Aletrino

Na het gymnasium aan het Singel bezocht te hebben, laat

Arnold Aletrino zich als student in de medicijnen inschrijven aan het Atheneum Illustre te Amsterdam. De keuze voor de studie medicijnen is waarschijnlijk sociaal-cultureel bepaald: broer David gaat de geldhandel in, Arnold 'moet' dan maar medicijnen gaan studeren. Dit vermoeden wordt bevestigd door de autobiografie die Arnold tijdens zijn ontgroening moet schrijven. In deze levensbeschrijving vertelt Arnold dat zijn vader hem naar het gymnasium stuurde opdat hij later voor arts zou kunnen studeren.

Arnold met zijn broer Henri (?)

Arnold wordt lid van het Amsterdamsch Studenten Corps, het Litterarisch Dispuut Gezelschap V.O.N.D.E.L. oftewel het dispuut Voor Onze Nederlandsche Dicht en Letterkunde en het kegelgezelschap '9'. Binnen deze gezelschappen vervult hij diverse bestuursfuncties. Hij is tijdens zijn studententijd niet alleen actief binnen de diverse studentenverenigingen, hij ontplooit zich ook als iemand die de pen graag hanteert. In de Almanak van het Amsterdamsch Studenten Corps verschijnen schetsen van zijn hand, voor het studentenweekblad Minerva treedt hij op als redacteur Amsterdam, in het geïllustreerd studententijdschrift Vrije Arbeid verschijnen het gedicht 'Antisemietisme' en een schets van Arnold en in Bato wordt een schets over het vertrek van een mailboot opgenomen. Het gedicht 'Anti-semietisme' onderscheidt zich van Arnolds overige jeugdwerk, omdat dit gedicht een geëngageerd gedicht is. Arnold hekelt in deze pennevrucht de deugden, deugden tussen grote aanhalingstekens, van de christenen. Deze deugden liggen niet ver van de gebruikelijke vooroordelen jegens de joden af. Het gedicht is van een ongewone strijdvaardigheid als we het jeugdwerk en het latere proza van Aletrino bekijken. De sfeer van berusting, de sfeer van nooit eindigende ellende, de grijze waas, is niet aanwezig.

De kinderen Aletrino;
van links naar rechts: David, Henri, Arnold en Anna

In 1878 vindt de ontmoeting plaats tussen Arnold Aletrino en Frederik van Eeden. In een depressieve bui heeft Arnold net een punt gezet achter zijn lidmaatschap van het Amsterdamsch Studenten Corps, als hij Frederik van Eeden ontmoet die in de groenperiode zit. Arnold komt hem op de stoep van het chemisch laboratorium tegen en er is iets in Frederik dat hem direct aantrekt. In het al eerder geciteerde interview met D'Oliveira zegt Arnold over deze ontmoeting:

> Daar was iets in hem dat me aantrok, misschien kwam het doordat hij er fatsoenlijker uitzag dan de overige studenten. Ik heb hem toen meegepakt en we maakten een lange wandeling langs de Amsteldijk, en bij Diemerburg of bij de Kruislaan zijn wij in 't gras gaan liggen praten. Van dien dag dateert onze vriendschap.

Frederik van Eeden vindt het enerzijds jammer dat Arnold geen lid meer is van het Corps, anderzijds vergemakkelijkt dit de omgang met hem. Nu hoeft hij zich niet langer verplicht te voelen om op te zien naar de derdejaarsstudent ‘mijnheer Aletrino’ en kan hij rustig en onbevangen met hem praten.

De vriendschap met Frederik van Eeden zal in de loop der jaren van grote betekenis worden voor Arnold. Door zijn studie wordt hij met zijn neus op de betrekkelijkheid van het leven gedrukt: de medische wetenschap is lang niet altijd in staat om het lijden van de mens te verlichten of te verdrijven. De dood grijnst hem voortdurend toe als dè partner van het leven. De wat zwaarmoedig aangelegde Arnold wordt hierdoor in verwarring gebracht en klopt in tijden van depressie aan bij zijn boezemvriend Frederik van Eeden. Frederiks rustgevende hand brengt dan weer kalmte in Arnolds verwarde, zwaarmoedige

geest. Jaren later weet Arnold zich dergelijke avonden nog te herinneren.[3.]

A. Aletrino in zijn studentenjaren

De vriendschap heeft zijn sporen nagelaten in het werk van Frederik van Eeden. Arnold inspireert hem om Johannes, in *De kleine Johannes*, een tocht te laten maken door de graven van mensen die hij enkele uren geleden nog in levende lijve op een feest gezien heeft. Met zichtbaar genoegen laat Pluizer de verbijsterde Johannes zien hoe de zoete geuren die enkele uren geleden nog uit het jurkje van een jonge schoonheid stroomden, plaats hebben moeten maken voor een dikke, verstikkende lucht.

De schetsen, novellen en romans van Aletrino gelezen hebbende, is het niet verwonderlijk dat Aletrino Van Eeden juist tot deze macabere tocht langs de graven inspireerde. Arnolds literaire werk bestaat namelijk uit een rijk geschakeerde variatie op één en hetzelfde thema: de dood. Desalniettemin heeft Aletrino ook een wat ‘vrolijker’ bijdrage aan het literaire oeuvre van Van Eeden geleverd in de vorm van een ‘Open brief’ bij Van Eedens parodie op de domineedichters: *Grassprietjes of liederen op het gebied van deugd, godsvrucht en vaderland* door Cornelis Paradijs, oud-makelaar in granen. In de ‘Open brief’ die aan de gedichten van Cornelis Paradijs vooraf gaat, stelt Aletrino, onder pseudoniem van P.A. Saaije Azn., zich op het standpunt van een christelijke jongeling. Deze jongeling onderkent het parodie-karakter van de poëzie niet en hij begroet de gedichten als een tegenwicht tegen naturalisme, socialisme en de oprukkende sonnetten van de Tachtigers. In een brief aan Jacobus van Looy schrijft Aletrino dat hij vreest dat *Grassprietjes* meer succes zal oogsten dan *De kleine Johannes*, omdat het publiek nu eenmaal meer gesteld is op God en deugdzaamheid, dan op waarheid en gevoel.[4.]

In 1884 wordt Arnold door Frederik van Eeden geïntroduceerd in het gezelschap Flanor. Dit gezelschap was in 1881 opgericht op initiatief van Maurits Benjamin Mendes da Costa en Frank van der Goes en stelde zich ten doel belangstellenden inzake de literatuur bij elkaar te brengen om te komen tot vruchtbare discussies naar aanleiding van de schone letteren. Men hoeft dus geen schrijver te zijn om lid te worden van Flanor!

Eens in de veertien dagen komen de leden van Flanor bij elkaar om één van de leden te horen voorlezen uit eigen werk. De voorgelezen pennevruchten worden vervolgens onderworpen aan de kritiek van de leden. Deze gang van zaken schijnt niet bevredigend te zijn, want in december 1884 schaft men de verplichte literaire kritiek af en besluit men om de bijeenkomsten een wat vrolijker aanzien te geven door ze te beëindigen met een soupeetje. Op deze manier hoopt men van Flanor een geanimeerd gezelschap te maken.

Vanaf 16 december 1884 zien we Arnolds naam regelmatig opduiken in de notulen van Flanor. In het voorjaar van '85 houdt hij een lezing over prostitutie, een ongewoon onderwerp voor het literair georiënteerde Flanor. Arnold typeert zijn lezing in de reeds eerder geciteerde brief aan Van Looy als 'een succès d'estime, en misschien nog meer een succès de scandale'. Op de bijeenkomsten van Flanor maakt Arnold kennis met artistiek Amsterdam. Hij ontmoet er Jan Veth, die in het voorjaar van '85 zijn 'bakkes' vereeuwigt in olieverf, zijn vriend François Erens met wie hij een bloemlezing van de Franse literatuur samenstelt die overigens nooit uitgegeven zal worden, Albert Verwey, Willem Kloos, Jacobus van Looy, Willem Witsen, Lodewijk van Deyssel, Frank van der Goes, Willem Paap, Hein Boeken, Chap van Deventer en Maurits Benjamin da Costa. Willem Kloos moet in Arnold een vertrouwenwekkende figuur zien, want hij wendt zich tot Arnold als aanstaand medicus, wanneer hij, in de zomer van '85, psychische moeilijkheden heeft.

François Erens

Wat is de oorzaak van Kloos' moeilijkheden? In december 1881 ontmoet de 21-jarige Willem Kloos de drie jaar jongere Albert Verwey. In de periode 1882-1885 woont Kloos veelal in Brussel. Tijdens deze periode gaat hij om met Martha Doorenbos, maar de relatie met Martha kent meer dieptepunten dan hoogtepunten. Kloos zoekt naar zijn eigen identiteit en neemt in januari 1885 afstand tot Martha Doorenbos. In 1885, Kloos is inmiddels weer terug in Amsterdam, groeit de vriendschap tussen Kloos en Verwey uit tot een intieme relatie: Verwey dicht in het voorjaar *Van de liefde die vriendschap heet* voor Kloos. Hoewel Kloos zienderogen opknapt door de

intiemer wordende relatie met Verwey, is zijn toestand nog labiel. Kloos moet nog leren accepteren dat Jan Veth, met wie hij in de winter van 1884/'85 volgens Hubert Michael een hartstochtelijke verhouding had, zich teruggetrokken heeft in Dordrecht om zich te concentreren op zijn werk. Willem mokt nog wat over het verlies van Jans opgeruimde natuur, hij schrijft zelfs een lange brief naar Dordrecht om Jans 'blanke ziel' die hem zo vaak opgebeurd had, te behouden.[5.] Tevergeefs, Jan blijft in Dordrecht en wijdt zich aan zijn werk. Willem stort psychisch in elkaar en zoekt steun bij Arnold. Arnold kan niet veel anders doen dan constateren dat Kloos' zenuwstelsel geschokt is. Wanneer de vriendschapsbanden met Verwey wat hechter worden, komt Kloos' geschokte zenuwstelsel in rustiger vaarwater.

Er is gesuggereerd dat Arnold Aletrino door Kloos belangstelling gekregen zou hebben voor de moeilijke positie van de homosexueel aan het eind van de vorige eeuw. Aletrino wijst deze veronderstelling van de hand. Naar zijn zeggen is het de zoon van een collega-arts geweest die hem tijdens zijn spreekuur met dit probleem confronteerde en zijn belangstelling voor de sociale positie van de homosexueel wekte.[6.]

Arnold Aletrino heeft zijn hele leven gesukkeld met zijn gezondheid. In de reeds eerder geciteerde brief aan Jacobus van Looy vinden we de eerste, nog bescheiden 'medische rapporten' over zijn gezondheid:

> De laatste drie maanden zijn voor mij gedeeltelijk half inkt en beenzwart geweest. M'n oogen namelijk hebben in een staat van rotheid verkeerd, waarbij de drinkputten van Jeruzalem een toonbeeld van Hollandsche zuiverheid zouden zijn. Ik heb weer alles krom gezien, nog krommer dan ik het gewoonlijk doe. [...] Eén voordeel heb ik in dien tijd gehad, en wel dat ik gezien heb dat er bij alle ongeluk nog wel een gelukje is; dat gelukje voor me is geweest, de groote sympathie en hulpvaardigheid die ik van het meerendeel mijner kennissen heb ondervonden.
> (17 juni 1885)

Willem Kloos gefotografeerd door Willem Witsen in 1889

Deze oogkwaal en een algemene psychisch-fysische malaise houden Arnold dat jaar in hun greep. In deze periode bedenkt hij zijn eerste schets 'In 't donker', een schets die hij door zijn oogkwaal niet zelf op papier kan zetten maar moet dicteren. 'In 't donker' begint met de volgende zin: ''t Zijn nu al bijna veertien dagen dat ik

voortdurend in 't donker zit'. De hoofdpersoon, de ik-figuur die aan een oogkwaal lijdt, wordt depressief door de stilte van zijn kamer en gaat mijmeren over de dood. Zelfmoordplannen spoken door zijn hoofd en in overspannen toestand verlaat hij zijn kamer om er een eind te maken. Op het moment dat hij in het water wil springen, ziet hij zijn moeder aan de rand van zijn graf staan. De ik-figuur deinst terug voor zijn daad en keert terug naar huis, 'somberder en verdrietiger dan ooit'.

Arnold Aletrino leest deze schets voor in maart 1885 op een bijeenkomst van Flanor en in 1886 debuteert hij ermee in De Nieuwe Gids. Sedertdien is 'In 't donker' voor iedereen bereikbaar gebleven: ze wordt opgenomen in Aletrino's bundels *Uit den dood* en *Novellen*; N.A. Donkersloot neemt de schets op in zijn bundel *Beeld van Tachtig* en R. Nieuwenhuys neemt haar op in de bundel *Onze onzalige erfenis.*

In het najaar van 1885 wordt De Nieuwe Gids opgericht. Hoewel Arnold nog geen literaire publikaties op zijn naam heeft, wordt hij toch uitgenodigd op het soupeetje dat ten huize van Frank van der Goes gehouden wordt om het heuglijke feit van de oprichting van De Nieuwe Gids te vieren. Waarschijnlijk heeft hij de uitnodiging te danken aan zijn vriendschap met Frederik van Eeden, die samen met Frank van der Goes en Willem Paap het soupeetje bekostigt.

Arnold raakt die avond zeer onder de indruk van Willem Kloos. Samen zitten ze op de canapé en Arnold luistert aandachtig naar Willem die zegt veel te verwachten van Arnolds medewer-

king aan De Nieuwe Gids. Het idee dat Willem Kloos hem ziet als een kracht die De Nieuwe Gids kan steunen, verstevigt Arnolds zelfvertrouwen enorm.[7.] Als Arnold enkele weken na de oprichting van De Nieuwe Gids zakt voor zijn artsexamen, deert hem dit nauwelijks. Het idee bij de Nieuwe Gids groep te horen, doet alle aardse zaken ineenschrompelen tot onbeduidende, nietszeggende bagatelletjes.

In mei 1886 doet Arnold opnieuw zijn artsexamen en nu met succes. Het zal echter nog enige maanden duren eer hij werk vindt, een onaangename situatie, want door de scheiding van zijn ouders is Arnold financieel aan lager wal geraakt. Hij ziet zich gedwongen geld te lenen bij zijn vriend Frederik van Eeden. In september van datzelfde jaar komt er een eind aan deze situatie: Arnold wordt assistent bij professor Hertz. Een van zijn eerste daden als assistent is het afbetalen van zijn schuld bij Frederik van Eeden.

In maart 1883 was door de gemeenteraad van Amsterdam besloten dat de klinische hoogleraren zich voortaan uitsluitend mochten laten assisteren door één of meer bevoegde geneeskundigen die in het Gasthuis zouden moeten wonen.[8.] Op die manier hoopt men een eind te maken aan het feit dat 's nachts en 's avonds geen bevoegde geneeskundigen in het Gasthuis aanwezig zijn. Deze maatregel suggereert misschien dat de professoren de gehele dag bereikbaar waren, dat was echter lang niet altijd het geval.

Het Binnengasthuis heeft grote invloed op het werk van Arnold Aletrino. In het interview met D'Oliveira zegt Arnold dat hij nooit iets vrolijks heeft kunnen schrijven. Steeds komt de dood weer om de hoek kijken in zijn proza. Het werk in het Gasthuis heeft de sombere ‘grondtoon’ in Arnolds karakter versterkt.

> Toen ik eenmaal assistent was zat ik midden in de misère. Zoo'n gasthuis is een concentratie van ellende. En toch: als dokter heb ik daar mijn beste tijd doorgemaakt. Nooit zou ik in de praktijk zijn gegaan als ik niet moest... Ja! een concentratie van ellende. Ik heb daar wat afgehuild! ... De vrouwenafdeeling was nog het prettigst voor me. Ik behandel liever vrouwen dan mannen... Maar dàt heeft mij zoo somber gemaakt. Ik zie altijd de donkere kant van de dingen. Ik geloof niet, dat er één minuut in mijn leven is van ongestoord geluk. In de mooiste momenten van mijn leven stond altijd direct naast me: Och God, d'r komt een dag... Bijvoorbeeld toen ik geëngageerd was. Direct stond er naast me: ‘Och God, er komt een dag dat zij dood moet’.

Het beeld dat Arnold in zijn brieven aan Frederik van Eeden schetst, is een ander, minder bewogen beeld dan het beeld dat hij D'Oliveira voorschotelt. Het heeft er alle schijn van dat Arnold het beeld van het Binnengasthuis dramatiseert, esthetiseert, als D'Oliveira hem interviewt. Een zekere lust tot zelfkwelling zal hier niet vreemd aan zijn. We moeten echter wel bedenken dat Aletrino in dit vraaggesprek terug ziet op het verleden, terwijl hij Van Eeden heet van de naald verslag doet van de gebeurtenissen in het Binnengasthuis.

Ongetwijfeld heeft Arnold het lijden in het Gasthuis op zijn eigen moeder geprojecteerd. Zij lijdt namelijk aan een nierziekte en Arnold weet dit; hij weet ook dat dit haar dood zal betekenen. Regelmatig bezoekt hij zijn gescheiden moeder te Hilversum en in de zomervakanties houdt hij haar gezelschap.

In september 1887 verandert Arnold van afdeling binnen het Binnengasthuis: hij verlaat de afdeling pathologische anatomie en wordt assistent op het ‘vrouwenverband’. Op deze vrouwenafdeling voelt Arnold zich redelijk gelukkig. De

omgang met vrouwen gaat hem beter af dan de omgang met mannen. In het eerder geciteerde interview met D'Oliveira vertelt Arnold dat hij niet begrijpt wat mannen eraan vinden om met elkaar op reis te gaan. Echte mannen onder elkaar, kerels onder elkaar: walgelijk! Het liefst zou hij kruidenier zijn. De hele dag vrouwen om je heen, vrouwen die allemaal vriendelijk kijken voor een paar rozijnen, een stukje sucade of wat stroop.

Op 5 juni 1888 verlooft Arnold zich met Rachel Mendes da Costa, een dochter van de Portugees-joodse steenhouwer Moses Mendes da Costa en Esther Teixeira de Mattos. Voor Arnolds vrienden is deze verloving een verrassing omdat zij Arnold regelmatig in gezelschap van Kitty van Vloten zagen. Rachel is echter geen onbekende in het Amsterdamse artistieke wereldje. François Erens noemt haar een ‘club-zuster’, waarmee hij bedoelt dat Rachel zich voor dezelfde culturele dingen interesseert als de groep vrienden en vriendinnen die artistiek Amsterdam bepaalt.[9.] Nog diezelfde dag schrijft Arnold zijn vriend Frederik van Eeden een brief om hem het grote nieuws mee te delen.

> Jelui zult er wel van ophooren dat ik geëngageerd ben met Rachel Mendes. Dat is plotseling gekomen. Zoo is 't er, zoo is 't er niet! Ik ben te opgewonden om te cijferen. Jelui moet dus geen lang epistel verwachten. Ik kom eens een dagje bij jelui. Kees moet maar niet de moeite doen om naar me toe te koomen want ik weet niet wanneer ik thuis ben, [...]. Als ik bedenk wat die Kees [Frederik van Eeden] met me heeft doorgesukkeld. Ik kom in allerlei narigheden die me 't zweet laten uitbreken. Ik moet 't aan Hertz [professor Hertz, de man waar Arnold assistent bij is] zeggen.[10.]

In september van datzelfde jaar komt er een eind aan het assistentschap van Aletrino. Hij verlaat het Binnengasthuis en vestigt zich als huisarts op de Achtergracht 25. Samen met Samuel Mendes da Costa - de broer van Rachel - bewoont hij daar enkele kamers bij drie oude ‘joffren’.

De praktijk is geen succes. Arnold heeft weinig patiënten, te weinig om van te leven, terwijl men van hem verwacht dat hij de dokter speelt. Dat wil zeggen goed gekleed uitgaan om patiënten te bezoeken die er niet zijn en in een nette buurt wonen. Zowel het nette pak met de handschoenen, als het op stand wonen kosten geld en dat is er nu juist niet. Bovendien voelt Arnold een zekere angst opkomen als hij de stad in gaat. Al die vreemde mensen om hem heen ..., hij voelt zich af en toe omringd door vijanden! Alsof dat allemaal nog niet erg genoeg is, moet hij sommige van die vreemde mensen opzoeken om hen te genezen.

Bij dat genezen zet Arnold grote vraagtekens. Het ‘doktersvak’ bezorgt hem de ‘vervloekte ellende van de eeuwige angst voor den dood’ en het laat hem de relativiteit van het leven zien.[11.] Door de nood gedwongen gaat Arnold uitzien naar bijverdiensten: hij wordt lid van het A.Z.A. en hij biedt zich aan als secretaris van Van Eeden. Het Algemeen Ziekenfonds Amsterdam is een zogenaamd doktersfonds oftewel een ziektekostenverzekeringsfonds dat opgericht en geleid werd door artsen. Destijds richtten artsen eigen ziektekostenverzekeringsfondsen op om enerzijds een tegenwicht te kunnen vormen tegen de particuliere ziektekostenverzekeringsmaatschappijen die hen vaak slecht betaalden. Anderzijds stelden de artsen ‘de kleine man’ in staat om zich tegen een billijke premie bij hen te verzekeren. Het secretariaat bij Van Eeden berust op een misverstand. Arnold dacht dat François Erens secretaris bij Van Eeden was en dat diens plaats vrij kwam. Nu deed François inderdaad wel eens wat werk voor Van Eeden, zo vertaalde hij diens brochure over suggestie in het Duits, zodat hij opgenomen kon worden in Schorers Familienblatt, een geillustreerd Duits weekblad. Een echte bezoldigde secretaris is Erens echter nooit geweest. Als Arnold daar achter komt, schrijft hij

Frederik van Eeden een brief met de mededeling dat hij geen interesse meer heeft voor het baantje van secretaris.

> Ik geloof, Keesje, dat we ons beide vergist hebben. Ik wist niet dat François meer de functie van stoker en causeur bij je vervulde dan secretaris. Ze hebben me verteld dat hij een heusche secretaris was, zelfs zoo dat Chap. [Van Deventer] me onlangs vroeg, toen ik hem zei dat ik 't postje v. Fr. zou willen erbij hebben, of ik de Kl. J. [*De kleine Johannes*] zou kunnen vertalen. Ik dacht in de laatste tijd niet meer dat 't zoowat een sinicure was maar was stellig overtuigd dat hij alle plichten van een rechtgeaarde secretaris vervulde. Daar-

om heb ik er je over geschreven te meer omdat ik vermoedde dat je in verlegenheid zou zijn en je nu al de drukte zelf zoudt hebben. Nu er van geen eigenlijk secretariaat sprake is nu houdt alles vanzelf op. En niet dat ik er de praktijk aan wilde geven, volstrekt niet, maar omdat ik veel vrije tijd heb en bijna alle middagen niets te doen heb en ook 's avonds niet dacht ik dat ik dat er best bij kon doen. Och die praktijk gaat zachtjes aan zoals alle praktijken in het begin gaan. Wanneer ik zooveel verdiende dat ik geen geld behoefde te lenen, zou 't me niet veel kunnen schelen en zou ik niet veel in zorg zitten, maar dat is 't onaangename dat ik nog niet zooveel verdien en dus telkens geld moet opnemen zoodat ik achteruit raak, hoe zuinig ik ook leef.
(27-2-1889)[12.]

Arnold vult zijn vrije tijd met de bestudering van de gerechtelijke geneeskunde. Dit neemt hem zozeer in beslag dat hij de roman waar hij mee bezig is, *Zuster Bertha*, laat liggen. Kloos spoort Arnold nog aan om zijn literaire pen niet werkloos te laten liggen, maar tevergeefs! Arnold wijdt zich aan zijn wetenschappelijke werk en op 2 april 1889 schrijft hij Frederik van Eeden dat hij binnenkort zal promoveren op een proefschrift dat de titel draagt: *Eenige beschouwingen over den beroepseed der artsen*.

Op 31 mei van datzelfde jaar promoveert Aletrino aan de universiteit van Amsterdam. Zijn dissertatie handelt over de ondeugdelijkheid van de eed die artsen af moeten leggen. Deze eed stelt de arts namelijk voor een dilemma: enerzijds is hij in bepaalde gevallen verplicht om de justitie of werkgever in kennis te stellen van hetgeen hij geconstateerd heeft, anderzijds heeft de arts de plicht om in die gevallen juist te zwijgen. Arnold illustreert zijn stelling met talrijke voorbeelden uit de praktijk. Een voorbeeld ter verduidelijking van zijn stelling: een arts krijgt een epileptische machinist op zijn spreekuur. De arts weet dat zijn patiënt in dienst is van een spoorwegmaatschappij en hij weet dus welke ongelukken het gevolg van de ziekte van de machinist kunnen zijn. Moet hij nu zijn beroepseed breken en de spoorwegmaatschappij in kennis stellen van de ziekte die de machinist heeft? De machinist zal dan zeker op straat gezet worden, maar een spoorwegongeluk wordt op die manier voorkomen. Menig machinist zal zich echter wel tien keer bedenken eer hij zich onder behandeling van een arts stelt, indien de arts zijn eed breekt. Door deze handelswijze wordt het recht op medische verzorging namelijk min of meer afgesneden.

De eed die artsen af moeten leggen sedert 1878 biedt onvoldoende houvast voor de medici. Ze moeten zich baseren op hun eigen inzichten in deze, of op de heersende publieke opinie. Aletrino vindt dat de arts, die ten allen tijde toch moet handelen, gegevens die hij via zijn beroep verkrijgt, geheim moet houden. Herhaaldelijk citeert hij in deze de Fransman Brouardel die stelde: ‘Le secret est absolu, ou il n'est pas’.

In 1889 verschijnt de bundel *Uit den dood*, een verzameling schetsen die op één na alle in De Nieuwe Gids gestaan hebben. Het thema van de bundel is, zoals de titel al doet vermoeden, de dood. Arnold laat zien hoe de arts Joan in ‘Uit den dood’ waakt bij zijn doodzieke moeder, hoe de patiënte Alida in ‘Een einde’ aan haar einde komt in het gasthuis, hoe een dokter het sterven van een jonge man verwerkt in de schets ‘Avondwandeling’ en hoe een arts mijmert over zijn dood en de dood van zijn verloofde in ‘Een achtermiddag’, om maar enkele voorbeelden te noemen.

Deze kommer en kwel verhalen bevatten veel autobiografische elementen. In de hoofdpersonen uit de diverse schetsen herkennen we iets van de zwaarmoedige

Arnold: voortdurend is hij met de dood bezig en lijdt hij onder het lijden van de mensheid. Niet dat de mensheid daar iets mee opschiet, want Arnolds lijden is een vorm van masochisme. Hij lijdt als het ware onder zijn lijden en koestert zijn lijden om te kunnen blijven lijden.

De omgeving waarin Arnold zijn schetsen situeert doet sterk denken aan het Binnengasthuis, waar hij twee jaar werkte. In zijn correspondentie en in het interview met D'Oliveira, wijst Arnold er voortdurend op dat het Binnengasthuis hem met zijn neus op de misère van het leven heeft gedrukt en hem een ‘knauw’ heeft gegeven. Hetzelfde kan gezegd worden van de studie medicijnen. Van Eeden zegt in zijn in memoriam in De Amsterdammer dat de studie in de medische wetenschap alle geloof in Arnold vermoord heeft.[13.] Nu was het fin de siècle milieu waarin Arnold opgroeide ook niet bepaald een milieu waarin veel perspectief geboden werd. De liberale joden hadden zich losgemaakt van de joodse tradities en idealen en vegeteerden op de verworven welvaart. Een dergelijk milieu bracht het type van de vermoeide, weemoedige, levensmoede Sefardie voort.[14.]

Dit mensbeeld klinkt door in de bundel *Uit den dood*. De Graaff deelt Aletrino's literaire werk dan ook in bij het ‘pessimisme moral’: zijn personages zijn typen die overgeleverd zijn aan hun gevoelens en instincten, ze zijn niet in staat hiertegen te vechten.[15.]

Om een indruk te krijgen van de bundel *Uit den dood* volgt hier de schets ‘Avondwandeling’ uit de afdeling ‘Gasthuisschetsen’:

Avondwandeling

Toen de dokter zijn nachtvisite had gemaakt, stak hij een sigaar op en wandelde den tuin in.

De regen was opgehouden, de lucht was voor een oogenblik opgeklaard. Losse, waterige wolken dreven in een gelijkmatige vaart langs den hemel waartegen een groote, glanzendgroene maan een helder licht gaf. Telkens verdween het licht en kwam het weer, nu eens doorvallend tusschen een breede scheur in de wolken, dan weêr wijduitschijnend tusschen twee groote vlekken zwart, die elkaar nadreven over de ijle vlakte. Heel in de verte naderde een reeks brokkige, kleine wolkjes, dikkig en aan de randen verlicht, in één stuk aan elkaâr hangend, kalm voortdrijvend in 't licht.

Wanneer de wind over den tuin blies, ruischten de zwarte vlekken der boomen een regen van druppels over den grond, klikkend en tikkelend neervallend op de steenen van de plaats, dof plekkend op de zachte aarde van de bloemperken. Dan was alles stil; alleen 't geluid van een lekkende dakgoot klokte weemoedig, zilverluidend in de duisternis.

In het late uur stonden de gebouwen van het gasthuis loom en zwaar in een donkere rust. Een enkel verlicht venster, waarvoor 't gordijn was neêrgelaten, peinsde bewegingloos, weemoedig starend in den nacht als een groot oog, dat dof is van stille tranen.

Langzaam, met klinkende stappen, wandelde hij op en neer door den tuin, soezend over de zieken op zijn zaal. Zooeven had hij het lijk geschouwd van een patiënt die een uur geleden was gestorven en had hij de doodsbriefjes afgeteekend.

't Was niet de eerste keer dat hij dat had gedaan bij de nacht-

visite; hij was er nu over heen, over't angstige van het laken op te slaan en bij het kaarslicht, waarmee de verpleegster hem bijlichtte, de half gesloten oogleden van 't lijk op te lichten en in de doffe oogen te kijken. De eerste keer had hij er voor terug-geschuwd en hij herinnerde zich hoe hij een lichte weekte voelde in zijn knieën toen hij bij 't bed stond en 't laken aanpakte waaronder de omtreklooze vorm lag. Daarna had hij 't zoo dikwijls gedaan; hij was er aan gewoon geraakt en meestal ging hij naar bed, denkend aan andere dingen, onverschillig voor 't lichaam dat hij achter liet in 't duister van 't schut dat om 't bed stond, afgezonderd van de andere.

Nu, van avond kon hij zich niet losmaken van 't lijk dat hij had gezien. 't Was een jonge man dien hij een paar maanden onder behandeling had gehad met een vergevorderde tering. Nooit had hij hem anders gezien dan bleek, achterover liggend in de kussens, met het dikke, rosse haar over zijn vermagerd gezicht en een vreedzame, lijdende uitdrukking in de oogen die iets teêrs hadden met hun blauwachtig wit en hun geöpenden glans.

Waarom hij voor dien patiënt meer sympathie had gehad dan voor de anderen, wist hij niet, maar 't was zoo geweest van den eersten dag dat hij hem op de zaal had gekregen. Op een ochtend had de jongen hem naar zich toe getrokken en had hem fluisterend, bijna onhoorbaar gevraagd: zou ik nog beter worden, dokter? En toen hij zich had opgericht in 't bed, waarover hij gebogen stond, had hij een oogenblik gestaard naar buiten, waar de boomen groen waren en de zon vroolijk scheen en daarna op het vermagerd gezicht van den patiënt. En hij had neiging gehad alles te laten zooals 't was en weg te loopen van zijn zaal, ver, heel ver weg, bang voor de smart om hem heen, met een gevoel van plotselinge, krankzinnige angst voor al de ellende die hem later te wachten stond. En elken ochtend als hij bij den jongen kwam, was 't te zien dat hij minder werd en 't was of elke hoestbui een gedeelte van zijn leven afblies. Deze laatste dagen had hij hem zien sterven, langzaam, stil en zwijgend met dezelfde tevreden oogen die doffer en doffer werden. Van avond was hij eindelijk dood.

En terwijl hij voortslenterde over de plaats was 't hem of hij telkens 't lijk weêrzag, uitgeteerd en bleek en 't was hem of hij weêr de fluisterende stem hoorde vragen: zou ik weer beter worden?

De maan stond alleen en stil in de groote vlakte van den hemel, helder en glanzend met haar groen licht. Rustig tintelden de sterren, onbewegelijk, ver in de lucht zwevend. Heel in de verte boven de huizen kwam een groote donkere massa wolken opstijgen, langzaam groeiend en breeder wordend, onmerkbaar voortbewegend over den lichten hemel. Geluidloos gleed een sombere schaduw over de plaats, de glanzende schemering zachtjes voortdrijvend, verder en verder. Geleidelijk verdween de maan achter het zware, donkere, dikke floers, dat geheimzinnig voort werd gestuurd, moeielijk en log.

Nu, door den dood van dien patiënt aan wien hij zich had gehecht, kwam weêr de moedelooze twijfel aan zijn vak in hem op, een twijfel die een tijdlang niet tot zijn bewustzijn was gekomen en dien hij gekregen had de eerste weken toen hij op zijn zaal was.

O, dat vak, dat hij vrijwillig op zich had genomen!

Toen hij pas begon, had hij vage droombeelden gehad van helpen en redden; maar 't was of na korten tijd een groot monster was opgestaan, dat zijn droombeelden telkens kort sloeg en wegveegde, een monster, dat hij eerst had zien staan achter iederen patiënt en na eenigen tijd zag grijnzen achter allen die hij liefhad, een monster, dat hem wanhoop gaf aan zijn vak, twijfel aan zichzelf en waartegen hij niets kon doen.

Hij herinnerde zich een vrouwtje dat hij had behandeld. Ze was even twintig jaar en pas getrouwd, ze was op de zaal gekomen met een hartkwaal. Telkens kreeg ze heftige benauwdheden en werd hij geroepen. Hij ging, ofschoon hij wist dat hij niet kon helpen. En als hij bij haar was en haar iets had gegeven, omdat hij iets doen moest, hield zij zijn handen vast en smeekte hem bij haar te blijven en hijgde: och dokter, laat me niet alleen blijven, blijf bij me tot 't over is. Dan voelde hij een beklemming in zijn borst en een kloppen in zijn keel alsof hij zou gaan huilen, wanneer hij dacht dat hij voor een God werd gehouden en dat hij machteloos was. En terwijl hij bij haar bleef zitten, wachtend tot 't over zou zijn, was 't hem of de dood achter haar bed stond, lachend om zijn wetenschap, spottend met zijn machteloosheid. En telkens als hij van haar wegging, was 't vertrouwen in zijn vak minder geworden en de smart over zijn weten grooter.

Ze was in een benauwdheid gestorven, terwijl hij weêr bij haar zat.

Zoo moeten ze allen eens, dood, allemaal dood!

Droomend liep hij voort, langs 't hek van het vrouwentuintje, met zijn hand de druppels wegvegend, die langs de spijlen hingen. Helder weêrkaatsten zijn stappen in de gang tusschen de anatomie en den muur van de plaats. Hij ging langs de sombere massa van den lijkwagen onder het afdak, naar de achterzij van het gebouw, langs de hokken, waarin de konijnen rustig en kalm zaten te knabbelen. Hij bleef staan voor de lage, bruine deur, die toegang gaf tot den kadaverkelder.

Eens op een dag was hij er in geweest. 't Was een zonnige, warme dag, met een heldere lucht en een ijl, tintelend licht dat over de groene boomen en de warm gekleurde huizen heen-trilde. Toen hij in den kelder kwam, viel hem plotseling van de lage zoldering een grijze kilte over de schouders en kon hij niets zien in het vale licht dat ronddreef met een matvalschen weêrschijn van de boomen buiten. Terwijl hij voortliep, kwamen langzamerhand de voorwerpen duidelijker te voorschijn uit de wateriggroene schemering. Opgestapeld langs de muren stonden de eenvormige, nieuw-withouten kisten; hier en daar boven op stond een kinderkistje. Een natte, vunze, holle lucht hing loom en zwaar in de dommelige ruimte. In een hoek stond de bruine mand, somber, ernstig en stil. Hij had het deksel opgetild van een kist die alleen stond in 't midden en waarin een lijk lag. In een wit laken lag 't languit, 't hoofd op zij gebogen met een geöpenden mond, de oogen half gesloten, vaag dommelend naar den ruwen wand, waartegen 't was opgesloten. 't Was een jonge vrouw; de lange haren lagen verward in een klomp onder 't hoofd en de kuilen onder de jukbeenderen leken zwarte plekken door de diepe schaduw. Daarnaast stond een klein kistje met een kinderlijkje, een klein, matgeel, wassen popje met 't mondje wijd open en de armen en beenen opgetrokken in pijnlijke kromming. Toen had hij op eens gedacht: er zal een dag komen dat ik ook zoo zal liggen, onbewegelijk, stil en bleek. 't Was hem of er plotseling iets lams over hem kwam, een gevoel van moêheid, en lusteloosheid, een neiging om neêr te liggen en te slapen, een mat gevoel van leegte alsof er plotseling iets uit hem werd weggenomen dat hem krachteloos liet, week en loom. En terwijl hij, neêrleunend tegen den vochtigen muur, naar de bruine mand staarde, was 't hem of zij krakend, spottend, duister lachte om zijn moedeloosheid.

Toen was hij opgesprongen uit den kelder, angstig en verward.

Buiten scheen de zon kalm en helder langs de hooge muren van het anatomiegebouw en de konijntjes zaten rustig te knabbelen in de warme zomerlucht.

En 's nachts had hij gedroomd dat de bruine mand op hem toekwam, wijd met een donkeren groot-geopenden muil en dat zij met een paar magere, beenige armen hem wilde omhelzen en meênemen. Hij was wakker geschrokken met 't zweet op zijn gezicht, terwijl zijn hart ruw en hoorbaar bonkte.

Nu, dat hij weêr voor de deur stond, was 't hem of hij de rijen kisten zag in het treurig duister, dat over het witte hout schemerde. En hij zag kist voor kist gevuld worden, witte vormen zonder omtrek, met een gelijkgevaagde uitdrukking op het

gezicht, met holle, ingevallen oogen en verward haar. Als in een droom zag hij groote troepen menschen, worstelend, vechtend, terugwerkend, tegenhoudend met handen en voe-

ten en die met kracht gestuwd werden naar den duisteren kelder, die ze zwijgend inzwelgde als de donkere wijde bek van een reuzendier.

En langzamerhand was 't hem als werd hij zelf er heen gedrongen door een onuitstaanbaren drang tegen de deur van het lijkenhok die 't leven afsloot en waartegen 't leven moest eindigen.

Toen hij opkeek, begon de regen te vallen, langzaam met groote druppels. Heel hoog boven de twee muren waartusschen hij stond, hing de smalle strook van den hemel, zwart, dik en gelijk van kleur. Verdrietig tikkend viel de regen op het zinken afdak waaronder de lijkwagen stond.

Zoo gaan wij allen, dacht hij. Onwillekeurig stapte hij terug van de deur. Langzamerhand kreeg hij 't gevoel dat 't dwaasheid was te vechten en te worstelen tegen die dringende macht. Eens moet 't toch zijn, 't kon niet anders. Hij voelde dat 't onnut was te leven, daar toch alles daarmee eindigde. Alles dood, fluisterde hij, dood, dood! Hij herhaalde 't woord zachtjes; bij iederen keer werd 't hem vager en geheimzinniger.

Toen hij weêr in den tuin kwam, lag 't ziekendorp rustig als daareven, slapend onder de vallende druppels. Zich omkeerend bleef hij staan en keek naar de groote gebouwen die breed, duister dommelden in den stillen nacht, slapend onder den zachten wind dien de boomen er over ruischten.

En denkend aan al de ellende achter die muren mompelde hij: la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, en ging naar zijn kamer.

De regen begon met sneller en wilder druppels, neêr te vallen.

Juni '87.

In juni 1891 is het eindelijk zo ver dat Aletrino's eerste roman, *Zuster Bertha*, bij de uitgeverij W. Versluys het licht ziet. De roman is opgedragen aan Martha en Frederik van Eeden en mag beschouwd worden als een soort eerbewijs aan zijn beste vrienden.

Zuster Bertha is het relaas van Bertha die zich van haar milieu wil losmaken door verpleegster te worden. Dit beroep verplicht haar namelijk om het huis uit te trekken en in het gasthuis te gaan wonen, bovendien is ‘verpleegster worden’ een jeugdideaal van Bertha. Ze ziet zichzelf als een opofferende, reddende engel over de zalen snellen om het leed van de mensheid te verzachten. De werkelijkheid blijkt echter anders te zijn en Bertha moet al snel de ene ontnuchtering na de andere verwerken.

In het gasthuis werkt een arts waar Bertha verliefd op wordt. De liefde is echter niet geheel wederzijds. De arts voelt zich tot Bertha aangetrokken omdat hij eenzaam is en iemand nodig heeft om zijn eenzaamheid te verdrijven. Bertha voelt dit na verloop van tijd aan en besluit om de verhouding te verbreken. Ze verlaat het gasthuis omdat haar positie na de affaire met de arts onhoudbaar is geworden.

Bertha keert terug naar haar ouderlijk huis en laat zich een huwelijk opdringen met ene Karel Albrechts. Tijdens de verlovingsreceptie kust Bertha Karel in een vlaag van masochisme:

> Maar door zijn aanraking sloeg plotseling de lust in haar op zich meer nog pijn te doen, een wreed gevoel te geeselen in haar ellende en schreiend haar berustende bitterheid vatte ze zijn hoofd en zoende hem overal, zijn oogen, zijn mond, zijn wangen langdrukkend met wilde kussen.

En denkend aan den ander dien ze voor zich zag als op dien eenen avond, den grootsten van haar leven, snikte ze woest uit: ik heb je lief, ik heb je lief, ik heb je lief.[16.]

Deze scène komt in een nog pessimistischer kader te staan als we bedenken dat Bertha met dit huwelijk een soort kopie van het huwelijk van haar ouders tegemoet gaat. Zij hadden een huwelijk dat niet op wederzijdse genegenheid gebaseerd was; zij hadden een huwelijk dat die naam nauwelijks verdiende. Het verbaast dan ook niet dat de moeder van Bertha haar dochter voorhoudt dat een huwelijk heel goed gesloten kan worden zonder liefde, omdat de liefde later vanzelf wel komt. Op 2 juli 1891 trouwt Arnold Aletrino met Rachel Mendes da Costa in de Portugese synagoge aan het Jonas Daniel Meyerplein in Amsterdam. François Erens en Jacobus van Looy gingen er samen naartoe en waren beiden onder de indruk van de plechtigheid. Jacobus van Looy werd getroffen door de gratie van de bruid: 'Rachel was superbe!'

Het jonge paar gaat op huwelijksreis naar de Harz, het lievelingsoord van Aletrino sedert zijn korte studieverblijf in de universiteitsstad Jena. Eenmaal terug in Amsterdam vestigen ze zich op de Achtergracht 17 huis, een pand dat enkele huizen verwijderd ligt van Arnolds vorige woning.

De financiële middelen van Arnold en Rachel zijn inmiddels wat ruimer geworden, want Arnold is sedert 1891 gemeente-geneeskundige oftewel 'armendoctor'. Naast zijn particuliere en A.Z.A. patiënten behandelt hij de armen, de 'geneeskundig bedeelden', in de wijken Kadijk en Kattenburg, twee volksbuurten die achter zijn woning liggen. Hier leert Arnold het leed van het proletariaat kennen. 'Godallemachtig wat was dat erg' zegt hij tegen D'Oliveira, als hij over zijn werk als 'armendoctor' spreekt. Toch heeft de armenpraktijk nauwelijks sporen achtergelaten in het literaire werk van Aletrino. Een opmerkelijk gegeven gezien de weerslag die het Binnengasthuis, Arnold werkte twee jaar in het Binnengasthuis, op zijn literaire en maatschappelijke werk heeft gehad.[17.]

In 1892 verschijnt Arnolds eerste publikatie op het gebied van de 'crimineele anthropologie', tegenwoordig zou men zeggen de criminologie, in De Nieuwe Gids. In dit essay, 'Het tegenwoordig standpunt der crimineele anthropologie', zet hij uiteen hoe men de laatste 100 jaar gedacht heeft over krankzinnigheid en misdadigheid. Bovendien geeft Aletrino in dit essay aan hoe hij staat ten opzichte van de twee toonaangevende stromingen in de criminologie: de Italiaanse School en de Franse School. De eerste School ziet de misdadiger als iemand die is stil blijven staan op een primitief niveau. De misdadiger is niet verantwoordelijk voor zijn daden omdat hij nu eenmaal als misdadiger geboren is. De Franse School daarentegen ziet misdadigheid niet als een aangeboren eigenschap die eigenlijk in een primitieve samenleving thuishoort, maar als een verworven eigenschap. Misdadigers zijn dus niet per definitie ontoerekeningsvatbaar.

Aletrino neemt een wat merkwaardig standpunt in ten opzichte van beide stromingen in de criminologie. Enerzijds gaat hij uit van het feit dat de misdadiger ontoerekeningsvatbaar is, anderzijds stelt hij dat de misdadiger niet opgesloten moet worden, maar heropgevoed moet worden in zogenaamde verbeteringstehuizen. Ondanks zijn pessimistische mensbeeld, pleit Arnold voor een revolutionaire verandering van het strafstelsel anno 1890.

In 1893 publiceert Arnold wederom een artikel over criminele antropologie in De Nieuwe Gids: 'De crimineele anthropologie en de strafwet'. Met genoegen stelt Arnold vast dat het idee dat de mens over een vrije wil beschikt, wankelt. Men gaat inzien dat niet alleen lichamelijke eigenschappen erfelijk zijn, maar ook geestelijke en morele. Dit zijn immers 'uitingen' van materiële dingen als cellen en weefsels. Niemand zal een individu verwijten maken omdat het blauwe ogen heeft, net zo min mag men een individu verwijten maken omdat het steelt.

Moet de samenleving niet langer optreden als individuen de

wetten van die samenleving overtreden, omdat de mens niet over een vrije wil beschikt? Jawel, maar de samenleving zal het individu moeten corrigeren, sturen. Let wel: corrigeren en sturen, dus niet straffen. De strafwet dient immers ter verbetering van de mens!

op het strafsysteem anno 1890, ze vindt dat de misdaad ook op andere fronten bestreden moet worden. Allereerst moet de staat preventief optreden: alcoholmisbruik dient bestreden te worden, want misdadigheid vindt onder andere zijn oorsprong in een overmatig gebruik van alcohol. Goed onderwijs en een goede opvoeding kunnen de jeugd op het rechte pad houden en dienen dus van staatswege gestimuleerd te worden. Werkloosheid dient met kracht bestreden te worden door werklozen zinvol werk te verschaffen.

De berechting van de misdadigers moet verbeterd worden. Juristen moeten beter op de hoogte gebracht worden van het bestaan van de gerechtelijke geneeskunde en de psychiatrie opdat ze het belang leren onderkennen van een psychiatrisch onderzoek. De criminele antropologie dringt er overigens op aan om een psychiatrisch onderzoek verplicht te stellen bij alle delinquenten, zodat geen krankzinnigen of andere ontoerekenbare personen in de gevangenis terecht komen. Aletrino stelt zich met deze uitspraak even op een praktisch standpunt, want in zijn visie is immers iedereen ontoerekenbaar en kan er alleen verschil van mening bestaan over de manier waarop een delinquent, een patiënt, behandeld moet worden.

De criminele antropologie dringt er bij monde van Arnold Aletrino op aan dat de misdadiger een schadevergoeding betaalt aan het slachtoffer, aan de benadeelde. Mocht de misdadiger niet opgespoord kunnen worden, dan dient de staat deze schadevergoeding te betalen. De huidige situatie betekent dat de benadeelde twee maal betaalt: één maal betaalt hij de staat voor de bescherming die ze hem biedt in de vorm van belastingen, een tweede maal betaalt hij de schade die hem berokkend is. Op het eerste congres voor criminele antropologie (1885) werden voorstellen gedaan om tot een systeem van schadeloosstellingen aan de slachtoffers van misdaden te komen, helaas, aldus Arnold, bleef men destijds te veel aandacht besteden aan de technische kant van de zaak en verwaarloosde men de juridische aspecten van dit idee.

De inrichting van de gevangenissen moet veranderen. Arnold kondigt aan dieper in te gaan op deze materie in een derde essay in De Nieuwe Gids. Zo ver komt het echter niet want in november 1893 zegt hij zijn medewerking aan het tijdschrift op, omdat zijn vriend Frederik van Eeden door Willem Kloos in de kolommen van De Nieuwe Gids voor rotte vis is uitgemaakt. En passant geeft Kloos Aletrino trouwens ook nog een veeg uit de pan. In een van zijn scheldsonnetten schrijft hij namelijk het volgende:

> O Aletrinootje, gij valsch, Moorsch Vorstje,
> Dat ferm zit op 't belachelijkste troontje,
> Pas op, daar gaat 't, uw waggelende kroontje
> Valt van uw kopje, och kereltje, wat dorst je
>
> IJdlijkjes je verheffen op één toontje
> Om schijnen wat gij niet zijt, ridderborstje
> Schijnbaar, daar gij niet zijt dan een hansworstje,
> O fierlijk om u blikkend, gij gewoontje,
>
> Denkt uw klein menschje-zijn te zijn het echt-zijn
> Van 't mensch-geslacht, groot-heerlijk in zijn hoog-doen,
> Maar dat vóór alles moet manlijk oprecht-zijn,

O gij, die haakt naar uiterlijke roempjes,
Zeg doempjes. Want geen dezer zal omhoog spoen,
Dan wie 't al-godlijk voelt in zeed'ge bloempjes.[18.]

In zijn *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie*, het eerste deel van dit handboek verschijnt in 1902, het tweede deel in 1904, gaat Arnold uitvoerig in op de nieuwe koers die het gevangeniswezen moet volgen. De delinquenten moeten in verbeteringsgestichten naar Amerikaans voorbeeld bijeen gebracht worden om heropgevoed te worden. De duur van deze heropvoeding moet niet bepaald worden door de rechter, hij is daar ten enen male incompetent voor, maar door degenen die de delinquent begeleiden, gadeslaan.

Tijdens hun verblijf in de verbeteringsinrichting moeten de delinquenten voorbereid worden op hun terugkeer in de maatschappij. Ze moeten geschoold worden, opdat ze tezijnertijd in hun eigen onderhoud kunnen voorzien en niet als het ware weer gedwongen worden tot crimineel gedrag, omdat ze nu eenmaal ook moeten leven. Naast scholing speelt lichamelijke vorming een belangrijk rol. Deze lichamelijke vorming moet de delinquent gevoel voor orde en tucht bijbrengen.

De resultaten in de Amerikaanse Elmira Reformatory, het verbeteringsgesticht dat Arnold als voorbeeld voor het Nederlandse gevangeniswezen ziet, waren inderdaad zeer hoopvol. Hoewel men niet gerechtigd was de delinquenten vast te houden tot ze ‘genezen’ waren, men moest dus werken met een door de rechter vastgestelde straftijd, kwamen 85 van de 100 gevangenen niet meer in aanraking met de justitie. Ongetwijfeld was een belangrijk deel van het succes van de Elmira Reformatory te danken aan de bezielende leiding van directeur Brockway.

In Arnolds essays op het gebied van de criminele antropologie vinden we een verklaring voor zijn pessimistische literaire visie. De mens wordt in zijn verhalen en romans voorgesteld als een wezen dat bepaald is door voornamelijk erfelijke factoren. Het is ten enen male onmogelijk om uit de ban van deze erfelijke bepaaldheid te komen. De hoofdpersonen lijken zich hier al bij voorbaat bij neergelegd te hebben, want ze doen zelden een poging om uit de kommer en kwel sfeer te komen. Logisch, de karakterstructuur van de mens ligt volgens de ‘criminoloog’ Aletrino immers vast in zijn cellen en weefsels! De mens beschikt immers niet over een vrije wil!

In november 1894 verschijnt in het Tweemaandelijksch Tijdschrift de eerste aflevering van *Martha*. In deze roman beschrijft Aletrino hoe Martha, na een trieste jeugd, het geluk denkt te vinden in het huwelijk. Maar dat blijkt een desillusie te zijn: ‘En plotseling voelde zij, dat 't nooit zou gebeuren zooals zij 't had gewild in de mooi-zwevende romantiek van haar meisjes-denken, dat zij nooit zou krijgen wat zij zich had voorgezongen in de lange, eenzame uren van haar jeugd.’ Ook het moederschap brengt niet het geluk waar Martha over gedroomd heeft. Een vriend van haar man, een zekere Theo die gevoelig viool speelt, doet Martha's vurige hoop eens de ‘vlammende hartstocht’ aan den lijve te mogen ervaren, herleven. Martha besluit om haar man te verlaten en Theo te volgen naar Parijs. In Parijs ontdekt ze echter dat Theo maar een heel gewoon mannetje is, en totaal gedesillusioneerd keert Martha terug naar Nederland. Daar slijt ze haar dagen in eenzaamheid; haar bestaan is een ‘lichteloos heensterven, langzaam, eindeloos lang.’

In 1895 komt *Martha* in boekvorm uit bij de uitgeverij Scheltema & Holkema. In datzelfde jaar, bij dezelfde uitgever, verschijnt een bundel schetsen, *Novellen*, die voor een deel reeds eerder in *Uit den dood* opgenomen waren. Frederik van Eeden laat zich in een brief aan Lodewijk van Deyssel lovend uit over de schetsen.

> Aletrino stuurde mij zijn twee boeken [*Martha* en *Novellen*]. Verscheidene novellen las ik met eenige bewondering. Die man in de gevangenis bijvoorbeeld. Hij heeft toch veel talent, A.A. en hij kon nog veel mooier dingen maken

(17-11-1895)[19.]

In 1896 wordt Arnold Aletrino benoemd tot geneesheer van politie en brandweer. Dat betekent dat hij de armen van de wijken Kadijk en Kattenburg vaarwel zegt. In zijn nieuwe werkkring ligt het leed niet zo hoog opgestapeld als in zijn oude werkkring. De politie- en brandweermensen behoren namelijk tot een andere klasse dan de armen uit Kadijk en Kattenburg en dat heeft zijn weerslag op hun gezondheid. Als politie-arts wordt Aletrino echter met een ander soort leed

geconfronteerd dan hij gewend is, namelijk met de slachtoffers van de criminaliteit. Herhaaldelijk verschijnt hij als getuige-deskundige in strafzaken om zijn oordeel te geven over verwondingen en de manier waarop ze toegebracht kunnen zijn.

In 1897 leren we Arnold Aletrino in een totaal andere rol kennen: de melancholieke, vermoeide, lijdende, berustende auteur, ontpopt zich tot een strijdbare persoonlijkheid in de emancipatiestrijd van de Nederlandse homosexuelen. Uiteraard staat hij in deze strijd niet alleen. Nadat de Franse revolutie in 1811 een eind gemaakt had aan de strafbaarstelling van homosexueel gedrag in ons land, gaan er rond 1870 weer stemmen op om deze strafbaarstelling opnieuw in te voeren. Men vindt het crimen nefandum, homosexueel gedrag, een inbreuk op de algemene rechtsorde; men wenst de afbrokkelende invloed van de kerk op de zeden vervangen te zien door staatsinvloed op sexueel gedrag. Tegelijkertijd ontstaat er ook een tegengestelde ontwikkeling vanuit de wetenschap. Vanuit die hoek gaat men homosexualiteit, in die tijd veelal uranisme genoemd, zien als een ziekte of een variëteit. 'Het ziektedenken' leidt tot, zij het wat neerbuigend, begrip voor de homosexueel, terwijl 'het variëteitdenken' de mogelijkheid biedt de homosexueel te zien als iets natuurlijks, als een derde geslacht. Het is met name Magnus Hirschfeld geweest die zich beijverd heeft voor de theorie van het derde geslacht. In 1897 richt hij te Berlijn het Wissenschaftlich Humanitäres Komitee op om tot afschaffing van paragraaf 175 - een artikel uit de strafwet waarin de 'tegennatuurlijke ontucht' tussen mannen, ongeacht hun leeftijd, strafbaar wordt gesteld - te komen. Het Komitee wil de maatschappij het onzinnige van deze paragraaf laten inzien, door te bewijzen dat de homosexueel een derde geslacht vormt, een variëteit is. Dit wetenschappelijke bewijs wordt gezien als de sleutel tot de opheffing van de discriminatie jegens homosexuelen.[20.]

In 1897 schaart Arnold Aletrino zich met zijn essay 'Over uranisme en het laatste werk van Raffalovisch'[21.] wat aarzelend achter de theorie van het derde geslacht. Enkele jaren later, in 1901, op het congres voor criminele antropologie te Amsterdam, is van die aarzeling niet veel meer te bespeuren. Manhaftig roeit Arnold, sedert 1899 privaatdocent in de criminele antropologie, met zijn rede 'La situation sociale de l'uraniste' tegen de communis opinio van het congres in. Uranisme is volgens Arnold een variëteit op de lijn tussen heterosexueel en homosexueel. De uranist is niet ongelukkig omdat hij is zoals hij is, maar omdat hij door de maatschappij beschouwd wordt als een paria.

Terug naar het jaar 1897. Op 13 november 1897, op een zaterdagmiddag, terwijl Arnold in zijn studeerkamer zit te werken, pleegt Rachel zelfmoord door cyaankali in te nemen. Arnold is met stomheid geslagen en zakt weg in een psychische depressie. Datgene wat hij altijd voor ogen gehad heeft: de dood van zijn levensgezellin, datgene wat hij in zijn schetsen en novellen vaak impliciet beschreef, is realiteit geworden.

Frederik van Eeden noteert op dinsdag 16 november 1897 in zijn *Dagboek*: 'Rachel Aletrino heeft zich vergiftigd. Gister bezoek bij Sam. Hij schreide, hand in hand met mij. Ze lag in veel bloemen. Ik knielde bij haar en bad.' Jacobus van Looy wijdt een gedicht aan het overlijden van Rachel.

In memoriam

'k Was haast een vreemd'ling haar. Maar 'n paar maal togen
Mijn stille blikken op naar 't aardsch gelaat -
Waar 'n oudheid zweemde als in een marm'ren staat,
In morgenlandsch ovaal en wenkbrauwbogen.

Was 't klacht, herinn'ring, wen daar werd bewogen
De tengre trots des monds? of dageraad
Te kort eens dags? - o, vreemde in huis en straat,
Wisten het al uwe koel-wachtende oogen? -
Ik weet nog zeer goed hoe ik was als bang
Voor die volkomenheid van neus en wang. -
Nu gaat 't in windsels en nog meer verreind
't Beeldschoone raadsel in ons raads'lig zijnd'. -
Klagen om Rachel gaan. - Klaag, ziel, om haar,
Met 't snikkend leven bij haar vroege baar.

Zondag 14 Nov 1897.
Na het verscheiden van Mevrouw Rachel Mendes da Costa,
echtgenoote van Dr. A. Aletrino.[22.]

Onder invloed van de depressie waarin Arnold na de dood van Rachel verkeert, stopt de correspondentie met vrienden en familieleden. Uit het jaar 1898 is slechts één briefkaart bewaard, gericht aan M.B. Mendes da Costa, de medeoprichter van Flanor. In dit schrijven feliciteert Arnold Maurits met zijn eredoctoraat. Een wat late felicitatie want Maurits promoveerde op 8 januari 1898 tot doctor honoris causa in de klassieke letteren, terwijl de briefkaart uit het najaar van '98 stamt.

Tijdens deze periode van zwaarmoedigheid wordt Arnold gesteund en verzorgd door Emilia Julia van Stockum, een verpleegster aan wie hij zijn eerste schets na de dood van Rachel - 'Avond' - opdraagt. Ruim een jaar na de dood van Rachel trouwt Arnold met Julia van Stockum. Deze vrouw, die acht jaar jonger is dan Arnold, wordt in zijn correspondentie gewoonlijk aangeduid als Jupie. Ze zal Arnold tot aan zijn dood verzorgen, voorwaar geen geringe taak. De kwalen waar Arnold aan lijdt zijn velerlei en eisen haar helemaal op. Bovendien raakt Arnold verslaafd aan de morfine die hij gebruikt ter bestrijding van de pijn. Samen met Frederik van Eeden probeert ze Arnold van de morfine af te helpen, zonder veel resultaat overigens.

In 1898 verschijnt in de Psychiatrische en Neurologische Bladen Arnolds essay 'Naar aanleiding van De Ryckère's boek "La femme en prison et devant la mort"'. Arnold bejubelt de achting voor de vrouw die uit het werk van De Ryckère spreekt. De laatste introduceert namelijk het idee om vrouwen door vrouwen te laten berechten. Dit idee past binnen de gedachte om te komen tot individualisering binnen de rechtspraak. Voor een man is het immers al moeilijk om zich te verplaatsen in de gedachtengangen, in de psychologie van de delinquent. Moet een rechter een vrouwelijke delinquent berechten, dan komt daar nog een moeilijkheid bij: hij moet doordringen in de psyche van de vrouw.

Aletrino verbreedt zijn betoog tot een vlammend pleidooi voor de emancipatie van de vrouw. De vrouw wordt zijns inziens te vaak bestempeld als een intellectueel inferieur wezen. Dat ligt echter niet aan de vrouw, maar aan de maatschappij die de vrouw minder kansen geeft om zich te ontwikkelen. Een maatschappij die overigens door mannen geleid wordt![23.]

In de winter van 1898 vraagt Arnold Aletrino om toegelaten te worden tot het privaat docentschap in de criminele antropologie aan de universiteit van Amsterdam. De adviezen van de faculteit der geneeskunde, het college van burgemeester en wethouders en de curatoren zijn positief en op 16 mei 1899 doet hij zijn intrede aan de universiteit van Amsterdam met een openbare les over ontoerekenbaarheid. Hij draagt deze rede, als ze in druk uitgegeven wordt, op aan de nagedachtenis van 'Haar, die mijn medewerkster is geweest' oftewel Rachel Mendes da Costa.

In september 1901 wordt in Amsterdam het vijfde Congres voor Criminele Anthropologie gehouden. Het congres wordt op 9 september geopend door de voorzitter, professor G.A. van Hamel, hoogleraar in het strafrecht te Amsterdam. Hij memoreert in zijn openingsrede het feit dat de criminele antropologie erin

geslaagd is de tovermacht van de straf als middel ter bezwering van de misdaad te breken. Voorwaardelijke veroordelingen, landbouwkolonies, opvoedingsgestichten, onbepaalde vonnissen, observatieklinieken voor krankzinnige gevangenen zijn in menige wetgeving opgenomen als resultaat van de inspanningen van de criminele antropologie. Van Hamel spreekt

de wens uit dat ook dit congres mag bijdragen tot de groei en bloei van de criminele antropologie. Vervolgens bestijgt onder luid applaus de nestor van de criminele antropologie, Cesare Lombroso, het spreekgestoelte. Traditiegetrouw geeft hij een overzicht van de onderzoeksresultaten sedert het laatste congres. Uitvoerig staat hij stil bij de crimineel-biologische studiën, die de grondlegger van de Italiaanse School een warm hart toedraagt. Misdadigers werden onderzocht op hun gewicht, maat, weefsel en skeleteigenaardigheden; ontaardingskenmerken werden geregistreerd. De ongeveer zeventigjarige Lombroso, een klein, monter, grijs-bebaard mannetje, ontpopt zich tijdens zijn overzicht tot een levendig en warm spreker die bij het congres een gretig gehoor vindt.

Met deze twee redevoeringen is het vijfde congres voor criminele antropologie officieel geopend. De bijdragen aan het congres en de discussies naar aanleiding van deze bijdragen zijn terug te vinden in een verslag samengesteld door de toegevoegde secretarissen Aletrino, Boissevan en Wayenberg. Dit eindverslag is in het Frans gesteld omdat de voertaal op het congres Frans is. In het *Comple rendu des travaux de la cinquième session du congres international d'anthropologie criminelle* vinden we ook Arnolds bijdrage aan het congres. Op de achtste zitting, een bijeenkomst die gewijd was aan het thema criminaliteit en sexualiteit, sprak hij over ‘La situation sociale de l'uraniste’

Arnold begint zijn lezing met de opmerking dat de liefde van mannen voor mannen al zo oud is als de weg naar Rome. In de bijbel wordt over de uranistische verhoudingen gesproken en de klassieke cultuur is niet denkbaar zonder het woord uranisme. Desalniettemin hebben vele artsen uranisme voor een degeneratieverschijnsel of ziekte aangezien. Raffalovich komt de eer toe voor het eerst gesproken te hebben over uranisten als normale mensen.

De maatschappij veroordeelt volgens Aletrino de uranist om verschillende redenen:

> hij wijkt af van het algemene waardenpatroon,
> men denkt dat het sexuele leven van nature op het andere geslacht gericht is,
> men ziet de uranist als iemand die er voortdurend op uit is om zijn sexuele verlangens te bevredigen.

Met verve weerlegt Arnold de vooroordelen jegens uranisten. Hij gaat uitvoerig in op het argument dat sexuele contacten in dienst moeten staan van de voortplanting. Het feit dat homosexuelen zich niet kunnen voortplanten, toont volgens de communis opinio aan dat homosexualiteit veroordeeld moet worden. Arnold stelt hier tegenover dat de meeste heterosexuele contacten ook niet in dienst van de voortplanting staan. Sterker nog, meestal is het doel van de coitus juist niet het voortbrengen van nageslacht. We moeten de koppeling sexualiteit voortplanting dus loslaten. Als we hier eenmaal van doordrongen zijn, maakt het niet langer uit met wie we onze sexualiteit beleven. Blijft men toch op het standpunt staan dat nakomelingen het doel van iedere sexuele relatie zijn, dan is een homosexuele relatie even verwerpelijk als een heterosexuele relatie waarbinnen de coitus interruptus wordt toegepast.

Aletrino gaat ook in op de vraag of de mens van nature aangetrokken wordt door het andere geslacht. In de periode tussen 12 en 15 jaar maakt de mens een fase van sexuele onverschilligheid door. Men voelt zich noch tot het ene, noch tot het andere geslacht aangetrokken. Na de puberteit is deze onverschilligheid verdwenen: men blijkt homosexueel of heterosexueel te zijn. Heterosexuele volwassenen voelen zich, hoewel ze getrouwd zijn, echter toch nog wel eens aangetrokken tot het eigen geslacht. Bovendien zien we dat mannen in bepaalde situaties, bijvoorbeeld in het

leger, aangetrokken worden door mannen. Waarmee maar gezegd wil zijn dat uranisme beslist geen afwijking in de natuur is.

Aletrino verwerpt in zijn lezing het idee dat uranisten de ontwikkeling van de wereld zouden belemmeren. 'Zenuwzieken, degenerés en verwijfden' zouden niet in staat zijn een bijdrage te leveren aan haar ontwikkeling! Een lijst van grootheden die uranist waren, moet dit argument ontzenuwen. Dergelijke opsommingen werden overigens veelvuldig gebruikt in de emancipatiestrijd van de homosexuelen.

Arnold besluit zijn lezing met de opmerking dat uranisme een variëteit is die ligt op de lijn tussen heterosexueel en homosexueel. De uranist is niet ongelukkig omdat hij is zoals hij is, maar omdat hij door de maatschappij beschouwd wordt als een paria. Deze duidelijke en voor die tijd moedige stellingname, wordt hem door de congresgangers niet in dank afgenomen. De moeilijkheden beginnen al voordat de achtste zitting een aanvang heeft genomen. De voorzitter van het congres stelt namelijk voor om de discussie naar aanleiding van Arnolds lezing, de lezingen waren al in druk onder de congresleden verspreid voordat het eigenlijke congres begonnen was, achter gesloten deuren te laten plaats vinden. Dit voorstel wordt met meerderheid van stemmen goedgekeurd, niettegenstaande het protest van Aletrino. Wanneer hij echter dreigt niet aan de discussie te zullen deelnemen, zwicht men. Toch kan Van Hamel het niet nalaten om op vrijdag 13 september de pers te verzoeken geen verslag te doen van hetgeen er die morgen besproken zal worden. Het onderwerp 'Criminaliteit en sexualiteit' wordt op deze manier alsnog uit de publiciteit gehouden en ... wat voor Van Hamel natuurlijk belangrijker is: Aletrino's lezing 'La situation sociale de l'uraniste' blijft binnen de muren van het congresgebouw.

Die bewuste vrijdag houdt Aletrino als eerste zijn lezing binnen het kader: 'Criminaliteit en sexualiteit'. Voor hij met zijn betoog begint, dankt hij de organisatie voor de moed die ze heeft opgebracht om dit onderwerp ter sprake te laten komen.

Na zijn betoog barst de storm los. De heer Crocq, een professor uit Brussel, ageert fel tegen Aletrino. De heer Aletrino pretendeert weliswaar de uranist te rehabiliteren, maar zijn betoog wekt eerder de indruk dat uranisme te verkiezen is boven heterosexualiteit. De heer Crocq is dan ook 'stupéfait' over het standpunt van Aletrino. Hoe komt iemand erbij om zo door te draven, om zulke onzin te verkopen. 'L'uranist est toujours anormal' of in een wat andere toonzetting 'l'homosexuel est toujours un dégénéré'.[24.]

Ook monsieur Benedikt, professor in de psychiatrie te Wenen en voorzitter tijdens de discussie over 'Criminaliteit en sexualiteit', verwerpt het standpunt van Aletrino. Uranisten moeten zijns inziens energiek vervolgd worden, want ze verspreiden hun levenswijze en hun gewoonten over de mensheid zoals een ziekte zich verspreidt. Het is daarom ook onjuist om wetenschappelijke publikaties als die van Aletrino in de publiciteit te laten komen. Merkwaardig genoeg stelt Benedikt dat hij het - ondanks zijn bezwaren - eens is met de theoretische uitgangspunten van Aletrino. Daar zal de homosexueel anno 1900 echter weinig bij gebaat zijn. Het feit dat Aletrino zijn lezing houdt binnen het kader 'Criminaliteit en sexualiteit' geeft al aan dat zijn positie verre van rooskleurig is en dat hij dientengevolge weinig heeft aan dit soort vrijblijvende theoretische steun.

Monsieur Martin uit Lyon ziet in de uranisten die hun gevoelens de vrije loop laten een gevaar voor de samenleving. Lombroso zet ze op één lijn met de misdadigers omdat ze dezelfde fysieke en psychische kenmerken vertonen. Zijn therapie is simpel: opsluiten. Uranisten zijn een gevaar voor de samenleving want ze maken reclame voor hun geaardheid. Ook Ferri, professor in de rechtswetenschap te Rome, vindt de uranist abnormaal. Zowel op het sociale als op het biologische vlak vertoont hij afwijkingen die wijzen naar de kenmerken van de primitieve mens. Ferri zet de uranist dus ook op één lijn met de misdadiger omdat ze beiden atavistische afwijkingen vertonen.

Steinmetz, een etnoloog uit Leiden, is de eerste die zich niet louter negatief uitlaat over de ideeën van Aletrino. Hij vindt dat de uranist al genoeg gestraft is: hij kan zich niet voortplanten en heeft een pathologisch karakter. Het laatste wil overigens niet zeggen dat hij een inferieur wezen is. Aletrino, kennelijk heeft hij moed gevat na de woorden van Steinmetz die temid-

den van de vele afkeurende geluiden tenminste mild klinken, probeert diverse argumenten te weerleggen, maar moet al ras het hoofd in de schoot leggen. Hij. beëindigt de discussie met de oproep toch vooral menselijk te zijn tegenover uranisten en betoogt vervolgens dat het verschil tussen normaal en abnormaal inzake de sexualiteit een uiterst vaag gebied is. Beladen woorden en boute uitspraken vermijdt hij. Is hij onder de indruk van de storm van protest die zijn woorden hebben uitgelokt?

De gebeurtenissen op het vijfde congres voor criminele antropologie gaan niet ongemerkt voorbij aan de regering. Tijdens de behandeling van de staatsbegroting in januari 1902, vraagt de heer Gleichman in de Eerste Kamer aan de minister-president Abraham Kuyper, welke wet de staat der Nederlanden leidt? Gleichman doelt hier niet op een staatswet, maar op een levensfilosofie. Heel concreet betekent zijn vraag: wordt de Nederlandse staat geleid door het christendom of door het liberalisme? Kuyper spitst de zaak in zijn antwoord op een concreet punt toe: de relatie man - vrouw.

> Zegt hij [Gleichman] ook niet met mij, al kan ik er mij niet op beroemen in elk opzicht met hem in denkbeelden overeen te stemmen, dat met name de opvatting omtrent het differentieele tusschen man en vrouw tegenwoordig zulk een bedenkelijk karakter aanneemt, dat het alleszins raadzaam wordt om, waar het eenigzins kan, deze te stuiten en het verder dringen van dergelijke schrikkelijke en gruwelijke denkbeelden, als sommigen hier en daar doen hooren, te beletten?[25.]

De gruwelijke denkbeelden die Kuyper voor ogen heeft, zijn de ideeën die door een docent aan één van de Nederlandse universiteiten op een congres naar voren zijn gebracht. Angstvallig waakt Kuyper ervoor het woord uranisme te gebruiken en de naam Aletrino te noemen. Het lijkt wel of dit woorden zijn die een besmettelijke ziekte oproepen. Om toch enige duidelijkheid in zijn betoog te brengen, spreekt Kuyper over ‘de zonde waarom door God eens steden in een zoutdal veranderd zijn’.

De bewuste docent zegt, en nu vat Kuyper de koe wel bij de horens door Aletrino letterlijk, dat wil zeggen in het Frans te citeren, dat uranisme en heterosexualiteit uit dezelfde bron voortkomen namelijk de sexualiteit. Bovendien stelt hij dat uranisme net zoveel bestaansrecht heeft als heterosexualiteit en dat uranisten net zulke waardevolle mensen voor de maatschappij kunnen zijn als heterosexuelen. Sterker nog relaties zoals die beschreven door Plato, Walt Whitman en Von Platen kunnen volgens hem niet anders dan nuttig zijn voor de maatschappij.

De geachte afgevaardigde Gleichman is ontevreden met het antwoord van de minister-president. Hij geeft geen antwoord op de vraag of de Nederlandse politiek geleid wordt door christelijke of liberale beginselen, maar brengt zijn afkeer van ‘het kwade’ onder woorden.

Het vijfde congres voor criminele antropologie te Amsterdam en de bijdrage van Aletrino komen nog twee maal terug in de Handelingen. Op 25 februari 1904, tijdens de behandeling van het wetsontwerp tot wijziging en aanvulling van de wet op het hoger onderwijs, gaat Kuyper, op dat moment minister van Binnenlandse Zaken, in op de vraag hoe groot de vrijheid van de universiteit moet zijn. Om zijn betoog wat te verhelderen haalt hij een concreet voorbeeld aan. Op het vijfde congres voor criminele antropologie werd door een docent aan een van de universiteiten gezegd - over een zonde die Kuyper nu voor de variatie aanduidt als ‘de herinnering aan de in de Zoutzee begraven steden’ - dat deze gruwel gelijk stond aan het huwelijk

en bevorderlijk was voor het welzijn van de maatschappij. Kuyper citeert wederom de gewraakte passage en voegt er aan toe dat tijdens de discussie die volgde op de verhandeling, een vreemdeling, een niet belijdend christen, 'maar een medicus', zich stomverbaasd afvroeg waar de wereld naar toe ging als we zo dachten. Zelfs Lombroso en Ferri vonden de bespreking van dit kwaad alleen maar zinvol als ze ertoe kon leiden de maatschappij te behoeden voor deze gruwel. Lombroso heeft zelfs gezegd dat de man die aan een universiteit dergelijke gruwelijkheden verheerlijkt als nuttig voor de maatschappij en ze even heilig als het huwelijk acht, opgesloten moet worden om ervoor te zorgen dat het kwaad zich niet verspreidt. De minister heeft het congresverslag kennelijk slecht gelezen, want zowel de woorden van Ferri als de woorden van Lombroso worden door hem verdraaid. Lombroso wilde bijvoorbeeld niet Aletrino, maar de 'invertis nés', de uranisten die als zodanig geboren zijn, opsluiten.[26.]

In februari 1905, naar aanleiding van de vaststelling van de staatsbegroting voor het dienstjaar 1905, komt de kwestie nogmaals ter sprake. De opkomende zedelijke veranderingen zijn de geachte afgevaardigde Van Zinnincq Bergmann in het verkeerde keelgat geschoten. Hij ageert tegen een artikel in het blad voor juristen Themis. In dit tijdschrift staat een bijdrage van jonkheer Schorer over homosexualiteit, in de ogen van de geachte afgevaardigde een nieuwe naam voor pederastie, die een doorn in het oog van Van Zinnicq Bergmann is. Gelukkig zijn er in zijn ogen ook verstandige mensen in Nederland. De voorzitter van de Hoge Raad der Nederlanden bijvoorbeeld, hij neemt namelijk de pen op tegen Schorers artikel, een artikel waarin - aldus Van Zinnicq Bergmann - nota bene dokter Aletrino's uitspraken op het vijfde congres voor criminele antropologie geciteerd worden. De heer Kuyper heeft over zijn uitspraken destijds al zijn misnoegen geuit!

De geachte afgevaardigde vaart tevens uit tegen het neo-malthusianisme, waar het volk gelukkig niets van wil weten. Het wordt tijd dat de christelijke partijen paal en perk gaan stellen aan deze zedenverwilderingen!

De pers volgt het vijfde congres voor criminele antropologie op de voet. Iedere dag doet ze verslag van de zittingen die plaats gevonden hebben. Vrijdag 13 september wordt door de pers echter stiefmoederlijk bedeeld of overgeslagen. Het Vaderland is in haar beknoptheid nog het meest compleet. Deze krant meldt in de editie van zondag 15 en maandag 16 september dat op ochtendzitting van vrijdag een interessant onderwerp ter sprake kwam: 'Criminaliteit en sexualiteit'. De president van het congres had in de aard van het onderwerp echter aanleiding gezien om de pers te verzoeken het behandelde niet in details weer te geven, vandaar dat Het Vaderland zich beperkt tot de mededeling dat de verantwoordelijkheid van de uranist ter sprake kwam. 'Dr. Aletrino had zijn rapport te verdedigen tegen bijna alle corypheeën van dit congres [...] de een na den ander weerlegde des heerens Aletrino's stellingen.'

De Nieuwe Rotterdamsche Courant overtreft Het Vaderland in beknoptheid. Deze krant maakt slechts melding van het feit dat vrijdagmorgen het onderwerp 'Criminaliteit en sexualiteit' besproken werd en ze somt vervolgens de deelnemers aan deze zitting op. Algemeen Handelsblad, Het Nieuws van den Dag, de Tijd en ook Het Volk zwijgen over de zitting.

In 1901 verschijnt *Over eenige oorzaken der prostitutie*, een boekje dat een lezing bevat die Arnold eigenlijk had willen houden voor de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers afdeling Amsterdam en Den Haag. Op het laatste moment zag Arnold echter van deze lezing af, omdat hij vreesde de jonge vakvereniging met een dergelijk onderwerp in discrediet te brengen.

Het boekje verschijnt bij Tierie & Kruyt, een progressieve uitgever die onder andere boeken van Henriëtte Roland Holst en Frank van der Goes uitgeeft. In 1903 zet G.P. Tierie de uitgeverij zelfstandig voort. Het fonds van de uitgeverij blijft bestaan

uit werken die een progressief stempel dragen. Aletrino's *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie* en zijn boek *Over uranisme* verschijnen er, terwijl de uitgeverij ook boeken van L.S.A.M. von Römer, Henriëtte Roland Holst, Magnus Hirschfeld en de criminoloog W.A. Bonger op de markt brengt.[27.]

Het jaar 1901 is niet alleen een vruchtbaar wetenschappelijk

jaar, ook literair zit Aletrino niet stil. In dit jaar verschijnt - althans volgens de titelpagina[28.] zijn bundel *Uit 't leven*, een verzameling schetsen en novellen die in het Tweemaandelijksch Tijdschrift verschenen is. De titel van de bundel doet levenslustig aan, maar dat is slechts schijn. *Uit 't leven* moet geïnterpreteerd worden als: verlost uit het leven, verlost uit de grote misère die leven heet.

Lodewijk van Deyssel is vol lof over de bundel omdat de verhalen gemoedsgebeurtenissen beschrijven. De hoofdpersonen denken niet, maar worden opeens iets gewaar en daarin verschilt deze bundel van ‘een ander, bekend, soort realisme’. Helaas missen de novellen ‘Uit het leven’ en ‘Een leven’ dit element, hoewel de herinneringsvoorstelling hier zeer gevoelig gekleurd is omdat het gemoed levendig aangedaan was.[29.]

In 1907 verzoekt L. Simons Aletrino een schets ter beschikking te stellen van de bundel *Zelfkeur*. Via deze bundel wil Simons de lezers van de Wereldbibliotheek in aanraking brengen met de hedendaagse, lees begin twintigste eeuwse, dichters en schrijvers. Tevens wil hij met de opbrengst van de bundel het ondersteuningsfonds van de Vereniging van Nederlandsche Letterkundigen versterken. Aletrino kiest voor deze bundel de schets ‘Een liefde’ uit de bundel *Uit 't leven*. Ter kenschetsing van de bundel laat ik deze schets hier volgen. Ze is opgedragen aan Louis Hartz, een Amsterdams schilder etser. In januari 1902 stelt Louis een ets ter beschikking van een tentoonstelling waarvan de opbrengst ten goede komt aan het Nosokómos fonds, een aanzet tot een pensioen- en ziekteverzekering voor verpleegkundigen. Zowel de opdracht boven ‘Een liefde’ als de schenking van de ets doen vermoeden dat Aletrino en Hartz elkaar op zijn minst kenden.

Een liefde[*]

Voor Louis Hartz

Na 't eten waren wij voor 't Hotel gaan zitten, in de schemerkoelte, die begon op te duisteren uit den heenlevenden dag.

Boven de lood-doffe aarde steeg een langzaam-zuiverende frischheid door het broeiig-loome drijven van de atmospheer, een ijle voeling van vocht, die geleidelijk de matte drukking van de zonlooze daguren heen-levendigde een opwakend helderen uit de droomende lamheid, waarin alles had gedommeld, beweegloos en mat. Rondom hoogden de donkerzware bergen vast tegen het laat-nawittend schijnsel van de lucht, een diepgeheimende glooiing van fluweele zwartheid, waarin, even stervend, een klein lichtje begon te prikken, alleen, onbeweeglijk starend tusschen de ineendoezelende boomen. En alles was stil, een wijd-omruimende stilte, waarin zacht, gestadig het ruischen van 't water suisde, altijd voort, weg in de dichte donkerte tusschen de hard-hooge oevers, onzichtbaar stuwend het klaar-weeke geluid in den stijgenden nacht, altijd voort, altijd voort.

Wij waren de eenige in het hotel, een vreemd-bijeen gevonden troepje van menschen, toevallig hierheen gedwaald, een schilder met zijn vrouw, een doctor, die nieuwe frischheid zocht in het ongeweten dorpshotel van 't heenvergeten plekje, een schrijver met zijn vrouw en zijn schoonzuster, dadelijk vriendend met elkaar in het dagelijksch, weerkeerend samenzijn. En als elken dag begon 't gesprek over wat ieder dien dag had gedaan, ongemerkt uitwijdend over alles wat opnevelde in onze uitgemoeide hersens. En als elken avond ratelde het praten van den schilder

* ‘Een liefde’ afkomstig uit de bundel *Uit 't leven*. Amsterdam, 1901.

over ons heen, wild-heldere woorden van paradox-lijkende gedachten, waarin het zachte antwoorden van een vrouwenstem bedaarde, of een plotseling uitklinkend lachen rolde.

Alleen de doctor had nog niets gezegd en zat zwijgend te trekken aan zijn sigaar, die een klein, telkens voor-rossend licht schijnde in 't donker. Toen vroeg opeens een van de dames: 'bent u niet wel doctor, dat u zoo stil bent, u zegt niets?'

Hij schokte op uit zijn peinzen en zeide langzaam: "neen mevrouw ik ben heel wel, ik luister maar. Ik voel me vandaag een beetje moe, ik kan niet goed tegen zoo'n warmen, broeienden dag met een bedekte lucht, 't enerveert me en ik voel me altijd melancholiek als 't zoo klam en rustig is buiten. En nu juist komt me door dat zeggen van onze schilder, dat alle gevoel egoisme is, een verdrietigheid in mijn gedachte. Ik weet niet waarom ik juist van avond er aan denk, 't loopt soms zoo raar in je hersens. 't Is misschien omdat ik al den heelen dag zoo verdrietig en nerveus voel. Daarom zat ik daareven zoo stil. Maar ik ben anders heel wel.'

En antwoordend op het vragen wat die verdrietigheid was, zeide hij: 'Och, 't is geen geheim, jullie mogen 't wel weten, maar je moet er niet om lachen wanneer ik 't verteld heb. 't Is eigenlijk een gekke historie, waarom ze me zoo altijd is bijgebleven weet ik niet, ik geloof omdat 't de eenige nietegoïstische vrouwen-liefde in mijn leven is geweest. Ik ben nog ongetrouwd, ik geloof niet dat ik ooit zal trouwen, ik begin zoo langzamerhand oud te worden, en heusch, wat ik rond me heb gezien van andere huwelijken, behalve de twee hier naast me, heeft me niet verlangend gemaakt om te trouwen.

'Zie je, ik heb dikwijls een vrouw kunnen vinden, ik heb dikwijls genoeg een vrouw ontmoet, die me lief zou hebben, maar altijd vergelijk ik die liefde met die eene, die ik heb gezien toen ik nog jong assistent was in het gasthuis, en toen een van mijn patiënten verliefd op me was.

Ik had haar 't eerst gezien op de polikliniek, 's morgens om acht uur. Een beroerde winter-ochtend met mist en somber licht, een vervelend gevoel van vroeg uit je bed te moeten; 't waren de ellendigste uren uit mijn assistentschap, die ochtendpoliklinieken. Later als de boel eens aan den gang was, dan ging 't wel weer, maar dat beginnen, dat inkomen in de sombere wachtkamer die al propvol was van misère, 't gaan zitten in de doctorskamer, een ellendig hok met grijs-smerig bovenlicht, waar altijd 't gaslicht nog moest branden tot 't heelemaal dag was en dan dat wezenlooze eerste inschrijven van de nieuwe patiënten. Wanneer dat eens was afgeloopen en je begon met ze een voor een te onderzoeken, dan liep 't van zelf en dan voelde ik ook langzamerhand mijn verveling heendrijven; tegen 't midden van de kliniek was ik weêr de oude en voelde me als andere dagen.

Ik zat er altijd met den anderen assistent, en wij namen om de beurt een nieuwen patiënt, nu eens twee mannén die tegelijk binnenkwamen, dan eens twee vrouwen. Soms nam een de mannen voor zijn rekening, de ander de vrouwen; die andere was ik meestal, ik vond 't altijd veel prettiger om vrouwen te behandelen. Hij vond mannen plezieriger, dus 't ging heel goed.

Dien ochtend had ik weer de vrouwen en er kwam een klein, kromgegroeid juffertje voor mijn tafel, een juffie van een jaar of zeven-en-twintig, een vreeselijk navrant, vervormd lichaampje, met de gewone ellendig-onderworpen oogen van dat soort schepsels, die hun heele leven zijn bespot en uitgelachen. Ik herinner me niet meer waarover ze klaagde, wel weet ik, dat ik haar zei om achter het scherm te gaan en zich uit te kleeden en me te roepen wanneer ze klaar was. En ik vergat haar heelemaal in het komen en gaan van anderen.

Toen alles was afgeloopen, vond ik haar stil zitten op een stoel met haar kleeren half uit, angstig in elkaar gekromd met

een gloei-rood gezicht. Zij had mij niet durven roepen, zei ze. Ik onderzocht haar, ze was vreeselijk zenuwachtig en beefde aan al haar leden. Toen ik gedaan had, ging ik naar de tafel terug om haar een recept te schrijven en zij kleedde zich weer aan. Zij had een hartkwaal, een hartkwaal die we als jong assistent een mooi geval noemen en waarom je jaloersch op mekaars patiënten bent. Ik zei, dat ze over een dag of veertien maar eens weer moest terug komen en ik weet niet waarom, maar voor ze wegging gaf ik haar een hand en liep een eindje met haar mee de gang door.

Ik had heelemaal niet meer aan haar gedacht, toen ze veertien dagen later weêr opeens voor me stond. Ze zag er heel anders uit, 't trof me dadelijk. Ze had iets fleurigs in haar uiterlijk, iets van een paar kleuren op haar hoedje en haar manteltje was ook veel netter. Zij had nog altijd dezelfde klachten en ik gaf haar weêr een recept en bestelde haar over acht dagen terug.

Toen ze weer kwam was ze nog fleuriger als de vorige keer, iets vroolijks, een soort navrante coquetterie in haar bewegingen en iets lief lachends in haar arm, blauwig gezicht. De pijn in haar borst was weêr erger geworden, 't was zóó erg, klaagde ze, dat ze bijna geen adem kon halen. En toen zei ik haar, om weêr achter 't schot te gaan en zich uit te kleeden. Nu riep ze me dadelijk en ik vond haar heelemaal uitgekleed, wel nog even zenuwachtig als den eersten keer maar toch iets vrijmoediger. 't Was niet zoo goed met haar als de vorige maal, ik onderzocht en onderzocht nog eens en nog eens, 't was moeilijk, want ze was zoo verschrikkelijk nerveus en hijgde zoo erg, dat ik bijna niets kon hooren. En op eens, terwijl ik me voor haar buig om haar hart nog eens te beluisteren, voel ik dat ze mij een zoen geeft in mijn hals. Ik schrok wel even, maar ik deed of ik niets had gemerkt; wanneer ik 't gemerkt had, had ik mijn waardigheid moeten ophouden en haar streng de deur moeten wijzen; je staat als doctor veel te hoog, zeggen ze, om dergelijke familiariteiten te verdragen.

Toen ik opkeek was ze lijk-bleek geworden, een weeke schudding van haar hart schokte haar heen en weer van zenuwachtigheid. Ik zei niets en ging naar de tafel. Ik dacht er over, om haar te zeggen, dat ze t'huis moest blijven en haar eigen doctor moest laten komen. Maar toen ze voor me kwam, klein, nog meer in elkaar dan anders, met een beroerd, pijnlijk, angstig staren uit haar moewe oogen, toen had ik er de moed niet toe, en ik bestelde haar terug over een paar dagen, dan kon ze opgenomen worden. Ik had een stille hoop, dat ze naar een andere afdeeling zou gaan, ik hield haar bewijskaart in, om te beletten dat ik haar zou krijgen. En toch, er was zóó iets beroerds in haar weggaan, iets zóó verdrietigs in haar zeggen: dag doctor, dank u wel, iets zoo ellendigs in haar laatste kijken toen ze bij de deur was, dat ik zonder 't te willen mijn hand weer uitstak. 't Was een zeldzame handdruk dien ik van haar kreeg; ik heb 't den geheelen dag nagevoeld en zag haar telkens weer voor me, zooals ze klein, nederig en weinig bij de deur stond. Misschien was er ook een beetje ijdelheid bij; hoe weinig een vrouw ook is en hoe leelijk, een man is mal genoeg om trotsch te zijn, wanneer hij ziet dat hij indruk heeft gemaakt. Den volgenden dag dacht ik er niet meer om.

Een paar avonden later kom ik op mijn zaal de avondvisite maken, toen de hoofdverpleegster naar me toekomt en me zegt dat we een nieuwe patiënte hebben opgenomen, een van de polikliniek. Ik kon heelemaal niet denken dat zij 't was, ik dacht niet meer aan 't menschje, en jawel, daar vind ik haar te bed, zacht hijgend en met groote oogen kijkend naar mijn dichtbij komen. Zij stak even schuw haar hand onder 't dek vandaan, ze was schor van zenuwachtigheid en ik vond 't maar beter haar rustig te laten liggen tot den volgenden dag, tot ze wat op haar gemak was gekomen.

Toen ik haar onderzocht, was ze veel erger geworden. Waar die snelle ruïne vandaan kwam, kon ik niet begrijpen, 't was of ze in die paar dagen van binnen was uitgevreten door een onzichtbaar beest, dat ik hoorde snorren in het jachtend trillen van haar hartslag. Zij had koorts en was jammerlijk verzwakt.

Toen begon een reeks dagen van wanhopige melancholie, een rij dagen waarin ze altijd maar stil lag, zonder beweging, dof, zonder spreken. Alleen wanneer ik de visite maakte, leefde ze een beetje op, en keek me aan met groote, drooghuilende oogen. En dan zakte ze weer in mekaar, tot ik 's avonds terugkwam. Soms ging ik bij de nachtvisite nog even naar haar bed. Dan lag ze nog als 's morgens, klein, verdwijnend in het groote bed, zacht te sluimeren. Wanneer ik bij haar stond, werd ze altijd wakker en dan, in het schemerdonker, durfde ze haar hand boven het dek steken en hield ze mijn hand vast; ik durfde ze nooit terugtrekken.

Langzamerhand werd ze beter. Ze kon nu opzitten in haar bed, haar arm, mager lijf gesteund tegen een paar kussens, en kon met me praten wanneer ik de visite maakte. In 't begin was 't heel goed tusschen ons beide, maar langzamerhand begon ze iets stugs te krijgen, iets terughoudends en eindelijk zei ze niets meer tegen me dan wat noodig was. Wanneer ik wel eens probeerde een aardigheid tegen haar te zeggen, draaide ze haar hoofd om en wilde me niet meer aanzien. Bij de nachtvisite vond ik haar altijd wakker liggen kijken; maar wanneer ik naar haar bed ging dan kroop ze onder de dekens en wilde ze me niet zien. Ze werd hoe langer hoe onvriendelijker tegen me. Ik begreep er niets van, want ik was nog net zoo tegen haar als den eersten dag.

Toen, op een avond, vertelde de hoofdverpleegster me, onder 't napraten op de gang, de oorzaak: ze was verliefd op me, de patiënten hadden 't gemerkt en hielden haar er mee voor den mal, de verpleegsters wisten 't en lachten met elkaar er om, en wat 't navrantste was, ze was vreeselijk jaloersch, omdat ik met andere patiënten even vriendelijk was en net zoo lang en langer soms bleef praten als met haar. Dan was er den heelen dag geen woord uit haar te krijgen, vertelde de hoofdverpleegster, en was ze onhandelbaar. Dan kon ze heele middagen liggen huilen of ze was woedend, doodstil, met een paar diepe, scherpe oogen.

't Was een raar geval en ik wist niet wat ik er mee moest doen. Haar wegsturen kon ik niet en wilde ik ook niet, 't zou te wreed zijn geweest. 't Ergste was, dat ongemerkt iedereen 't begon te weten, de verpleegsters hadden 't misschien verteld, misschien de andere patiënten, en ik werd er om belachen aan tafel en wanneer ik een verpleegster ontmoette in den tuin, was 't me of ik een spottend lachje om haar mond zag.

Toen heb ik er lang over loopen denken, wat 't beste was om te doen. Ze zou nooit beter worden, dat wist ik zeker. Ze zou nooit weer 't gasthuis uit gaan, tenminste levend, dat wist ik ook, ze had nog maar een paar maanden te leven. En toen ben ik erg goedig tegen haar geweest, ik bleef heel lang met haar praten 's morgens en wanneer ze boos op me was, omdat ik geen tijd had om lang bij haar te blijven, dan ging ik 's avonds naast haar bed zitten en maakte allerlei gekheid met haar. Dan schoof ze voorzichtig haar hand in de mijne en streelde zachtjes heen en weer onder 't praten. Soms bracht ik haar bloemen mee, 't kon me niet meer schelen of ze me uitlachten; 't was te navrant, die stervende liefde.

Op een nacht stond ik weer naast haar bed. Ze had op me gewacht, 't was al laat toen ik op de zaal kwam, en terwijl ik me over haar heen boog om haar zachtjes goeden nacht te zeggen, keek ze eerst schuw heen en weer naar de patiënten die naast haar sliepen en opeens pakte ze mijn hoofd vast en zoende ze me een langen, innigen zoen op mijn mond, een volheid van diepe liefde, zooals geloof ik nooit een vrouw me in mijn leven zal zoenen. En toen barstte ze opeens uit in een zenuwachtig snikken. Wist ze dat ze zou doodgaan? Voelde ze 't wanhopige nooit te zijn lief-gehad, of was 't dankbaarheid dat ik de eenige en eerste man was, die niet om

haar had gelachen en goed voor haar was geweest? Ik weet 't niet, ik heb er nooit naar gevraagd.

Korten tijd daarna is ze gestorven, een nacht dat ik niet in 't gasthuis was, plotseling, in een snelopknijpende benauwd-

heid. Toen ik den volgenden avond terug kwam, was ze al van de zaal weggedragen naar den kelder. De hoofdverpleegster zei me, dat ze een haarvlecht voor me had afgeknipt, dat had ze haar, allang te voren, moeten beloven. Ik heb die vlecht nog en bewaar die bij alle andere beroerdheden uit mijn leven.

En ik ben den volgenden dag naar de anatomie gegaan en heb haar zien liggen op de tafel, onder 't hooge witte licht van de stille zaal en ik heb alleen staan staren op dat arme misvormde lichaam, en heb zachtjes gestreeld over haar bleeke wangen, ik, haar eenige liefde. En ik heb voorzichtig 't doodslaken over haar heen gespreid, voorzichtig en langzaam; niemand had 't beter kunnen doen, ze had me heel lief gehad. En toen ik weer in mijn kamer was en ik haar vlecht uit 't papier rolde, toen voelde ik langzaam het huilen hooger kroppen, dat in mijn keel stikte over de groote, wijde misère van het leven, de enorme ellende van het bestaan, waarin zoo'n schepseltje geboren wordt en leeft zonder vreugde, zonder licht in de donkere geheiming van haar noodzakelijk mee-zijn.'

De doctor zweeg. Buiten in den luid-koelen zomernacht ruischte het water voort, altijd voort, een weemoedige weving van weekfluisterend geluid door de hooge rust. En lang bleven we stil.

Toen fluisterde een van de dames voor zich heen, schorsprekend van ingeknepen huilen: ‘Ze is tenminste een korten tijd heel gelukkig geweest. Dat is al veel in het leven.’

In maart 1902 houdt Arnold een lezing over het scheppingsproces van de roman voor de afdeling 's Gravenhage van Nosokómos. In april van datzelfde jaar houdt hij dezelfde lezing voor de afdeling Amsterdam. Misschien doet het onderwerp wat vreemd aan voor een vakvereniging voor verpleegkundigen, maar toch past het binnen de doelstellingen van Nosokómos. De vakvereniging wil namelijk niet alleen de sociaal-economische positie van de verpleegkundigen verbeteren, ze wil ook iets doen aan de algemene, culturele vorming van haar leden. De lezing verschijnt op verzoek van velen in druk en wel in het juni nummer van De XXe Eeuw nadat ze uitvoerig aandacht heeft gekregen in de pers.[31.]

Arnold vertelt in zijn essay hoe persoonlijke ervaringen de grondslag zijn voor zijn literaire werk. Hij demonstreert dit aan de hand van *Zuster Bertha* en *Martha*.[32.] Persoonlijke ervaringen vormen trouwens de inspiratiebron voor vele Nederlandse auteurs. Arnold demonstreert hoe Frederik van Eeden aan het slot van zijn roman *Van de koele meren des doods* is gekomen. Aan het eind van deze roman laat hij Hedwig de Fontayne verslaafd raken aan de morfine. Hedwig komt in deze fase van haar leven overeen met een arm patiëntje dat Van Eeden leerde kennen toen hij in Parijs bij Debove werkte in verband met zijn dissertatie over kunstmatige voeding bij tuberculoze patiënten. Deze patiënte was morfiniste geworden om te ontkomen aan de misère van het leven. Wanneer ze geen morfine heeft, werkt ze enige tijd als prostituee. Zodra ze weer wat eten en morfine kan kopen, sluit ze zich in haar kamer op om weg te dromen, eenzaam en verlaten.

Gedurende zijn verblijf in Parijs probeert Frederik van Eeden haar te helpen. Als hij weer terug is in Amsterdam vertelt hij Arnold over deze morfiniste. Hij probeert ook het nodige te doen voor deze vrouw. Het volgende brieffragment uit de correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden verwijst waarschijnlijk naar de morfiniste die model stond voor ‘een stukje Hedwig’.

> Kees ben je in Parijs nog in de rue St. Jacques geweest. Weet je ook of ze verhuisd is? Ik heb haar francs 50 gestuurd van 't N.v.d.D. [Arnold schrijft in die dagen voor Het Nieuws van den Dag omdat hij financieel

erg moeilijk zit], met een briefkaart of ze me wilde berichten of zij ze had ontvangen, maar heb niets gehoord. Weet jij ook iets van haar. Als je kunt bericht me dan wat je er van weet dan heb ik misschien nog gelegenheid de postwissel te veranderen.
(29 april 1886)[33.]

Terug naar het essay 'Hoe een roman wordt geschreven'. Arnold stelt dat de auteur de werkelijkheid om zich heen goed moet waarnemen. Hij moet zich afvragen hoe bepaalde karakters onder bepaalde omstandigheden zich zullen gedragen, zullen voelen, zullen denken. Deze uitspraak lijkt verrassend veel op een uitspraak van Zola, de meester van het Franse naturalisme, in zijn essay *Le roman expérimental*.

De ideeën die Arnold in dit essay naar voren brengt, doen sterk denken aan ideeën die Zola en diens Nederlandse spreekbuis Frans Netscher in Nederland hebben verspreid over het naturalisme. In de literaire praktijk blijkt Arnold echter veel minder streng te zijn dan zijn 'leer' doet vermoeden.

Hij verwerkt weliswaar gegevens uit het dagelijks leven, uit zijn praktijk als arts, in zijn literaire werk, maar hij geeft deze zo subjectief weer dat alles doordrenkt wordt met Arnolds persoonlijke melancholie. Het literaire werk verliest daardoor de door Arnold in 'Hoe een roman wordt geschreven' benadrukte wetenschappelijke waarde voor de psychologie. Het zegt niets over het zielegebeuren in de mens, het zegt wel iets over de melancholicus Arnold Aletrino, de man die voortdurend geplaagd wordt door het schrikbeeld van de dood en daarom voortdurend bezig is met de dood in de ijdele hoop dat hij zal leren leven met de dood. Zijn therapie, voorzover je hier kunt spreken over een bewust gekozen aanpak, werkt echter averechts. Het voortdurend bezig zijn met de dood versterkt de angst voor de dood slechts en daarom krijgen we af en toe het idee met een masochist te doen te hebben. Het lijden onder de dreiging van de dood, die Arnold, dat moet gezegd worden, in zijn persoonlijke leven en in zijn praktijk regelmatig op zijn weg vond, wordt een soort levensbehoefte. Zonder lijden is er voor Arnold geen leven. Dit laatste kan zowel letterlijk als figuurlijk opgevat worden. Men leze er de brieven in het artikeltje 'Een beeld uit brieven: de correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden' in dit nummer maar op na.

Het moet in 1900[34.] geweest zijn dat Arnold in contact komt met Jacob Israël de Haan, een joodse jongeman die zich van het geloof der vaderen losmaakt en dit etaleert door zich Jacob de Haan te noemen. Jacob heeft de Haarlemse Kweekschool net met goed gevolg doorlopen en is als jong onderwijzer op zoek naar een baan. Door A.G. van Hamel, een tweelingbroer van G.A. van Hamel die voorzitter van het vijfde congres voor criminele antropologie in 1901 was, wordt hij naar Arnold gestuurd om eens te kijken of deze 'vreemde signeur' een kans maakt om aangenomen te worden bij de gemeente Amsterdam als onderwijzer. In een brief aan Herman Robbers schrijft Arnold hier het volgende over:

Een jaar of zes geleden, werd me door van Hamel, die nu dood is, Jacob Israël de Haan toegezonden, voor wien hij zich interesseerde en die naar een gemeentebetrekking wilde solliciteren, met het verzoek of ik hem eens zou willen onderzoeken en zien of hij kans zou hebben om aangenomen te worden, omdat hij zoo raar was en deed. Het was mijn rubriek niet, dat onderzoek voor onderwijzers [Arnold was in die tijd gemeente-arts voor politie en brandweer], maar heb het toch gedaan en vond hem wel wat 'raar' en vreemd, maar ik voor mij vond geen bezwaar. Hij is toch door een ander gekeurd en is geweigerd. Maar door die keuring en door v. Hamel is het bij die eene visite niet gebleven en is de Haan meer en meer bij ons 't huis gekomen.
(4 januari 1911)[35.]

De informatie die Arnold Herman Robbers in 1911, dus geruime tijd na de eerste ontmoeting Aletrino De Haan, verschaft, is voor een deel onjuist. De Haan kan onmogelijk ‘een jaar of zes geleden’, oftewel rond 1905, bij Arnold op het spreekuur

verschenen zijn om de doodeenvoudige reden dat hij sedert 1901 als onderwijzer bij de gemeente Amsterdam werkzaam is. De Haan werd weliswaar in 1900 afgekeurd op borst en longen, maar in 1901 wordt hij als vervangend onderwijzer door de gemeente Amsterdam aangenomen voor school nummer 52 in de Ravenstraat. Aan Frederik van Eeden schrijft De Haan: 'alle schoolvossen waarschuwen mekaar voor 'n afgedankte'.[36.] Bovendien zou de ontmoeting Arnold Jacob de Haan dan na 'de affaire Pijpelijntjes' vallen!

Jacob Israël de Haan

Waarom stuurt A.G. van Hamel Jacob de Haan naar Arnold? Is Van Hamel op de hoogte van Arnolds denkbeelden over uranisme en ziet hij in Arnold de verlichte arts die bij uitstek geschikt is om de labiele, met zijn homosexuele identiteit worstelende De Haan te 'bekijken' op zijn geschiktheid voor het onderwijzersambt? Arnold zal pas in september 1901, tijdens het vijfde congres voor criminele antropologie, in brede kring naar voren komen als de man met progressieve ideeën omtrent uranisme! Ziet Van Hamel in Arnold een betrouwbare figuur die ten alle tijde zich zal houden aan zijn beroepseed? In mei 1889 verdedigde Arnold immers met vuur de stelling dat de eed die artsen af moeten leggen slechts waarde heeft als men altijd zwijgt over de dingen die men via zijn praktijk aan de weet komt!

In 1910 schrijft Arnold Willem Kloos het een en ander over Jacob Israël de Haan in verband met de plaatsing van fragmenten uit het vervolg op *Pijpelijntjes* in De Nieuwe Gids. Ook in deze brief komt de eerste ontmoeting van Arnold met Jacob de Haan ter sprake:

> Wees hoogst voorzichtig met het heer en schrijf hem zoo kort en zakelijk mogelijk, omdat hij zoo'n een patser is, dat hij overal van weet gebruik te maken tot zijn eigen voordeel en tot nadeel van een ander. Ik ken hem door en door en heb nooit zulk een gedepraveerd en onbetrouwbaar individu ontmoet als dien vent. Dat foefje van hem ken ik, om op het medelijden van anderen te werken en het te doen voorkomen, of hij zoo

> ongelukkig is en door iedereen wordt beandeeld [sic] en overal wordt uitgezet. Hij heeft die streek indertijd gebruikt bij van Hamel, de Groningsche, en die heeft hem uit medelijden naar mij gezonden, of ik misschien iets voor hem kon doen. Ik weet nog van anderen, bij wien hij hetzelfde heeft uitgehaald.
> (9 november 1910)[37.]

In 1903, het jaar waarin de Haan staatsexamen doet om toegelaten te worden tot de studie rechten aan de universiteit van Amsterdam, draagt Jacob zijn toneelstuk *Spel van verwoest Jeruzalem* op aan Aletrino 'met diepsten eerbied en vriendschap'. Die eerbied en vriendschap wordt nog een keer literair bevestigd, maar dan van de kant van Aletrino. In de winter van 1903 schrijft hij de schets 'Zomeravond'; het jaar daarop verschijnt deze schets in De XXe Eeuw met de opdracht: 'Voor Jacob Israël de Haan'.

In juni 1904 verschijnt dan *Pijpelijntjes* in de uitstalkasten van de boekhandels. De roman is opgedragen 'Aan goede A. Aletrino' en handelt over de homosexuele, sadistische relatie tussen Sam en Joop. *Pijpelijntjes* wekt de woede van Arnold - door zijn vrienden altijd Sam genoemd - op omdat hij duidelijk herkenbaar is als de hoofdpersoon Sam die in het boek niet alleen als uranist wordt neergezet, maar bovendien nog als sadist beschreven wordt.

De Haan geeft in de roman inderdaad diverse aanwijzingen voor de identiteit van zijn hoofdfiguur Sam. Op pagina 141 lezen we: 'Ja, die heeft Sam voor me gekocht - zie je Sam heet eigenlijk Arnold, maar we noemen 'm altijd Sam'[38.] Voor vrienden en bekenden is het een opgelegde zaak om uit te maken wie hier bedoeld wordt. De verwijzingen naar Aletrino als model voor Sam gaan echter veel verder dan deze ene passage en de opdracht. Op pagina 33 wordt het uiterlijk van Sam beschreven:

> Sam lei achterover op de oude zwartleeren kanapé, met z'n handen onder z'n hoofd en z'n oogen dicht, zoo lag hij liefst. Wat had hij toch een vreeselijk malgrappig gezicht, rond en bruinig, en met 't fijn-zwarte puntenlooze snorredingetje, toch eigenlijk wel een negergezicht.

Een blik op de portretten van Aletrino in dit nummer zullen de lezer overtuigen van de treffende gelijkenis. Op bladzijde 125 wordt gesproken over een enquête van een vriend van Sam 'die d'rop promoveeren wou en een bende malle vragenlijsten had rondgestuurd'. Met deze passage wordt verwezen naar L.S.A.M. von Römer, een collega van Aletrino, die zich eveneens bezig houdt met de emancipatie van homofielen.

Von Römer heeft de hier genoemde enquête onder homofielen, een enquête die bestaat uit zes vragen die per briefkaart toegestuurd werden, verwerkt in zijn boek *Het uranisch gezin*.[39.]

Wanneer Arnold het boek leest, schrikt hij zich lam. Achter de onschuldige titel gaat een verhaal schuil waarin zijn literaire evenknie een zeer ongunstige rol speelt. Aan Herman Robbers schrijft hij:

> Toen het uitkwam, stuurde hij me een exemplaar en toen wij het lazen, Jupie en ik, kreeg ik bijna een stuip van schrik. Het heette 'Pijpelijntjes' en was het verhaal van een homosexueel, met allerlei zwijnerij en smeerlapperij. Dat was nog tot daaraantoe, en dat hij mij zulk een vuilheid had opgedragen, kon er nog mee door, wanneer hij het niet als een vuilheid had bedoeld, maar het erge er in was, dat hij voor dien homosexueel iemand had genomen, waaruit niet alleen wij, maar al mijn kennissen en vrienden mij zelf herkenden. Een persoons-beschrijving, die precies de mijne was en die zelfs zoover ging, dat er bij was

geschreven ‘Hij heet eigenlijk Arnold, maar wij noemen hem altijd Sam’. En de opdracht luidde ‘Aan goede Aletrino’. Ik werd nog denzelfde avond door Zoethout [een journalist die later, als Arnold in Zwitserland woont, nog eens bij hem logeert] van de Echo getelefoneerd of ik dat boek kende en of ik wist welke vuilheden daarin, als door mij bedreven, in stonden en van alle kanten werd ik gewaarschuwd om dat niet zoo maar te laten gaan.
(4 januari 1911)[40.]

Herman Robbers

De verschijning van *Pijpelijntjes* komt voor Aletrino als een donderslag bij heldere hemel. De Haan had hem weliswaar gevraagd of hij een jongensboek, waar hij mee bezig was, aan hem mocht opdragen en Arnold had hier in toegestemd. Toen Arnold *Pijpelijntjes* eenmaal in handen kreeg, werd hem duidelijk aan welk boek hij zijn naam verbonden had. In een brief aan Van Deyssel geeft De Haan zijn visie op de gang van zaken:

> Ge verwijt mij, en dat lijkt slagraak, dat ik ‘P’ in de bekenden vorm uitgaf zonder A. te hebben geraadpleegd. Van wien weet ge dat? [Jacob de Haan is voortdurend bang dat Aletrino Van Deyssel zal beïhvloeden in ‘de kwestie Pijpelijntjes’, zodat hij ook de gunst van Van Deyssel zal verspelen. In wezen houdt Van Deyssel zich in de kwestie op de vlakte en ondervindt De Haan geen daadwerkelijke steun van hem.] Het is een schreiende schande gewoonweg. Aletrino wist, dat ik de schetsen schrijvende was, hij wist, dat de opdracht aan hem was. Gelezen had hij ze niet, dat is waar, net zoo min als ik zijn novelle ‘Zomeravond’ had gelezen, die hij mij opdroeg.
> (14 juni 1905 ondertekend met Jacob Israël de Haan)[41.]

Aletrino laat het er niet bij zitten. Hij koopt, samen met Johanna van Maarseveen, de toekomstige echtgenote van De Haan, de hele oplage, op zo'n 20 tot 30 exemplaren na, op en vernietigt haar. In zijn al eerder geciteerde brief aan Herman Robbers beklaagt Arnold zich over de rol van Johanna van Maarseveen. Ze zou de helft van de rekening, f 800,- betalen, maar dat geld moet hij nog steeds ontvangen. In een brief aan Kloos verzucht Arnold dat hij zou willen dat de hele ‘affaire Pijpelijntjes’ achter de rug zou zijn. De affaire sleept zich namelijk nog voort tot 1911, 1912, aangezien Jacob Israël de Haan nog enkele fragmenten uit *Pijpelijntjes*, om precies te zijn uit het nooit verschenen *Pijpelijntjes II*, in De Nieuwe Gids wil geplaatst

zien. Iets waar Arnold als redacteur van De Nieuwe Gids fel tegen protesteert aangezien hij zijn naam niet voor een tweede maal, al betreft het dan een 'onschuldig' fragment uit *Pijpelijntjes*, al is het dan een vervolg op de oorspronkelijke roman, aan *Pijpelijntjes* wil verbinden. Tegenover Mevrouw Kloos verzucht Arnold:

> Ik wilde maar, dat de zaak was bijgelegd, dan zou ik nu f 400,- rijker zijn, de helft van de onkosten om het boek te koopen, welke helft me door de vrouw van het individu beloofd is.
> (27 januari 1911)[42.]

Jacob de Haan geeft een totaal andere visie op de gebeurtenissen. Hij schrijft aan P.L. Tak, de hoofdredacteur van Het Volk:

> Ik heb de geheele oplaag van den uitgever gekocht. Dat heeft mij f 550.- gekost, voorwaar geen kleinigheid [...], Is 't niet 't beste dat ik de kinderkrant maar rustigjes houd?[43.]

Deze visie is echter onjuist. Jacob de Haan probeert op deze manier zijn baantje bij Het Volk als redacteur van de kinderrubriek te redden. P.L. Tak is echter onverbiddelijk. De verkiezingen staan voor de deur en de S.D.A.P. kan het zich niet permitteren om via Het Volk een medewerker in dienst te hebben die homosexuele schrifturen de wereld in stuurt.

Arnold en Johanna van Maarseveen zijn in die junimaand in 1904 zeer voortvarend te werk gegaan bij het opkopen van *Pijpelijntjes*. Op 7 juni kondigt de uitgever Van Cleef *Pijpelijntjes* aan in het Nieuwsblad voor den Boekhandel, op 14 juni maakt hij door middel van een advertentie bekend dat het boek uitverkocht is. Veel tijd om in de uitstalkasten van de boekhandelaren terecht te komen, heeft het boek dus niet gehad.[44.]

In de correspondentie tussen Jacob de Haan en Lodewijk van Deyssel over de affaire Pijpelijntjes komt Aletrino een aantal malen ter sprake. Aanvankelijk is De Haans toon nog gematigd. Op 19 juni schrijft hij Van Deyssel dat Aletrino veel van hem houdt, maar dat hij dit - de uitgave van *Pijpelijntjes* - toch te bar vindt. Enige dagen later, op 28 juni, schrijft De Haan dat hij niet verwacht had dat 'een boek van kunst' zo beoordeeld zou worden. De Haan verzucht dat hij alles zowat verloren heeft, 'Sam het deerlijkst'. De Haan krijgt het inderdaad zwaar te verduren: hij wordt niet alleen ontslagen bij Het Volk, maar ook als onderwijzer bij de gemeente Amsterdam. Bovendien haalt hij zich de woede van zijn 'progressieve' partijgenoten op de hals en krijgt hij niet de literaire erkenning voor zijn werk waar hij op gerekend had.

In de maand juli zien we de toon van De Haan wat verstrakken jegens Aletrino. Hij schrijft Van Deyssel dat hij het jammer vindt dat 'de magister' geen voorwoord voor de tweede druk van *Pijpelijntjes*, een druk waarin Arnold niet langer herkenbaar is, maar die erotischer is dan de eerste druk, heeft willen schrijven. Dat was een mooie gelegenheid geweest om 'de lui' eens duidelijk te maken dat een boek artistiek goed kan zijn, terwijl het moreel verwerpelijk is. Aletrino krijgt 'al 't kwaad, dat hij mij in de goeheid van zijn best hart dee, terug, en daar schrikt hij van.' (7 juli 1904) Deze opmerking slaat niet op de tweede druk van *Pijpelijntjes*, maar op de moeilijkheden die Arnold ondervindt naar aanleiding van de eerste druk.[45.]

De Haan logeert in juli 1904 bij A.G. van Hamel in Groningen. Uit deze periode moet de volgende brief van De Haan aan Van Eeden stammen waarin hij het volgende schrijft:

> Sam schreef mij een zeer verdrietige brief. Het spijt me wel dat ik niets voor hem doen kan. Hij heeft mij eenige jaren lang geleerd, dat deze

dingen goed waren en normaal. Nu moet hij niet luiduit klagen, dat de menschen hem en mij zullen herkennen in het boek. Dat had hij moeten dragen, zooals ik veel meer te verduren heb. Qui vent les fins vent les moyens, die deze dingen verdedigen wil en die moet niet terugschrikken als er iets gebeurt, dat niet leit in de lijn Den Tex 50 - Politiebureau [Den Texstraat 50, het adres waar Aletrino in 1904 woont; het politiebureau waar hij ambtshalve veel komt]. Sam heeft mij min mishandeld, en gevin-

gerd en gepeuterd in mijn fijnste en intiemste dingen. Waarom klaagt hij mij nu aan, geweldig?
Neen, tegen de rede van mijn leven zal ik nooit meer iets doen. Dat maakt de meeste onvastheid juist. [...] Aletrino heeft volkomen met mij gebroken en ik met hem. Wie wind zaait zal storm oogsten. Hij heeft in mij wind gezaaid, nu krijgt hij iets van de storm.
Ik ben zeer bedroefd,
Dag,
veel groeten van je vrind,
Jacob.[46.]

In juni 1904 probeert De Haan lid te worden van de Nederlandsche Vereeniging voor Letterkundigen. Van Deyssel dwarsboomt zijn pogingen echter en wederom wendt De Haan zich in een brief tot 'Magister Van Deyssel'. In deze brief vraagt hij zich af of het terecht is dat Aletrino boos op hem is.

Moet hij nu zoo tegen mij doen? Ik weet wel, dat hij nu laat rondvertellen dat ik slechts een merkwaardige zenuwlijder voor hem was. Welnu, als dat zoo is, dan zal hij zijn houding tegen de andere zenuwmerkwaardigheden maar eens moeten wijzigen. Anders komt hij nog wel eens voor andere dingen te staan. Hij heeft mij dingen onderwezen met alderscherpste aandacht, die men niet aan een boy van twintig jaar onderwijst, ja was ik toen wel de twintig vol? [De Haan was de twintig al gepasseerd toen hij Aletrino voor het eerst ontmoette]. Daar beklaag ik mij niet over, al is mijn gemoed vergiftigd en mijn leven verdorven, dat ik naar de dood verlang. Waarom doet Aletrino dan zoo? God, wat zijn de menschen laf, en wat is Aletrino een laf mensch. Totterdood toe had hij me bijgestaan. Trouwens, laten we niet hevig zijn. Hij heeft ook zijn leed ge kent hem wel. En eens anders leed wegen wij altijd te lichtzinnig. Als hij niet bang was geweest voor den wethouder [Aletrino was immers in gemeentedienst], hij had mij in al mijn ellende niet verlaten. Maar men heeft hem met broodroof bedreigd. En hij is al ouder, en zijn arme oogen neigen ter blindheid. Toen durfde hij niet. Ge moet hem vergeven. Meent ge dat ik niet alles van die markante dagen weet? Ze verjaren juist in deze week. We zullen ze een festijn van bedroefenis toebereiden. Nadat hij het boek gelezen had, nadat de ruige buien mij verdonderden is hij nog bij mij gekomen, omdat ik lijfs- met zielsziek niet naar zijn huis kon en mocht. Eenmaal was ik beter nog bij hem en zijn vrouw, en toen spraken ze van het boek inhouden te mijnen bate. Van hunne bate is niet gesproken. Maar ik boog mijn hoofd voor de menschen, die onze minderen zijn, niet. Wenscht ge dat ik nu buige? Toen die oudliberale wethouder zich erin moeide, toen viel hij mij af. Niet eer. Het beslissende moment trouwens voor al Aletrino's handelingen is noch zijn eigen rede, noch zijn eigen inzicht, maar de vrees voor zijn brood. Dat wel beter is en veiliger dan het schamele mijne, maar ge weet, hoe meer men heeft, hoe minder men verlies wenscht. Als Aletrino door mijn schetsen [Pijpelijntjes] op straat is gekomen, welnu magister Van Deyssel dan ben ik in de modder geraakt. Hij zit allang veilig thuis, terwijl ik nog in de goot lig, vertrapt door al minne menschen. Arnold Aletrino, ons beider vriend, die moet mij helpen, zooals een fabrieksheer moreel verplicht is, den arbeidsman te helpen, die zich in zijn fabriek wonden

opliep. Door het verderfelijke sexueele onderwijs van Aletrino is dit alles gebeurd. Welnu, ik bén een zenuwlijder, maar wat is hij? Is morphine soms goed voor zenuwlijders? [De Haan zinspeelt hier op het feit dat Aletrino, ter bestrijding van de pijnen die hij lijdt door zijn rugkwaal, morfine gebruikt. Later, in Arnolds correspondentie met Frederik van Eeden, zien we het morfinegebruik uitgroeien tot het probleem van Aletrino's laatste levensdagen. Zie hiervoor het artikel over de correspondentie van Aletrino met Van Eeden in dit nummer.] Hij moest zwijgen, en erkennen, dat hij net zoo goed schuld heeft aan de geboorte van dit boek en al volgende (want ik buig tóch niet) als de vader aan de geboorte van een kind, al droeg de moeder het. Ja, hij verloochent dit buitenhuwelijksche kind, en de slecht misleide moeder erbij. Dat is zeer fatsoenlijk. Maar boven fatsoen gaat eerlijkheid. Ik heb schuld (als er schuld is) en hij heeft schuld. Hij erkenne de zijne, zooals ik de mijne erken. Openbaar en eerlijk. Ik verloochen niets van wat hij mij geleerd heeft, dat niet te versmaden was, en daarmee eer ik hem, die mijn vriend is. Van Eeden heeft mij dikwijls voor hem gewaarschuwd, maar ik wenschte hem niet te verlaten zoolang hij mijn bijzijn wenschte. M'neer Van Deyssel, ik ben, best mogelijk, een slecht mensch, maar mijn vriendschap is voor Aletrino een opoffering geweest.
(14 juni 1905)

Het is interessant om naast deze brief de brief van Aletrino aan Herman Robbers te leggen. In deze brief schrijft Arnold het volgende:

Toen [nadat de eerste druk door Johanna van Maarseveen en Aletrino opgekocht was] natuurlijk begonnen de smeerlappen praatjes van dat heer en ik kan je niet zeggen, welke vuilheden hij van me heeft rondgestrooid, bij voorbeeld ‘dat wanneer Jupie uit de stad was, hij bij mij als tweede vrouw fungeerde’ en dergelijken en deed intusschen alle moeite om weer in huis te mogen komen, wat hem nooit is gelukt. [Met pen is in deze getypte brief de volgende passage ingevoegd: ‘Hij is een knappe vent, die prachtig en vlug examens heeft gedaan, voor hoofdonderwijzer en andere acten en nu in de rechten studeert. Maar een geweldig gedegenereerd individu, ontbloot van alle moreel gevoel en daarbij bisexueel met overwegende homosexuele neigingen. Als je hem ziet, denk je dat je een gek voor je hebt, zoo raar kleedt hij zich en zoo mal doet hij. Ik waarschuw je voor hem; als je ooit in aanraking met hem komt, maak je zoo gauw mogelijk van hem af, want hij is gevaarlijk.’] [...] Laat ik je nog even vertellen, dat hij na de eerste uitgave, die ik heb opgekocht, onmiddellijk een tweede heeft doen verschijnen wel veranderd, zoodat ik er niet in te herkennen was, maar toch ook onder den titel Pijpelijntjes. Toen ik dat in de N.G. zag was het me te kras. In het tijdschrift, waarvan ik mederedacteur was, een stuk opnemen van een boek, waarvan ik zooveel last en ellende had gehad en waarvoor ik de hulp heb moeten inroepen van verschillende menschen, van de politie, die me prachtig heeft geholpen, van v. Hall, die toen wethouder was en anderen, dat kon ik niet laten doorgaan. Was het onder een anderen titel geweest, ik zou er niet aan hebben gedacht er iets van te zeggen. Laat die jongen zijn stukken in de N.G. geplaatst krijgen, mij een biet. Maar juist de onbehoorlijkheid, dat het onder denzelfden titel was. Ik heb er dadelijk Kloos over geschreven [...]
(4 januari 1914)[47.]

Verrassend is het om nauwelijks een maand na De Haans klaagzang over Aletrino aan Van Deyssel te lezen dat De Haan, die inmiddels via behandeling van professor Mr. G.A. van Hamel een baantje aan de Rijksverzekeringsbank gekregen heeft, Van Deyssel vraagt om enkele fragmenten uit *Pathologieën* in De XXe Eeuw op te nemen met de mededeling 'Aletrino en ik beiden stelden uw oordeel zeer op prijs [...]'. Is de ruzie tussen Aletrino en De Haan weer bijgelegd? Dat lijkt me niet waarschijnlijk. In Arnolds briefwisseling met Robbers en Kloos wordt De Haan nergens positief beschreven, integendeel, hij waarschuwt de heren voor dit 'gevaarlijke, onbetrouwbare sujet'. Het lijkt me waarschijnlijker dat De Haan op deze manier wil laten zien dat hij niet langer in onmin leeft met één van Van Deyssels medewerkers aan het tijdschrift en dat niets plaatsing van de fragmenten in de weg staat. Ten overvloede schrijft De Haan Van Deyssel in diezelfde brief nog:

> Ge behoeft u over Aletrino niet zoo bezorgd te maken. Ik houd nog veel van hem. Geloof me, het leven zal ons alles wel weer goemaken.
> (1 augustus 1905)

'De affaire Pijpelijntjes' blijft Arnold achtervolgen want Jacob

Israël de Haan blijft verwoed pogingen doen om fragmenten uit *Pijpelijntjes II* geplaatst te krijgen in De XXe Eeuw en na 1909, wanneer De XXe Eeuw gefuseerd is met De Nieuwe Gids, in De Nieuwe Gids. Vooral dat laatste zit Arnold niet lekker aangezien hij sedert 1909 redacteur is van De Nieuwe Gids. Arnolds woede is dan ook groot als hij moet constateren dat Hoos, die uiteindelijk verantwoordelijk is voor de geplaatste kopy, in november 1910 het fragment 'Schoonouders' uit *Pijpelijntjes II* geplaatst heeft.

Kloos had kennelijk minder moeite met de plaatsing van dit fragment dan Van Deyssel, want die hield de kopy jaren op en presteerde het zelfs nog om de door De Haan gecorrigeerde drukproeven van een fragment een jaar te vertragen.

Arnold schrijft Willem Kloos dat hij uit de redactie wil stappen, omdat een redacteur in Zwitserland, sedert 1909 woont Aletrino om gezondheidsredenen in Zwitserland, een onmogelijke zaak is. Het is duidelijk dat Arnold probeert om op een nette manier te bedanken voor het redacteurschap. Hij krijgt echter al snel spijt van zijn beslissing en 'lijmt' de breuk met Kloos weer. Kloos besluit om de fragmenten niet langer te plaatsen en stuurt de kopy terug naar Jacob Israël de Haan. Die laat het er echter niet bij zitten en stuurt direct een boze brief naar Willem Kloos. De zaak moet tenslotte door de advocaat van de Nederlandsche Vereeniging van Letterkundigen, mr. H. Louis Israëls, in het reine gebracht worden.[48.]

Ondanks de moeilijkheden die 'de affaire Pijpelijntjes' hem bezorgt, blijft Aletrino actief in de emancipatiestrijd voor homofielen. In datzelfde jaar 1904 verschijnt de vertaling van *Ursach und Wesen des Uranismus* van Magnus Hirschfeld. Het boek is voorzien van een voorwoord en een inleiding van Aletrino, terwijl het vertaald is door een zekere W. Volgens J. François gaat achter deze W. Aletrino schuil.[49.]

In het voorwoord bij *Oorzaken en wezen van het uranisme* stelt Arnold dat schrijvers van dit soort boeken vaak voor homosexueel gehouden worden. Noch Hirschfeld, noch Aletrino zijn echter homosexueel zodat hun publikaties niet als een oratio pro domo gezien kunnen worden. Arnold spreekt de hoop uit dat dit boek zal bijdragen tot een beter begrip inzake de homosexualiteit, want helaas gaan homosexuelen herhaaldelijk gebukt onder foutieve ideeën van de samenleving omtrent hun geaardheid. Ook medici delen deze ideeën maar al te vaak. Dit resulteert dan in het advies om maar te trouwen. Vrouw en kinderen betalen dan het gelag!

Een jaar later verschijnt eveneens bij G.P. Tierie *Over uranisme*, een gerechtelijk-geneeskundige studie van de hand van Karl Ihlfeldt. Achter deze schuilnaam verbergt Aletrino zich. Begrijpelijk, 'de affaire Pijpelijntjes' ligt nog vers in het geheugen en de privaatdocent criminele antropologie, tevens gemeen-tegeneeskundige, moet op zijn tellen passen. Toch wordt de relatie tussen dit boek en de 'affaire Pijpelijntjes' al snel gelegd. In De Ware Jacob van 1 juli 1905 publiceert dr. Ari Stop, oftewel Johan Siedenburg, het volgende versje:

> De heer Pijpelijntjes ontzag zich niet
> Aletrino, een kraan op medisch gebied
> Met 'goeie Aletrino' aan te spreken.
> Ja, ja, Aletrino, dat komt er van
> Wanneer gij, zeergeleerde man,
> 't Goed recht van het uranisme gaat preken.[50.]

Aletrino versterkt zijn schuilnaam door in het boek op te merken dat een auteur die over 'afwijkingen in het geslachtsleven' spreekt dit beter niet in zijn eigen land kan doen. Men wordt al snel voor uranist uitgemaakt en ... wat erger is voor iemand die

een liederlijk leven leidt. Een absurde gedachte. We denken toch ook niet dat een oorarts iets aan zijn oren mankeert?

Deze passage uit *Over uranisme* moet wel een verwijzing zijn naar 'de affaire Pijpelijntjes'.

Over uranisme wil hulp en steun geven aan degenen die lijden onder hun uranist zijn. Het boek wil de publieke opinie omtrent uranisme veranderen en artsen en juristen op de hoogte brengen van dit onderwerp. De toevoeging aan de titel 'een gerechtelijk-geneeskundige studie' spreekt in deze duidelijke taal.

Aletrino's dag wordt uiteraard niet gevuld met het schrijven van literaire en wetenschappelijke publikaties, zijn dagtaak bestaat uit het behandelen van patiënten. Het archief van de gemeente Amsterdam bevat, voorzover het patiënten betreft die onder de Gemeentelijke Geneeskundige Dienst vallen, een paar aardige, stekelige correspondenties op dit gebied. Enkele voorbeelden ter illustratie. Op 29 augustus 1903 verzoekt de Gemeentelijke Geneeskundige Dienst Aletrino om in het vervolg gebruik te maken van de Amsterdamsche Rijtuigmaatschappij als hij een patiënt bezoekt en niet te huren bij Esser. Aletrino antwoordt de G.G.D. dat hij in de waan verkeerde bij de Amsterdamsche Rijtuigmaatschappij gehuurd te hebben. In 1907 wordt Arnold op de vingers getikt door de G.G.D. omdat hij te vaak een gebitsprotese voorschrijft. In het vervolg wenst het bureau van de G.G.D. zelf te bepalen of een gebit noodzakelijk is of niet.

Erg veel vreugde heeft Arnold nooit beleefd aan zijn 'dokter spelen' zoals hij dat zelf wel eens noemt. In diverse brieven aan vrienden en familieleden brengt hij zijn onvrede met zijn beroep naar voren. Een willekeurige greep uit zijn correspondentie. In een brief aan Ary Prins schrijft Arnold, die net enige tijd op vakantie is geweest:

> Ik ben weer aan het werk, gestadig en verdomd. Het is of ik nooit uit de omgeving van zweterige, vuiltongige en buikloopige politie-agenten ben weggeweest en de harslucht van de hooge denneboomen en de zilte zeelucht zijn allang uit mijn neus-herinnering verdreven door kamertjes- en vuile pottenstank. En de visioenen van bergen en bossen en het geluid van de stilte heeft plaats gemaakt voor de visies [visites] van drie-hoog in de Pijp en het ratelen van mijn bakje over de keien. Je suis triste, je suis triste en ik voel me als een afgesloten ... onplezierig mensch.
> (10 september 1907)[51.]

In 1908 komt Aletrino voor het eerst 'zachtjes' in conflict met de gemeente Amsterdam, niet als arts van de gemeente belast met de gezondheid van politie- en brandweermannen, maar als privaatdocent. Het lag namelijk in de bedoeling dat Arnold een lezing over hermafrodisie en uranisme zou houden in de aula van de universiteit van Amsterdam. De gemeente vindt dit wat te provocerend en Arnold moet op het matje komen bij de burgemeester die hem doet besluiten om de lezing in wat kleinere kring te houden. Op 4 april 1908 schrijft Arnold hierover aan Frans Mijnssen:

> Padre Francesco, dank voor je belangstelling [...]. Ik ben Donderdagochtend bij den Burgemeester geroepen, die verontwaardigd en verlegen met 't geval was. 'Het onderwerp was te onzedelijk voor in de Aula te worden behandeld.' Ik heb hem toen gezegd, dat ik mijn voordracht niet zou houden, omdat hij bang was voor interpellaties in de Raad en dergelijke!
> Na de Paaschvacantie begin ik mijn colleges erover. Ik geloof niet - hoe graag ik je ook zou zien - dat je er veel aan zult hebben. Maar misschien interesseert 't je toch wat ik vertel en in dat geval moet je maar komen.

> Donderdagsmiddags van 4-5 (1/4 na 4 beginnen in de collegakamer van Winkler in het Binnengasthuis
> (4 april 1908)[52.]

De geplande lezing over hermafrodisie en uranisme houdt Arnold op 5 juni 1908, niet in de aula van de universiteit maar in de beperkte kring van het Amsterdamsche Studenten Corps. Deze lezing, die speciaal bedoeld is voor de kandidaten van de juridische faculteit, wordt nog hetzelfde jaar uitgegeven bij F. van Rossen te Amsterdam.

Op 27 februari 1909 vertrekt Arnold met vervroegd pensioen naar Zwitserland in de hoop daar genezing te vinden voor zijn steeds talrijker wordende kwalen. Hij vestigt zich in Chalet George Maurice in Chernex een dorpje in de buurt van Montreux. Familieleden en vrienden vinden er een gastvrij onthaal, terwijl een hotel in de buurt, gedreven door twee Haagse dames, regelmatig Nederlanders herbergt waar Arnold een praatje mee maakt, of vrienden herbergt die de familie Aletrino niet tot last willen zijn. Vanuit Zwitserland vervult Arnold zijn mederedacteurschap van De Nieuwe Gids, een carrière die niet over rozen gaat. Arnold is vaak slecht op de hoogte van hetgeen er gaat verschijnen, krijgt onregelmatig boeken ter recensie toegestuurd en dan nog vaak boeken van tweede- en derderangsschrijvers. Willem Kloos heeft kennelijk weinig oog voor zijn mederedacteur in Zwitserland, dat kunnen de goede zorgen van Jeanne Kloos niet verhullen.[53.]

In maart 1911 schrijft Arnold Willem Kloos een brief met daarin het verzoek om een essay over het liefdesproces bij de mens in De Nieuwe Gids te plaatsen. Arnold acht dit artikel van zijn hand van belang voor De Nieuwe Gids:

> Het komt mij voor dat de kwestie op dit moment nogal actueel is. Het spijt me, dat ik er niet om heb gedacht, 't je te vragen vóór de bekletsing der zedelijkheidsparagrafen in de Kamer. Maar nu nog, is het vraagstuk actueel, omdat er zooveel door dat geklets, als door andere symptomen de aandacht op is gevestigd. Ten eerste door het boek van Mevr. de Vries-Brandon [*Openbaring*, een roman die handelt over een geestelijk huwelijk dat een mislukking wordt] [...]. Vervolgens heb ik een tijd geleden een enquête ter invulling toegezonden gekregen van 'Rein Leven', natuurlijk over de eeuwige kwestie, waarover ze steeds aan het 'beginsel vergaderen' zijn en waarop mijn opstel slaat. En eindelijk begint de kwestie door sexueele Aufklärung en Belehrung ook hier door te dringen, ik meen in Holland, een kwestie die van Duitsland is overgekomen en die op 't oogenblik in Duitschland zooveel in vaktijdschriften wordt besproken, waarbij telkens het onderwerp van mijn opstel wordt aangeraakt.
> (12 maart 1911)[54.]

Het artikel over het liefdesproces bij de mens wordt tenslotte niet geplaatst omdat redacteur Van Deyssel tegen plaatsing is. In een briefkaart aan Jeanne Kloos legt Arnold zich schijnbaar bij de gang van zaken neer al vermoedt hij dat Van Deyssels overwegingen weinig verheffend zullen zijn.

Welke redenen kan Van Deyssel gehad hebben om het artikel te weigeren? Gezien Van Deyssels rol in 'de affaire Pijpelijntjes' lijkt het me voor de hand liggend dat hij het onderwerp te onzedelijk vond om in De Nieuwe Gids behandeld te worden. Van Deyssel vond zijn eigen romans *Een liefde* en *De kleine republiek* later toch ook ongeschikt voor de bibliotheek van een hogere burgerschool! Uit de correspondentie Kloos - Van Deyssel over deze kwestie valt op te maken dat Van Deyssel vanuit 'een persoonlijk gevoel' tegen plaatsing was. Veel vager kan het al niet.[55.]

Aletrino spreekt in zijn brief aan Willem Kloos over de zedelijkheidsdebatten in De Kamer, hij doelt hier op de wetsontwerp ter bestrijding van de onzedelijkheid dat op 7 mei 1909 werd ingediend. Na mutaties op het ministerie van justitie wordt het verleidingsartikel in dit wetsontwerp door de minister van justitie Mr. E.R.H. Regout veranderd in het beruchte artikel 248 bis: 'De meerderjarige die met een minderjarige van hetzelfde geslacht ontucht pleegt, wordt gestraft met gevangenisstraf van ten hoogste vier jaren.' Het is dit artikel dat in februari en maart 1911 in De Kamer

besproken wordt, het is dit artikel waar mensen als Von Römer, Schorer, Exler en Aletrino fel tegen gekant zijn.

Artikel 248 bis wordt in De Kamer aangenomen en daarmee wordt de klok honderd jaar terug gedraaid. Sedert 1811 waren homosexuele relaties namelijk niet meer strafbaar in Nederland. De verworvenheden van de Franse revolutie moeten buigen voor christelijk Nederland.

Naar aanleiding van deze ontwikkeling wordt er in Holland een afdeling van het Wissenschaftlich-Humanitäre Komitee opgericht. Doelstelling van dit comitee zal zijn verlichte ideeën over homofilie verspreiden, opdat de maatschappelijke positie van de homofiel verbetert, het verspreiden van literatuur over homofilie en de bestrijding van artikel 248 bis.

In dit kader wordt er in 1912 een brochure verspreid, *Wat iedereen dient te weten*, waarin Minister Regout, door Aletrino spottend minister Dégoût genoemd,[56.] bekritiseerd wordt, de kerk wordt aangeklaagd vanwege haar verkettering van de homosexuelen en waarin de moderne wetenschappelijke ideeën omtrent uranisme uiteen gezet worden. De brochure is ondertekend door Jhr. Mr. J.A. Schorer, de samensteller van deze naar Duits voorbeeld samengestelde brochure, Dr. A. Aletrino, M.J.J. Exler, schrijver van onder andere een psychologische roman over een uranist en L.S.A.M. von Römer, namens de Nederlandse afdeling van het Wissenschaftlich-Humanitäre Komitee. In oktober 1912 besluit Arnold om uit de redactie van De Nieuwe Gids te treden. Zijn voornemen is niet nieuw, maar deze keer lijkt Aletrino vastberaden te zijn. Hij schrijft aan Kloos zo langzamerhand tot de ontdekking gekomen te zijn dat zijn gevoelens en opvattingen te veel van die van Kloos en de andere redactieleden verschillen. Doordat Aletrino in Zwitserland zit heeft hij te weinig invloed op de redactie en moet hij zich herhaaldelijk ergeren aan De Nieuwe Gids. Diverse afleveringen bevatten proza dat Arnold afschuwelijk vindt: liever geen proza dan dat geknoei! Aanmerkingen maken op de gang van zaken is in de praktijk erg moeilijk. De stukken bereiken Arnold pas als ze al gezet zijn. Maakt hij een opmerking, zoals destijds gebeurde naar aanleiding van een stuk van Everts, dan krijgt hij te horen dat vele buitenstaanders het mooi vinden. Arnold vindt dat een niet relevante opmerking. Het gaat erom of de redactie het stuk goed vindt, zij bepaalt het gezicht van De Nieuwe Gids! Naast deze algemene bezwaren tegen zijn functioneren als lid van de redactie, heeft Arnold een lijst van ‘incidenten’ die hem tot zijn besluit doen komen om op 1 januari 1913 uit de redactie te stappen:

De minister van justitie, Mr. E.R.H. Regout, in zijn werkkamer

- de redactie weigerde een beoordeling over een boek van Van der Zee, omdat er een bijdrage van zijn hand in de volgende aflevering zou verschijnen,

- de redactie laat zonder opgaaf van reden de beoordeling van Bernard Canters *Raketten* weg uit de bespreking van diverse boeken,
- de redactie verzoekt Arnold enkele keren een boek niet te bespreken omdat de schrijfster de vriendin van 'ik weet niet wien' is.
- de redactie verandert een boekbeoordeling omdat de schrijfster zenuwziek is,
- de redactie schrapt enkele woorden uit een opstel over Cabanès, omdat deze woorden Erens zouden kunnen kwetsen,
- de redactie weigert op het laatste moment Arnolds bijdrage over het liefdeleven van de mens omdat Van Deyssel tegen de bijdrage is,
- de beoordeling van M.J.J. Exlers *Levensleed* wordt geweigerd met opgaaf van redenen. Arnold legt zich bij de weigering neer, maar dit voorval sterkt hem wel in zijn overtuiging dat hij een 'schurft schaap' is temidden van de deugdzaamheid.

Arnold Aletrino

Arnold voelt zich niet langer thuis in de redactie. Hij heeft het gevoel er voor spek en bonen bij te zitten en dat kan hij niet verantwoorden tegenover de God Israêls. (16 oktober 1912)[57.]

Kloos moet per kerende post gereageerd hebben, want op 23 oktober schrijft Arnold weer naar Kloos om op een wat geïrriteerde toon nogmaals zijn bezwaren tegen de nieuwe Gidsredactie uiteen te zetten. Kennelijk heeft Kloos in zijn brief bezwaar gemaakt tegen Arnolds uittreden uit de redactie.

Arnold schrijft dat hij, toen hij tot de redactie toetrad, in de veronderstelling verkeerde redacteur te worden van een modern, progressief tijdschrift. Op dat punt is hij bedrogen uit gekomen. De Nieuwe Gids is een conservatief en reactionair tijdschrift geworden, dat blijkt uit haar houding tegenover de bijdragen van Aletrino op sexueel gebied. Toen men hem destijds aanzocht als redacteur wist men dat de sexualiteit één van zijn specialiteiten was en men kon dus bijdragen uit die hoek voor het tijdschrift verwachten. De omstandigheden zijn op het ogenblik zo dat dit onderwerp een 'question brûlante' in Duitsland en Frankrijk is geworden en in Nederland een brandende kwestie aan het worden is.

De kwestie der afwijkingen, wanneer je 't zoo wilt noemen, is een vraagstuk, dat niet uitsluitend en alleen medici raakt, maar waarin de hele maatschappij belang heeft, waarin iedereen nog moet worden voorgelicht en zeker nu de patsertroep, waaronder wij gedrukt zitten een zedelijkheidsparagraaf heeft aangevoerd, waardoor ieder beschaafd en weldenkend mensch zich moet schamen. En wanneer jij en andere wèl van oordeel bent, dat er met de medici moet worden begonnen om te overtuigen, ik die ondervinding en heel veel ondervinding op dat gebied heb, ben 't niet eens daarmee, maar ben van oordeel dat zoowel de medici als de gewone menschen tot andere en betere gedachten moeten worden gebracht en heb dat principe dan ook altijd in de laatste jaren gehuldigd en heb - tot nadeel van mezelf - steeds stukken en dingen geschreven, die voor leeken bevattelijk zijn en die een ontwikkeld publiek kan begrijpen. Getuige o.a. het stuk over ‘Levensleed’. [Het doet wat vreemd en triest aan dat Aletrino Kloos probeert te overtuigen van zijn gelijk. Hij zou de eerste moeten zijn die Arnolds

> gelijk direct zou moeten onderkennen] Er geschieden in den laatsten tijd zulke schandelijkheden in ons land, door de zedelijkheids-paragrafen, dat het hoognodig is, dat het publiek op hoogte van de sexueele kwestie komt. De N.G. is ook voor ‘wetenschap’ zooals op het omslag staat en nu gaat het toch niet aan om te zeggen, de eene wetenschap neem ik op en de andere niet, omdat een Moerkerk of god weet wie er anders over denkt. Je kunt toch geen verschil maken wat je wel een opneembare wetenschap en wat niet vindt [...] Zóó redeneerend, zou v. Deyssel indertijd mijn stukken over crimineele anthropologie kunnen weigeren op grond, dat zij in een medisch tijdschrift 't huis behoorden; mijn opstel over Celstraf, omdat het in een juridisch tijdschrift behoorde; zoo zou jij kunnen beweren, jij of een ander, dat het stuk van Naber indertijd in een tijdschrift voor physica 't huis behoorde en niet in den N.G. [...] Ik heb een briefje voor me liggen van iemand die me indertijd een homosexueele novelle heeft gezonden, die ik jou heb gestuurd. Ik zou de eerste zijn om die novelle te weigeren, omdat ik die slecht en beroerd geschreven vond, dus daarover niet. Maar die man schreef me in dat briefje, dat de N.G. het tijdschrift is, waarin men zoo iets kon en moest opnemen, omdat het de Nieuwe gids is, een tijdschrift dat als een Nieuwe gids de menschen op verschillend gebied wil voorlichten. Van die meening ben ik ook.
> (23 oktober 1912)[58.]

Arnold attendeert Kloos erop dat hij zijn hele leven op twee vlakken werkzaam is geweest: de literatuur en de sexuele wetenschappen. Op het laatste vlak heeft hij zich samen met Von Römer naam verworven in Nederland, men kan van een dergelijk personage niet verlangen dat hij nota bene in De Nieuwe Gids zijn mening onder stoelen of banken steekt. Temeer daar Von Römer en Aletrino zich ten doel gesteld hebben om verlichte ideeën over homosexualiteit te verspreiden.

Op 17 januari 1916 overlijdt Aletrino in zijn chalet te Chernex. Jupie doet uitgebreid verslag van de laatste dagen in een brief aan Arnolds broer David:

> Lieve beste David, zooeven krijg ik je brief van Zaterdag, ik zal mijn best doen je alles precies en duidelijk te vertellen. Mijn hoofd was de eerste dagen zoo raar en zoo moe dat ik begrijp dat ik je onsamenhangend en onvolledig schreef. Voor 't eerst heb ik van nacht goed geslapen en dan kan ik beter denken en zal ik je de laatste tijd beschrijven.
> Nadat Dr. Rutgers mij 7 of 8 December gezegd had, dat hij zijn toestand precair vond, maar tevens ook dat deze toestand met tijdelijke verbeteringen lang kon duren, had ik maar een gedachte, dat hij dat niet weten moest omdat hij zoo bang voor den dood was. Het was zijn nierziekte die hem sloopte.

Jupie geeft Arnold een paar malen per week pantopon, opdat hij in ieder geval 4 goede nachten per week heeft. De laatste week wil Arnold echter iedere avond dit geneesmiddel hebben, wat de dokter afgeraden had omdat het middel bij regelmatig gebruik verslavend werkt.

> Woensdag op Donderdag nacht was hij erg boos dat ik geen pantopon in huis had en raasde zooals een Aletrino dat doen kon zoodat ik eigenlijk zeer gerust gesteld werd over die pijn, het was altijd moeilijk te meten bij

hem of de pijn erg was of niet omdat hij vreselijk ongeduldig was om iets te lijden, zijn heele leven lang nam hij veel te gauw morphine en slaapmiddelen, daar hebben we vroeger ook al heel wat over afgevochten. Wat later toen hij stil was ging ik kijken en zat hij rustig een boterhammetje met dadels te eten. Later is hij gaan slapen en heeft daarop Donderdag morgen de Telegraaf heelemaal gelezen. 's Middags kwam van Hulzen die 3 uur bij hem bleef praten. Toen ik v. Hulzen vroeg of hij de indruk kreeg of hij erg pijn had zei deze ‘Weineen, hij is net als ik, hij moet afleiding hebben, waarom gaat u niet een paar maanden met hem naar Holland’ (dit nu was nonsens, maar toch een bewijs dat hij geen erge zieke indruk maakte).

Tot zaterdag gaat het aardig met Arnold, maar zaterdagmiddag begint hij over pijn te klagen en vraagt hij om morfine. De arts vindt dit gevaarlijk en schrijft Arnold een ander geneesmiddel voor, dat hem ook een goede nachtrust bezorgt. Jupie vertrouwt het middel echter niet helemaal en dringt er bij de arts op aan om toch morfine voor te schrijven.

U moet morphine geven, ik heb 't hem beloofd. W. had morphine en caffeine bij zich en spoot hem beiden in. Hij heeft daar niets van gemerkt en bleef buiten bewust zijn. Wagner nam 't meisje mee in zijn rijtuig, ik zou hem om de 2 uur een caffeine injectie geven (ter opwekking) en morphine geven als hij pijn kreeg. Ook zond hij nog een zuster het kon zijn dat hij zich bevuilde en dan moest ik iemand hebben om me te helpen. Ik ging naast zijn bed zitten met mijn hand op zijn hoofd en juist toen 't meisje met de zuster kwam, was 't gebeurd, om 1 uur zoowat. Niets heeft hij geleden, niets heeft hij geweten, zijn adem werd zwakker en zwakker en eindelijk niets meer.

Jupie is in zekere zin blij dat Arnold overleden is.

Ach David als je 't doodsbriefje zag arteriosclerose [aderverkalking] myocardites [ontsteking van de hartspier] angina pectoris [beklemming op de borst] en nephrites chronique [chronische nierontsteking]. Wat stond hem te wachten?[59.]

Enkele dagen na zijn overlijden wordt Aletrino gecremeerd in Lausanne. Van Arnolds kant zijn er geen familieleden aanwezig, van Jupie's kant is een zuster uit Parijs overgekomen. Op de crematie zijn ook ‘enkele Hollanders’ aanwezig die speciaal voor deze gelegenheid naar Zwitserland gereisd zijn. Wie die ‘enkele Hollanders’ waren, vertelt Jupie niet.[30.]

De foto's op de pagina's 3, 4, 29 en 31 zijn afkomstig uit het fotoalbum van de familie Aletrino, op 't ogenblik in bezit van mevrouw De Vries-Van Booven te Amsterdam.

Copyright: Jacob de Vries, Amsterdam.

Eindnoten:

1. E. d'Oliveira jr. 'Onze schrijvers', een interview met Dr. A. Aletrino. In: Den Gulden Winckel 7 (1908), nr. 8.
2. Rein van der Wiel, 'Beelden van '80'. In: De Revisor 8 (1981), afl. 3, blz. 42.
3. Zie hierover: Kees Joosse, 'Een beeld uit brieven: de correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden' in dit nummer.
4. Arnold Aletrino in een brief van 17 juni 1885; Van Looy-archief, Frans Hals museum te Haarlem.
5. H. Michaël, *Willem Kloos*. Den Haag, 1965, blz. 96, 97.
6. Zie hierover: Kees Joosse, 'Arnold Aletrino, pessimist met perspectief'. In: Maatstaf 30 (1982), nr. 5.
7. A. Aletrino, '1 oktober 1885'. In: *Gedenkboek De Nieuwe Gids*. Amsterdam, 1910, blz. XXX, XXXI.
8. G. Hellinga, *Geschiedenis van het St. Pieters of Binnengasthuis*. Amsterdam, 1930, blz. 112.
9. F. Erens, *Vervlogen jaren*. Zwolle, 1958, blz. 240.
10. Correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden: Frederik van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam. Alle geciteerde brieven zijn in hun oorspronkelijke vorm afgedrukt.
11. Arnold laat zich in zijn correspondentie herhaaldelijk negatief uit over zijn vak. De hier geciteerde zinsnede komt uit een brief aan zijn neef L. Aletrino (3 februari 1914). Deze brief bevindt zich in de correspondentie Aletrino - familieleden; bibliotheek van de universiteit van Amsterdam.
12. Correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden; Frederik van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
13. F. van Eeden, 'A. Aletrino †'. In: De Amsterdammer van 23-2-1916.
14. Dr. J. Meijer, *Tussen Götterdämmerung en morgenrood*. Amsterdam, 1951, blz. 10, 11.
15. J. de Graaff *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme Français*. Amsterdam, 1937, hoofdstuk III.
16. A. Aletrino, Zuster Bertha, Amsterdam, 1891, blz. 245. Meer informatie over *Zuster Bertha* is te vinden in het nawoord van mijn hand bij de fotomechanische herdruk van deze roman. *Zuster Bertha*, Den Haag, 1982, blz. 247-311.
17. Zie voor de invloed die het Binnengasthuis op Arnolds maatschappelijke werk heeft gehad: Kees Joosse, 'De Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers' in dit nummer.
18. De Nieuwe Gids, (1893).
19. Dr. H.W. van Tricht, Harry G.M. Prick, De *briefwisseling tussen F. van Eeden en Lodewijk van Deyssel*. Zwolle 1964, blz. 289.
20. Rob Tielman, *Homosexualiteit in Nederland*. Meppel, 1982, hoofdstuk 8.
21. In: Psychiatrische en Neurologische Bladen 1897, blz. 351-483.
22. In: *Gedichten*. Leiden, 1932, blz. 35.
23. Herhaaldelijk zien we dat Arnold Aletrino zijn boekbesprekingen gebruikt om een stokpaardje, ad hoc de emancipatie van de vrouw, te berijden. Zie voor deze tendens ook de bijdrage van Nop Maas in dit nummer.
24. *Congrès international d'anthropologie criminelle. Compte rendu des travaux de la cinquième session*. Amsterdam, 1901, blz. 477.
25. Handelingen van de Eerste Kamer, 29 januari 1902, p., 155.
26. Lombroso maakt onderscheid tussen gelegenheidsuranisten, uranisten die onder invloed van de situatie tot homosexuele relaties komen en 'invertis nés'. *Congrès international d'anthropologie criminelle. Compte rendu des travaux de cinquième session*. Amsterdam, 1901, blz. 486.
27. Deel I van de *Handleiding* verschijnt in 1902, deel II in 1904. *Over uranisme* verschijnt in 1905 onder het pseudoniem Karl Ihlfeldt.
28. *Uit 't leven* verschijnt op 24 november 1900 en niet, zoals de titelpagina vermeldt, in 1901.
29. In: De XXe Eeuw 8 (januari 1902), blz. 107-115.

31. ‘Hoe een roman wordt geschreven’. In: De XXe Eeuw 8 (1902), blz. 702-745. Deze lezing werd ook gehouden in ΠανιαΝοηια te Utrecht.
32. Zie voor de relatie fictie - werkelijkheid het nawoord bij *Zuster Bertha* van mijn hand. Den Haag, 1982, blz. 256-269.
33. Uit de correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden; Van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
34. In zijn brief aan Herman Robbers schrijft Arnold: ‘Hij is toch door een ander gekeurd en *geweigerd*.’ (cursivering van mij). Rob Delvigne en Leo Ross schrijven in hun inleiding bij *Pijpelijntjes* dat De Haan in 1900 afgekeurd werd. J.I. de Haan, *Pijpelijntjes*. Amsterdam, 1982, blz. 5, 6. We mogen dus concluderen dat Arnold Jacob de Haan voor het eerst ontmoet in 1900.
35. Correspondentie Aletrino - Herman Robbers: Letterkundig Museum te Den Haag.
36. Rob Delvigne en Leo Ross in hun inleiding bij *Pijpelijntjes*. Amsterdam, 1982, blz. 6.
37. Correspondentie Aletrino - Willem Kloos; Nieuwe Gidsarchief in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag. Deze brief is, zoals vele brieven die Arnold schreef, getypt met een doorlopende letter.
38. *Pijpelijntjes 's* Gravenhage, 1974, blz. 141.
39. L.S.A.M. von Römer, *Het uranisch gezin*. Dit boek werd uitgegeven door G.P. Tierie. Amsterdam, 1905. Leo Ross brengt de vragen uit *Pijpelijntjes* in verband met Von Römers *Ongekend leed*, waar ze slechts impliciet voor een deel vermeld worden. Zie: De Revisor 1 (1974), nr. 4, blz. 31.
40. Correspondentie Aletrino - Herman Robbers: Letterkundig Museum te Den Haag.
41. *Pijpelijntjes. 's* Gravenhage, 1974, blz. 235, 236, uit het nawoord van Wim J. Simons.
42. Correspondentie Aletrino - Jeanne Reyneke van Stuwe oftewel mevrouw Kloos; Nieuwe Gidsarchief in de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag.
43. Rob Delvigne, Leo Ross, Het conflict tussen Jacob Isräel de Haan en P.L. Tak 1904-1905. In: De Revisor 7 (1980), nummer 1.
44. Leo Ross, ‘Commentaar op Pijpelijntjes’. In: De Revisor 1 (1974), nummer 7, blz. 30.
45. De briefwisseling De Haan - Van Deyssel is te vinden in het artikel van J. Meijer, ‘Lodewijk van Deyssel en Jacob Israël de Haan, een rechtzetting.’ In: Roeping XXXV (april 1960), blz. 697-726.
46. De correspondentie De Haan - Van Eeden bevindt zich in de bibliotheek van de universiteit van Amsterdam. De geciteerde brief is ongedateerd.
47. Correspondentie Aletrino - Herman Robbers: Letterkundig Museum te Den Haag.
48. Deze afwikkeling van de ‘affaire Pijpelijntjes II’ wordt uitvoerig besproken in J. Meijer, *De zoon van de gazzen*. Amsterdam, 1967.
49. J.H. François, ‘Dr. Aletrino als sexuoloog’. In: Den Gulden Winckel, 1916.
50. Rob Delvigne en Leo Ross, *Het conflict tussen Jacob Israël de Haan en P.L. Tak*. In: De Revisor 7 (1980), nr. 1 Wordt de relatie hier niet wat al te stellig gelegd? Aletrino had door zijn optreden op het vijfde congres voor criminele antropologie en door zijn publikaties al naam gemaakt als verdediger van het uranisme.
51. Correspondentie Aletrino - Ary Prins; Letterkundig Museum te Den Haag.
52. Correspondentie Aletrino - Frans Mijnssen; Letterkundig Museum te Den Haag.
53. Uit de correspondentie Aletrino - Willem Kloos blijkt dat Jeanne de zaken voor haar man afhandelt als hij weer eens nalatig geweest is. Deze correspondentie is te vinden in het Nieuwe Gidsarchief van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag.
54. Correspondentie Aletrino - Willem Kloos; Nieuwe Gidsarchief van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag.
55. Brief van Willem Kloos aan Lodewijk van Deyssel, 29 april 1911. Van Deyssel-archief beheerd door de heer Harry G.M. Prick te Delft.
56. In een boekbespreking over *La maternelle* van Léon Frapié in De Nieuwe Gids van november 1911.
57. Correspondentie Aletrino - Willem Kloos; Nieuwe Gidsarchief van de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag.
58. Idem
59. Brief van Jupie Aletrino-Stockum aan David Aletrino, broer van Arnold. Deze brief is in bezit van mevrouw G.A. Aletrino-Cramer te Amsterdam.
30. In: *Uit 't leven*. Amsterdam, 1901, blz.

Marijke Stapert-Eggen

Aletrino's 'stille uren'
Een elegie in proza

De dood zelf, toch al zo'n opvallende figuur in het proza van Aletrino, heeft er voor gezorgd dat een van diens novellen een geantedateerd In Memoriam is geworden. 'Stille uren', het verhaal van een man die rouwt om het lijden en sterven van zijn vrouw, verscheen in 1897. In november van datzelfde jaar maakte Aletrino's eerste echtgenote door zelfvergiftiging een einde aan haar leven. In 1899 begon Aletrino, inmiddels hertrouwd, met het schrijven van een vervolg op de novelle. Het geheel verscheen ten slotte als roman in twee delen, opnieuw onder de titel Stille uren, *in 1906 in boekvorm, en laat zich lezen als een klaaglied.*

Zelf heeft Aletrino deze roman omschreven met de woorden 'een stuk uit mijn eigen leven'. Fictie en werkelijkheid lijken hier inderdaad dicht bij elkaar te liggen. Het op een rij en in een combinatie zetten van een aantal biografische gegevens uit het leven van Aletrino en dat van zijn eerste vrouw (- des te schaarser waar er van een degelijk bronnenonderzoek, bij ontstentenis van een duidelijke schriftelijke nalatenschap van beiden, geen sprake kon zijn -) van in dit verband opvallende passages uit zijn literaire werk, en van Aletrino's eigen uitspraken over deze en hiermee verwante kwesties, levert een aangrijpende geschiedenis op.

Hoewel het signaleren van deze zaken makkelijk aanleiding kan geven tot onverantwoord gissen naar de aard en de oorsprong ervan, is getracht het bij signaleren te laten, al zal, alleen al uit de wijze waarop dit gedaan is, ongetwijfeld duidelijk worden dat een persoonlijke interpretatie niet helemaal te vermijden viel.

I

> 'een stuk uit mijn eigen leven'
> (A. Aletrino)

In 1897 verscheen in de januari- en juli-aflevering van het Tweemaandelijksch Tijdschrift 'Stille uren' I en II. De hoofdstukjes waren beide voorzien van een schrijfdatum: 1 november 1896 en 18 april 1897.[1.] De opdracht luidde: 'Voor Ràchel'.[2.]

De hij-figuur in dit verhaal heeft reeds in zijn verlovingstijd ontdekt dat zijn geliefde een slopende ziekte onder de leden heeft. Na een huwelijk van vier jaar maakt deze ziekte, een hartkwaal, een vroegtijdig einde aan haar leven. Wakend aan haar sterfbed en, na de begrafenis, treurend om haar heengaan, herdenkt de man het ziekteproces en zijn huwelijksleven. Tot in details wordt de aftakeling van de vrouw beschreven en de medelijdende reactie van de man op haar lijden en sterven wordt breed uitgesponnen. 'Stille uren' werd opgenomen in de novellenbundel *Uit 't leven*, die in 1900 (1901 op de titelpagina) bij de firma Tierie & Kruyt, Boekverkoopers te Amsterdam verscheen. De tekst van deze uitgave verschilt niet noemenswaardig van de tijdschriftpublikatie. Wél zijn de schrijfdata onder de beide hoofdstukjes weggelaten, iets wat overigens bij alle verhalen in deze bundel is gebeurd. En ook de opdracht 'Voor Ràchel' is verdwenen.[3.]

In 1906 werd 'Stille uren' herdrukt als hoofdstuk 1 en 2 van het eerste deel van een gelijknamige roman, half december uitgegeven door het Vennootschap Letteren & Kunst te Amsterdam, eveneens zonder dat er in de tekst vermeldenswaardige wijzigingen waren aangebracht. De roman vervolgde het eerste deel met de hoofdstukken 3, 4 en 5, die oorspronkelijk waren verschenen in De XXe Eeuw 9

(1903) I, 194-227, en met hoofdstuk 6, dat was herdrukt uit De XXe Eeuw 10 (1904) III, 1-22. Van het tweede deel waren de hoofdstukken 1 en 2 oorspronkelijk gepubliceerd in De XXe Eeuw 11 (1905) III, 1-35 als hoofdstuk 7 en 8, en de hoofdstukken 3 en 4 als hoofdstuk 9 en 10 in De XXe Eeuw 11 (1905) IV, 1-36. De schrijfdatum in de boekuitgave was dezelfde als die na de laatste aflevering in De XXe Eeuw: juni 1904. Het boek was opgedragen ‘Aan JULIE VAN STOCKUM, mijn goede, lieve vrouw, die mijn neêrgewrakt bestaan heeft omhoog gesteund, en de somberhui-lende droefenis heeft heengezacht, door haar meê-zijn in mijn leven, draag ik, uit liefde en dankbaarheid, dit werk op.’

Door de kritiek werd, anders dan bij Aletrino's twee eerdere romans *Zuster Bertha en Martha*, aan *Stille uren* geen aandacht besteed.

De roman zet het verhaal van de novelle voort met de beschrijving van het leven van de weduwnaar in de vier jaren die volgen na de dood van zijn vrouw. De voortdurend zich overal opdringende herinnering maakt hem zijn bestaan bijna ondragelijk. De gedachte aan zelfmoord dringt zich aan hem op. Een enkele maal moet hij vergetelheid zoeken met behulp van morfineinjecties. Tenslotte maakt de geestelijke ontreddering hem lichamelijk zwaar ziek. Maar die ziekte betekent uiteindelijk zijn redding: de vrouw die hem verzorgt, en die hij in zijn koortsvisioenen verwart met zijn overleden geliefde, wordt zijn tweede echtgenote. Wel beseft hij dat zij hem nooit hetzelfde geluk zal kunnen geven dat hij met het heengaan van zijn eerste vrouw voorgoed heeft verloren:

> Wanneer hij vergeleek, hoe hij van zijn vrouw had gehouden en hoe hij haar lief had die op hem wachtte, dan was het hem of een week-schuldend voelen droefde in zijn ziel. Het was niet de hoog-oplaaiende goudheid, die eertijds had gevlamd, de alles-omtooverende lichting die in zijn zien had geblind, de wijd-omzangende jubeling die hij had hooren juichen in zijn dagen. Toen was hij nog jong, pas komend nog in de werkelijkheid van het leven, met diep nog in zijn ziel het mooi-willen van het bestaan, het heen zich geven voor het geluk van haar, voor wie hij neerlag in dankende liefde en die hij toch voelde als zijn zwakkere, die hij moest helpen en steunen tegen de harde rauwheid van het werkelijk zijn. Hij had haar geholpen, hij had haar gesteund wanneer hij kon, zoveel hij voelde dwingen in de diepte van zijn ziel, maar zij was gevallen, hij had haar voelen heengaan, machteloos te worstelen tegen de groote duistering van het noodlot. En de gouden juiching van zijn leven was ingezwart tot nooit weer uit te kleuren grauwheid, zijn ziel was geknauwd met nooit weer te herstellen breuk.
>
> Hij hield van de andere, hij hield van haar met een dankbaar-schreiende liefde, dat zij zijn neergewrakte ziel wilde koesteren in de warm-gevende innigheid van haar voelen.

> Maar het was niet de mooi-hoogende liefde voor zijn vrouw, niet de wijd-duizelende juiching van zang, die hij eertijds had gegalmd en die hij vroeger geloofde dat bij iedere liefde dragen moest door de dagen. Hij hield van de andere, zeker hield hij van haar. Zij was de plotselinge lichtheid, die in de langgeslapen kleurloosheid van zijn dagen scheen, zij was de steun waarop hij zijn dagen verder zou doorgaan en die hem zijn leven zou beter maken, de ziekende moedeloosheid van de laatste jaren heenwijzen met haar teer handgebaren, de wrange pijning van zijn laatste bestaan zachtend met haar lief-troostend stemgeluid. Maar het was niet de groote, wijdomarmende liefde die hij voor zijn vrouw had gevoeld, die hij had voelen opslaan in de verlangende leegheid van zijn jonge ziel, die hij had zien laaien in het gelukkig-weenend staren van zijn jong-wonderende oogen om het nooit geweten mooi, dat plotseling hoog-vlammend opstond. Hij was een oud-geleefd man geworden, moegesleten in de pijnschuring der jaren.[4.]

Toch vertrouwt hij erop dat zijn toekomst hem nog enig geluk zal brengen; immers:

> Het leege dat zoolang voor hem had geduisterd was weg, het doellooze van zijn dagen was uitgelijnd tot een ver-mooiende verwachting, hij begon op nieuw wat hij al eenmaal had geleefd. Alleen alles was rondom veranderd, zooveel was anders geworden in zijn binnenste. Hij was een oud-geleefde man, moe-gewrakt onder de zwaarte van het leed, dat op hem had gesomberd.[5.]

En hij gaat naar het kerkhof om, voordat hij met zijn nieuwe vrouw zal vertrekken, voorgoed afscheid te nemen van zijn gestorven geliefde:

> Maar aan het einde van de laan gekomen, bleef hij staan, terug-ziende naar haar liggen. En weerkomend, kuste hij voor het laatst de plek waar zij sliep. En hij ging heen voor goed.
> In de omwevende stilte van den aflevenden dag bleef zij voor altijd alleen, zacht-gedekt onder de sneeuwing der blank-geurende bloemen, die de meiboom over haar spreidde in het week-gouden avondlicht.[6.]

En daarmee ging de profetie aan het einde van het tweede hoofdstuk, in 1897 het slot van de novelle, in vervulling:

> En misschien zou er een dag komen, dat ook die herinnering zou weg zijn en dat een andere vrouw zou meeleven in zijn bestaan. Dan zou hij gaan tot 't einde in een opnieuwing van zijn vreugd, in een kleurende lichtheid van zijn tweede leven en zij zou alleen blijven, heenvergeten achter de grijze dekking der jaren, alleen, altijd sluimerend dien wijd-kalmen slaap, zooals hij haar had zien liggen den laatsten avond van haar leven. En niemand zou meer weten, dat zij eenmaal was geweest in den groot-wisselenden rondgang der menschen, ze zou weg zijn, weg voor altijd.[7.]

Uit hetgeen wat Aletrino in een interview in Den Gulden Winckel van 1908 aan E. d'Oliveira vertelde over *Stille uren* kan geconcludeerd worden dat hij van het begin af aan het plan heeft gehad onder deze titel een hele roman te schrijven, maar dat

hij - om welke reden ook - aanvankelijk niet verder heeft kunnen komen dan twee hoofdstukken, en die als novelle heeft laten verschijnen. In brieven aan Albert Verwey is sprake van een niet nader genoemde roman voor het Tweemaandelijksch Tijdschrift, die Verwey's aandringen ten spijt, niet afkwam, eerst vanwege verhuizing en drukke baan (31 januari 1896), en vervolgens vanwege gebrek aan werklust:

> Mijn roman is weg, verscheurd in de helft, en ik heb in geen jaar een pen op papier gehad, ik ben droog en op en meestal lusteloos, want ook mijn oogen zijn weer niet zoo goed als ze geweest zijn, ofschoon ze weer beterend zijn

schreef Aletrino op 2 april 1897 aan Verwey. In diezelfde brief maakte hij melding van de slechte gezondheid van zijn vrouw, die

nu al een tijdlang uit huis is.[8.]

Ondanks de klacht dat hij in geen jaar een pen op papier had kunnen krijgen dateerde Aletrino 'Stille uren' met 1 november 1896 en 18 april 1897, een periode waarin zijn vrouw misschien om gezondheidsredenen, in ieder geval enige tijd, afwezig is geweest. Tegen d'Oliveira zei Aletrino hierover:

> in '96 ben ik begonnen aan 'Stille uren'. Daar kreeg ik twee hoofdstukken van af, en die liet ik toen weer liggen tot '99. Ik was er erg schuw voor om dat te gaan schrijven. Want het is een stuk uit mijn eigen leven.[9.]

In interviews, brieven en lezingen heeft Aletrino er herhaaldelijk op gewezen dat er in zijn novellen en romans autobiografische trekken te vinden zijn. In 'Hoe een roman wordt geschreven' noemde hij zijn literaire werk een mengsel van waarheid en verdichte waarheid, waaruit de lezer zich een goed oordeel kon vormen van de ziel van de schrijver, omdat de gevoelens en de gewaarwordingen der beschreven personen eigenlijk de zijne zijn. Aletrino meende dat geen enkel auteur een goed gevoelde, echt levende figuur kan tekenen wanneer hij niet òf zelf voor een groot deel voelt als die figuur, òf diens gevoelens kan begrijpen. De hoofdfiguren in zijn romans *Zuster Bertha* en *Martha* zijn dan ook, aldus Aletrino, eigenlijk één zelfde persoon: de schrijver, die zijn eigen voelen in zijn romanpersonages heeft geprojecteerd. De stof voor het verhaal in zijn literaire werk zei Aletrino te ontlenen aan diverse voorbeelden in zijn directe omgeving, en zo te verwerken dat er steeds rond een kern van waarheid een op waarheid steunende fantasie kon ontstaan. Bovendien wilde hij in zijn verhalen en romans de neerslag geven van de kennis die hij als arts bij zijn werkzaamheden op medisch-psychiatrisch terrein opdeed. Zozeer wist hij de door hem beschreven impressies de zijne, dat het hem vaak moeite kostte zijn proza te schrijven en het na verloop van tijd te herlezen:

> Zoo zijn er verschillende van mijn kleinere werken, die ik nooit wil overlezen. Toen ik mijn laatste bundeltje 'Uit het leven' corrigeerde, een verzameling novellen die in den loop van een paar jaar in verschillende tijdschriften waren verschenen, was ik telkens gedwongen op te houden om het scherpe weervoelen van de smart, die ik uit die bladzijden las en die me de herinnering voorkleurden en voorklankten van den tijd, toen ik de impressie kreeg, een impressie die zóó diep is gegaan, dat jaren later, wanneer ik haar lees, 't lijkt of ik in een droom-toestand verkeer en of er geen jaren zijn heengeneveld tusschen dien tijd en tegenwoordig.
> De artiest voelt dieper en scherper dan anderen en voelt langer! De herinnering zit zóó vastgeschroeid in zijn binnenste, dat, telkens wanneer zij even opwaakt, de smarttijd weer wordt doorleefd.

Ja, 't is waar, in zijn diepe smart, in de pijnlijkste oogenblikken van zijn leven, ziet hij het mooie, voelt hij een impresse die hem het mooie in de smart, in de triestheid laat navoelen, maar deze is pas later een troost, wanneer hij teruggeeft wat en hoe hij heeft gevoeld, een troost, omdat hij daardoor, en daarmee een gedeelte van zijn smart objectiveert. Maar daardoor, en daarnaast, voelt hij zijn smart ook dieper en heftiger dan een ander; daardoor is de herinnering aan zijn smart even pijnlijk en even scherp als de smartelijke gebeurtenis zelf![10.]

II

> ‘Ich hab' im Traum geweinet,
> Mir träumte, du lägest im Grab.
> Ich wachte auf, und die Träne
> Flosz noch von der Wange herab.’
> (Heinrich Heine)

Op 13 november 1897 maakte Rachel Mendes da Costa, de eerste echtgenote van Arnold Aletrino, een einde aan haar leven door cyaankali te slikken. Haar man, die op die zaterdagmiddag, volgens zijn gewoonte, in zijn studeervertrek in hun

huis aan de Weteringschans 141 zat te werken, raakte door deze trieste gebeurtenis in een diepe depressie. Het huwelijk had meer dan zes jaar geduurd, en wat - met opzet - kinderloos gebleven.

Rachel Mendes da Costa

Ruim negen jaar eerder, op 5 juni 1888, bijna drie maanden na de dood van zijn moeder[11.] had Aletrino zich verloofd met Rachel Mendes. Beiden waren afkomstig uit families die behoorden tot de Amsterdamse gemeenschap van Portugese joden, en die, over het algemeen tamelijk welgesteld, zich zeer bewust waren van hun jood-zijn, een vrij gesloten clan vormden en dikwijls binnen de familie trouwden. Weliswaar hielden Aletrino's ouders zich - als vele joden-in-de-verstrooiing - niet al te zeer aan de strenge wetten van hun godsdienst, maar ze hadden hun huwelijk toch volgens de traditie in de synagoge laten inzegenen, en hun tweede kind, Arnold voor de burgerlijke stand, werd in de registers van de Portugees-Israëlitische Gemeente ingeschreven als Aron. Aletrino was ruim zeven jaar ouder dan zijn verloofde. Hij werd geboren in Amsterdam op 1 april 1858 op het adres - volgens de toenmalige nummering en kwartierindelingen - Kerkstraat AA707. Hij had twee broers, David en Henri, en een zusje, Anna.

Rachel Mendes da Costa was op 18 november 1865 geboren als dochter van een steenhouwer aan de Nieuwe Prinsengracht. Zij had twee broers: Samuel, de latere hoogleraar in de dermatologie, die een poos met Aletrino kamers deelde ‘bij drie oude joffren’ op de Achtergracht 25, en Joseph, die als beeldhouwer bekend zou worden. Kennelijk behoorde Rachel tot de kring rond de Mannen van '80. Frans Erens herinnerde zich haar in zijn *Vervlogen jaren*:

> Rachel was ons allen zeer genegen. Zij was als het ware een club-zuster, evenals de meisjes v. Vloten [...] Rachel was een mooie jonge vrouw, klein van gestalte; haar stem had iets sleepends melancholieks. Zij was niet druk in haar praten en zat soms stil voor zich heen te kijken. Iedereen

mocht haar graag om haar eenvoud. Voor kunst en in het bijzonder voor literatuur bewees zij steeds een diep gevoel te hebben.[12.]

Verloofd:

Rachel Mendes da Costa

met

Arnold Aletrino,

Arts.

Aletrino's verloving met Rachel vormde voor velen een verrassing, ook voor zijn vrienden Frederik en Martha van Eeden - Van Vloten, aan wie hij op de dag van zijn engagement schreef:

> Jelui zult er wel van ophooren dat ik geengageerd ben met Rachel Mendes. Dat is plotseling gekomen. Zoo is 't er, zoo is 't er niet! Ik ben te opgewonden om te cijferen. Jelui moet dus geen lang epistel verwachten.[13.]

Er wordt wel gedacht dat Martha's zusje, Kitty van Vloten, toentertijd Aletrino's favoriete was. Frederik van Eeden had zijn studievriend bij de familie van zijn verloofde geïntroduceerd, en de omgang met de meisjes Van Vloten hielp Aletrino over een moeilijke periode in zijn leven heen en bezorgde hem - naar zijn eigen zeggen - de mooiste jaren uit zijn hele studietijd.[14.] Met Kitty was Aletrino zeer bevriend geraakt. Zijn tweede verhaal in De Nieuwe Gids, ‘Een dag van regen’, gedateerd november 1886, en gepubliceerd in de december-aflevering van 1886, was inderdaad opgedragen ‘Aan Mejuffr. Kitty van Vloten’, maar in de april-aflevering van 1887 volgde het veel langere ‘Uit den dood’, met de opdracht ‘Aan Mej. R. Mendes da Costa. -’ Merkwaardig genoeg bestaan er van deze novelle drie verschillende schrijfdata: (die in de Nieuwe Gidspublikatie onbreekt - helaas -) in de naar deze novelle genoemde bundel *Uit den dood, En andere schetsen* (1889) gaf Aletrino de datum april 1887, terwijl hij de herdruk in *Novellen* (1895) met augustus 1886 dateerde, en hiermee vóór ‘Een dag van regen’. Bovendien is er van ‘Uit den dood’ een manuscript bewaard gebleven in de collectie Aletrino van het Letterkundig Museum, volgens de aantekening van W. Moll in het handschrift van Aletrino's eerste vrouw, en met als schrijfdatum januari 1896, maar deze laatste datering zal op het afschrift betrekking hebben.[15.]

Vóór zijn verloving heeft Aletrino nog eenmaal een verhaal met opdracht gepubliceerd: in de augustus-aflevering van De Nieuwe Gids van 1887 verscheen ‘Een zang’, opgedragen ‘Aan Mijne Zuster.’ [Anna]. ‘Een einde’ in de december-aflevering van 1887, ‘Avondwandeling’ en ‘Maanlicht’, beide onder de overkoepelende titel ‘Gasthuis-schetsen’ in de juni-aflevering van 1888, en het debuut ‘In 't donker’ in de juni-aflevering van 1886, verschenen alle zonder opdracht. Er kan dus, op grond van de opdrachten bij Aletrino's novellen in De Nieuwe Gids hoogstens sprake zijn geweest van twee favorietes! En in zijn verbazing over Kitty's al even onverwachte verloving met Albert Verwey, enkele maanden na de zijne, stond Aletrino tenslotte niet alleen:

> Achtergracht 25.11-11-88.
> Amice,

Naast mijn hartelijke gelukwenschen met je engagement zend ik je het schetsje weêrom.

> Als er iets is waarvan ik heb opgezien is het je engagement geweest. Ik hoop dat de vriendschap die ik altijd van Kit had gehad ook op jou mag overgaan en dat ik in jou een even goede vriend mag houden als ik altijd in Kit heb gehad. Ik dank je wel voor de toezending van je bundel.
> Na groeten
> tt
> Sam[16.]

Hoe het ook zij, Aletrino heeft zich verloofd met Rachel Mendes da Costa, een keuze waardoor hij zich, middels haar positie in de bohème van '80, andermaal verzekerd kon weten van een plaats in die door hem zo hoog gewaardeerde groep. Bovendien bleef hij door deze relatie binnen het vertrouwde milieu van de Portugees-Israëlitische gemeenschap, misschien van des te dwingerder belang nu zijn moeder net gestorven was, en zijn vader, reeds twee jaar te voren gescheiden, met een niet-joodse vrouw een nieuw gezin gesticht had.

Aletrino was geobsedeerd door de gedachte dat alle geluk vergankelijk is. Hij had een levenslange angst diegenen van wie hij hield onherroepelijk eenmaal te zullen moeten verliezen door de dood. Aan d'Oliveira bekende hij:

> Ik geloof niet, dat er één minuut in mijn leven is van ongestoord geluk. In de mooiste momenten van mijn leven stond altijd direct naast me: *Och God, d'r komt een dag* ... Bijvoorbeeld toen ik geëngageerd was. Direct stond er naast me: '*Och God, er komt een dag dat zij dood moet*'.[17.]

De eerste novelle die Aletrino na zijn verloving met Rachel publiceerde was 'Een achtermiddag'. Ze verscheen in De Nieuwe Gids van december 1888, en was opgedragen 'Aan A. Henriques de Castro'.[18.] Blijkens de datering was ze geschreven in oktober van datzelfde jaar, dus zeven maanden na de dood van zijn moeder, en vier maanden na zijn verloving met Rachel. De hij-figuur in het verhaal is een arts wiens al dagenlang dreigende bui van moedeloosheid tot uitbarsting komt door de somberheid van een regenachtige oktoberdag. Hij denkt terug aan de tijd toen zijn moeder stierf, aan haar begrafenis in de sneeuw, en peinst over zijn angst voor de dood, hem al zo lang bekend dat hij ermee vertrouwd was geraakt, totdat zijn moeders dood hem de verschrikkingen van de doodsgedachte opnieuw en des te heviger had doen realiseren:

> En als vroeger was hij weêr den dood gaan zien overal, een spottenden, grijnzenden dood, die altijd met hem meêging en die telkens zijn gelen lach opkraste, wanneer zijn gedachten de koude kleurloosheid van zijn leven deden opblauwen tot een warmer tint. [...]
> In de moedelooze neêrslachtigheid van dien middag, voelde hij een wanhopigen lust in zich opwoelen, zich zelf pijn te doen. En hij spande zijn gedachte op de ellende die nog moest komen, op al de dooden die hij nog om zich heen moest zien, zijn toekomst vervend met een breede, duistere doodstint.
> De gedachte kwam in hem op aan den tijd dat hij zou neêrliggen, overtuigd dat hij ongeneeslijk ziek was, voelend dat zijn leven ongemerkt gestadig wegvloeide uit zijn moewe lichaam en hij ging na hoe hij zou voelen wanneer hij wist dat hij nog maar kort had te leven, terwijl hij den dood zou zien opsluipen naar hem toe, langzaam en stil.

En hij dacht aan zijn meisje. Al lang had hij haar dood in zich gevoeld. 't Was in zijn ziel vastgeslagen, plotseling, als de klauw-greep van een wild dier, korten tijd nadat zij geëngageerd waren.
Zij hadden gewandeld, heel ver buiten langs de zee en waren in het gras van den zeedijk gaan zitten. [...] Langzamerhand hadden ze gezwegen en zij was ingesluimerd, lang uitliggend op den grond. Gedachteloos bleef hij naar haar zien, spelend met zijn handen door het gras. Onder haar gesloten oogen lagen diepe schaduwen, afgrijzend tegen de kleur van haar wangen, wit door het omstaande groen, haar mond was halfopen en onmerkbaar blies een kleine ademhaling tusschen haar lippen door. Ze lag zwaar rustend, onbewegelijk in het licht, achterover met haar armen langs haar zij, stil in de stilte rondom. Plotseling leek 't hem of ze veranderde in haar rust en terwijl hij vooroverbuigend op haar keek, was 't of de zachte ademhaling ophield en ze doodlag, dood.
Toen ze wakker werd, waren ze voortgewandeld.
Maar na dien dag had hij haar gezicht niet meer uit zijn herinnering kunnen dringen, toen ze neêr lag met half geopenden mond en uitgewischte uitdrukking en telkens voelde hij de pijnende gedachte: eens zal ze zóó liggen en niet meer opstaan. Dan zag hij haar voor zich zooals hij zoo velen gezien had en dikwijls was 't hem als hij naar haar keek, of haar gezicht veranderd was, met twee groote, donkere gaten voor oogen en een grijnzenden glimlach, breed uitgetrokken om haar witte tanden.
Hij nam haar portret van zijn schrijftafel. Veranderd door den vreemden lichtschijn die van buiten kwam, was 't of het strakblikkend gezicht, dat hem wezenloos aanstaarde uit de lijst, leek op haar gezicht, toen ze achterover lag, bewegingloos en bleek, of het 't gezicht was van een doode. En terugvallend op zijn stoel, dacht hij aan den tijd van ellende, die komen zou. Hij peinsde hoe ze zou sterven en hij haalde de doodsgezichten op in zijn geest, die hij gezien had toen hij in het gasthuis was. Ze kwamen één voor één op, geluidloos zwevend, met dezelfde uitdrukking van moeheid en kalme stilte. Zij gleden voorbij, schimmig en vaag; eene was hem duidelijk bijgebleven met haar donkere haar en groote oogen in den hoek van een zaal.
Zou ze sterven als Alida?[19.]
Hij dacht aan den tijd die komen zou, dat ze ziek zou worden; dan zou hij zien dat ze ongeneeslijk was, hij zou weêr doormaken wat hij doorleefd had met zijn moeder, de pijnlijke spanning van haar beter worden en weêr instorten en eindelijk, na lange, sombere dagen, zou de dag komen dat hij aan haar bed zou zitten, machteloos om haar te helpen, radeloos wroetend in zijn onvruchtbare wetenschap, terwijl hij wist dat ze ging sterven.
Mat geslagen door de benauwende smart, die in hem op-weende, rilde hij ineen in een moede losvalling van zijn krachten.
En in den eindeloozen weemoed over zijn bestaan, waarin hij den dood altijd en overal zou voelen, bleef hij staren in de fulpen duisternis, die langzaam zijn kamer opvulde.[20.]

In de aan Rachel opgedragen novelle ‘Uit den dood’ waakt de hij-figuur, ook een arts, bij het sterfbed van zijn moeder. Hij herinnert zich dat hij als student in de medicijnen reeds de diagnose van de ziekte van zijn moeder heeft gesteld, en hoe hij in de jaren die volgden angstig het onherroepelijk negatieve verloop van de ziekte heeft moeten gadeslaan. Hierdoor is zijn obsessionele angst voor de eigen dood ontstaan en gegroeid, een doodsangst die bij het overlijden en de begrafenis van

zijn vader omsloeg in doodsverlangen. Het sterven van zijn moeder versterkt dit doodsverlangen.

Welke van de twee eerder genoemde schrijfdata van dit verhaal ook de juiste is; zeker is dat Aletrino dit verhaal schreef toen zijn eigen moeder zwaar ziek was. In april 1887 in ieder geval zieker dan in augustus 1886. Maar in 1886 was ze, na de scheiding van haar man in Hilversum gaan wonen, waar haar zoon de drie maanden van zijn zomervacantie tussen zijn artsexamen en zijn assistentschap in het Binnengasthuis, bij haar logeerde. In maart 1888 is ze aan deze al in een vroeg stadium door Aletrino gediagnostiseerde nierziekte overleden. Hierover sprak Aletrino met d'Oliveira:

> Ik heb mijn eigen familie behandeld, en dat is vreeslijk stom. Dat moet je laten: Ik herinner me nog, ik moest doctoraal doen, en mijn moeder leed erg aan hoofdpijn. Op een dag heb ik haar urine onderzocht. En daar zag ik dat ze nierziekte had. Dat heeft mij een geweldige knak gegeven. Ik wist dat ze dood moest. En vijf jàar làng heb ik steeds in angst geleefd dat ze weg zou gaan... En al die vervloekte gevallen van nierziekte die ik in 't gasthuis kreeg,

Rachel Mendes da Costa

ik zag er steeds mijn goede stakker van een moeder in...[21.]

Op 2 juli 1891 trouwden Arnold Aletrino en Rachel Mendes da Costa. Frans Erens, die samen met Jacobus van Looy bij de plechtigheid in de Portugees-Israëlitische synagoge op het Jonas Daniël Meijerplein aanwezig was, vertelde erover in zijn memoires:

> Ik zie nog vóór mij, hoe de bruid het eerst uit een glas rooden wijn dronk, waarna zij het aan den bruidegom gaf, die het ledigde en het in stukken op den grond wierp. Zoo wilde het het Joodsch-Portugeesch gebruik. Ik geloof, dat het de onverbreekbaarheid van het huwelijk symboliseert.[22.]
> Achter de bruid stond een bijzonder mooi Joodsch jong meisje; zij hield zich geheel onbeweeglijk en langs haar wang zag ik langzaam een traan rollen zonder dat zij dat zelf scheen te weten.
> ‘Rachel was superbe’, zei v. Looy na den afloop en ik vertelde hem van den traan op het jonge vrouwegezicht.[23.]

In ‘Hoe een roman wordt geschreven’ wees Aletrino er op dat hij in het eerste hoofdstuk van zijn tweede roman *Martha*, waaraan hij kort na zijn huwelijk was begonnen, zijn eigen trouwdag had verwerkt:

> Ik was toen nog niet lang geleden getrouwd; de herinnering aan dien mooien zomerdag was nog niet heengebleekt onder de neveling van droeve uren, - die dag zou het eerste hoofdstuk zijn, den mooisten dag dien ik tot nog toe in mijn leven had gehad, dien eene dag die hoog-kleurde boven de grijze eentonigheid van mijn levensstemming.
> Het eerste hoofdstuk heb ik dan ook bijna in één stuk achtereen geschreven, zóó vast en helder stond de herinnering voor mij, zóó duidelijk

voelde ik, na den betrekkelijk langen tijd, de stemming van die uren opjuichen in mijn ziel.[24.]

Uit *Martha*:

Als in een visioen zag ze hem staan, hoog omlijnd door de rechte vierkanting van de deur, donker-lichamend met 't egale zwart van zijn rok tegen 't helle witlicht van het portaal achter hem, scherpteekenend 't wit van zijn borst vooruit naar den schemer van de kamer, luidlichtend zijn oplachend gezicht naar haar toe in een bewonderend, dankbaar-neêrstralend geluk. En zij bleef even staan, vastgezet door zijn plotseling verschijnen, voelend in 't dompe kloppen van haar borst een zacht heilige vrees van geluk, bevend in haar warrelend denken de werkelijkheid van haar lang gewachte droomen. En in de stralende weening van haar oogen zag ze hem grooter worden, heeldekkend 't helder licht van de deur en ze trad langsaam achteruit vrezend dat ze 't mooie beeld zou zien wegvloeien als in een droom, schrikkend voor de lêege werkelijkheid die ze weêrzag als hij zou wegzijn uit haar nabijheid.

Ze voelde dat hij naar haar toekwam langloopend 't kleine eind dat hij van haar af was en toen zij nêerzag door haar zacht-weenende tranen lag hij op zijn knie, buigend zijn lachend hoofd onder den innigen druk van haar handen. Een tijdlang bleef zij zwijgend staan, toen opbeurend zijn gezicht naar zich toe staarde zij ernstig in zijn oogen en zonder 't te weten mompelde zij têer: ik heb je lief.[25.]

Arnold en Rachel. Het middelste bruidsmeisje is Selima Lopes Luasso, de dochter van Anna Lopes Suasso (zuster van Arnold).

Het jonge paar ging op huwelijksreis onder andere naar Thüringen en de Harz, waar Aletrino in 1882, na zijn kandidaatsexamen, een semester aan de Universiteit van Jena had gestudeerd, en waar hij ook in later jaren, en met zijn tweede vrouw, vaak met vacantie heen zou gaan. Hij dweepte met het ruige landschap van de

Harz en kon in de eindeloze, sombere pijnbossen dagenlang door ‘wandern’. Het liefst zou hij daar permanent gewoond hebben. In november 1892 verwerkte hij de herinnering aan deze reis en aan de gezamenlijke voet-

tocht door de Ardennen in de volgende zomer in een aantal korte schetsjes, onder de hoofdtitel 'Indrukken', die verschenen in de december-aflevering van De Nieuwe Gids van 1892. Twee ervan, 'Avond' en 'Wandeling' werden opgedragen 'Aan mijne Vrouw.'. In beide stukjes getuigde de hij-figuur van het geluk dat het huwelijk hem bracht in zijn tot dan toe zo treurige bestaan en van de steun en het begrip die zijn jonge vrouw hem, de depressieve somberaar, wist te geven:

> En neêrbuigend mijn moewe hoofd, leunde ik tegen haar schouder,
> luidloos snikkend 't groot-juichend geluk van mijn nieuw leven.[26.]
> Moêsprekend met klanklooze stem weende ik uit mijn verdriet, bijtend
> mijn lichtloos verleden met opsmorende haat, mijn matgebroken jaren
> rouwend in een luchtende breking van ingekropte ellende.
> En neêrzakkend onder de dofschokkende druk van mijn herinnering zag
> ik in haar donker oog het meêweenend begrijpen van ongesproken lijden.
>
> Dicht leunend naast haar liep ik met haar voort, ver alleen in de groote
> vreemdheid rondom, weggescheiden uit den onverschilligen gang van
> het nooit voelend leven. [...]
> En hoogziend op het kleine gaan der vreemde menschen om ons heen,
> bleef ik steunen op haar, de zwakkere, dankbaar voelend haar
> stilbelovende liefde.[27.]

Maar in een derde schetsje in de reeks, 'Visioen', beseft de man de vergankelijkheid van dit geluk. Hij ziet zijn vrouw, naar het lijkt tijdens hun huwelijksreceptie, aldus:

> Onder de breede vloeiing van het geele licht zag ik haar staan, rechtop,
> lachend ziende op de menschen die neêrbogen vóór haar, één in de
> groote menigte die langs haar heen drong, niet wetend de
> menschenwoeling rondom, groot in de helle juiching van het feest dat
> haar goud omzweefde, háár alleen. [...]
> Ver van haar stond ik eenzaam, luisterend in mijn hoofd het zilverzingen
> van dicht genot, diep-trillend in mijn hart 't stil verlangen meê te leven in
> den vlammenden lichtkring die neêrtintelde van haar wezen, donker
> voelend mijn eigen zijn in de groote helderheid die van haar uitsloeg ruim
> en wijd. [...]
> Maar angstig klemmend in mijn keel, brak plotseling een ruwe smart in
> mij op, dofduisterend den lichtglans waarin ik haar zag.
> En ik droomde een kamer, schemerig donker in 't weggedekt licht, de
> meubelen dommelend in onduidelijken opstand, haar breede troonbed
> schaduwend onder de loomhangende, zwaar-plooiende gordijnen. En
> gebogen op zij, zachthijgend met korte trekken, zag ik háár, moêliggend
> in 't kant-omzweefde kussen, mat onder 't blauwklamme doodszweet dat
> perste op haar blank voorhoofd, goud omwolkt door de zware aureool
> van dichtblond haar, breed spreidend over haar bleek, weglevend gezicht.
>
> Toen, wegdwalend uit de onverschillige woeling der menschen heb ik
> geweend, langsnikkend mijn doode liefde.[28.]

Na hun huwelijksreis ging het echtpaar Aletrino-Mendes da Costa wonen in Amsterdam op de Achtergracht 17-huis, vier huizen verwijderd van het adres waar Aletrino sinds 1888 gewoond had. In mei 1896 zouden de Aletrino's verhuizen naar

de Weteringschans 141. Aletrino, die reeds in 1889 aan de Universiteit van Amsterdam gepromoveerd was met de verhandeling *Eenige beschouwingen over den beroepseed der artsen* had inmiddels een uitgebreide werkkring gekregen. In het Geneeskundig Jaarboekje voor Nederland van 1891 staat hij vermeld als gemeente geneeskundige - een paar jaar later zou hij kontrolerend arts voor de Politie en Brandweer van Amsterdam worden - als geneeskundige van het Portugees-Israëlitisch Zieken- en Oudevrouwenhuis, en als geneesheer, heel- en vroedmeester van het Algemeen Ziekenfonds voor Amsterdam. Daarnaast hield hij spreekuur van 8-9.30 en voor particuliere patiënten van 1-2. En dat alles terwijl hij eigenlijk een gruwelijke hekel had aan zijn vak, die hij herhaaldelijk heeft uitgesproken, ook tegen d'Oliveira:

> Een vervloekt ambacht is 't. Tegenwoordig gaat 't nu nog een beetje. [...] Maar ... vroeger, toen ik nog armedokter was, toen heb ik geleden! Daar op de Kadijk en op Kattenburg, Godallemachtig wat was dat erg. Maar 't Gasthuis was nog naarder. Die erge patiënten, ik kan ze nòg voor mijn geest halen.[29.]

Maar juist zijn angst dit ‘vervloekt ambacht’ zijn leven lang te moeten uitoefenen, zonder er mee te kunnen stoppen als het hem echt allemaal te veel zou worden, dreef de jonge arts wiens financiële omstandigheden nooit rooskleurig waren geweest, tot onafgebroken hard werken. Bovendien beschouwde hij arbeid als een remedie tegen zijn niet aflatende angsten. De avonden besteedde Aletrino aan wetenschappelijke studie en de zondagmiddag hield hij gereserveerd voor zijn literaire activiteiten.

De dood bleef centraal staan in zijn literaire werk. Achtereenvolgens publiceerde hij in verschillende tijdschriften de volgende novellen: ‘Zondagavond’ (De Nieuwe Gids 1893); ‘Kerstgesprek’ en ‘Doodsnacht’ (De Kunstwereld 1894); ‘Herinnering’; ‘Begrafenis’; ‘Eerste liefde’; ‘Op reis’; ‘Weerzien’; ‘Een liefde’; ‘Een leven’; ‘Stille uren’ en ‘Uit 't leven’. (Tweemaandelijksch Tijdschrift 1894, 1895, 1896, 1897). In 1889 was de bundel *Uit den dood, En andere schetsen* verschenen met de oorspronkelijk in De Nieuwe Gids gepubliceerde verhalen en drie nieuwe: ‘Pinksterbloem’; ‘Nagedachte’ en ‘Schemering’. In 1895 werd deze bundel herdrukt in *Novellen*, waaraan behalve de tot dan toe in tijdschriften verschenen verhalen vijf nieuwe titels toegevoegd: ‘Weemoed’; ‘Avonduren’; ‘16 Nov. '91’; ‘Ware geschiedenis’ en ‘Confidentie’. Tegelijk met *Novellen* verscheen de in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van 1894 en 1895 gepubliceerde roman *Martha*, terwijl *Zuster Bertha*, waarvan in De Nieuwe Gids van 1889 een fragment als voorpublikatie was verschenen, in 1891 was uitgekomen.

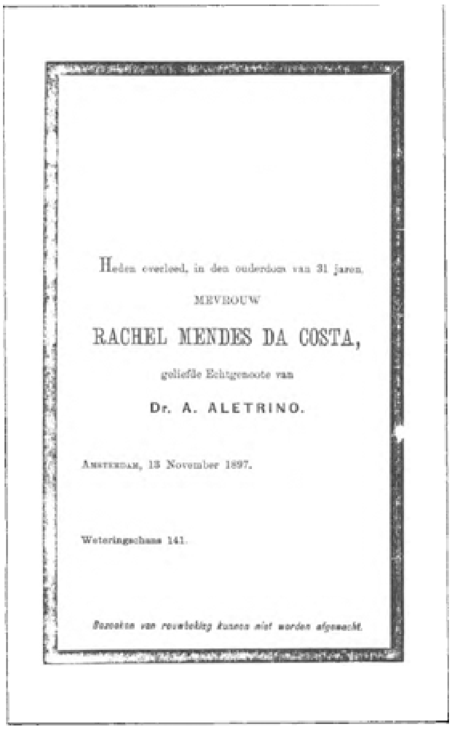
Uit de opdrachten die Aletrino later aan twee van zijn wetenschappelijke publikaties op een van zijn vakgebieden, de criminele anthropologie, zou meegèven mag geconcludeerd worden dat Rachel op dit terrein met hem samengewerkt heeft: *Over ontoerekenbaarheid*, Aletrino's openbare les, gehouden bij het aanvaarden van het privaatdocentschap in de criminele anthropologie aan de Universiteit van Amsterdam in 1899, kreeg als opdracht: ‘Aan de nagedachtenis van Haar, die mijn medewerkster is geweest.’ Zijn tweedelige *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie* Amsterdam 1902/1904 droeg Aletrino op ‘Aan de nagedachtenis van Rachel Mendes da Costa, van Haar, die bij den opzet en bij den aanvang van dezen arbeid mijn medewerkster is geweest.’.

Rachel schijnt een zwak gestel te hebben gehad. Duidelijke berichten hierover ontbreken echter. Of die zwakheid van lichamelijke of van geestelijke aard was, of van beide, is niet bekend, evenmin als de reden voor haar zelfmoord op 13 november 1897, vijf dagen voor haar tweeëndertigste verjaardag.

Het was niet de eerste keer dat de kring rond '80 werd geconfronteerd met een dergelijke zo nabije gebeurtenis. In maart 1889 had Anna Witsen, de zuster van de in de groep der Tachtigers verkerende schilder Willem Witsen, zich in de vijver van het familie-buiten te Zeist verdronken. In april 1890 maakte Joseph Jessurun de Mesquita, een ‘bijloper’ van de Tachtigers een eind aan zijn leven, door zich op zijn kamer aan de Westerdoksdijk met cyaankali te vergiftigen. Deze Joseph was een neef van Rachel, en was geboren in hetzelfde jaar als zij: 1865. Met zijn broer Samuel (later bekend geworden als graficus) en zijn zusje Anna Jessurun de Mesquita had hij vroeger met de kinderen Mendes da Costa op de steenhouwerij van hun vader gespeeld. Anna trouwde in hetzelfde jaar als de Aletrino's, een jaar na de dood van haar broer, met Rachels broer Joseph, de beeldhouwer. Ook dit huwelijk zou vrijwillig kinderloos blijven.

Naar de aanleidingen van deze beide eerdere zelfmoorden kan men eveneens slechts gissen. Degeneratie, opvoeding, onbevre-

digd-zijn als vrouw, als kunstenaar-in-spe, assimilatieproblematiek, ‘nerveuze aanleg’, zijn alle als mogelijke factoren aangevoerd in artikelen over Anna Witsen en Joseph Jessurun de Mesquita.[30.] Al deze motieven duiken opnieuw op bij het zoeken naar een antwoord op de vraag wat Rachel heeft bewogen tot haar laatste daad. Een zwakke gezondheid en (naar Aletrino's eigen mening) de werkdwang van haar echtgenoot kunnen daar nog aan toegevoegd worden. Maar ook in haar geval blijft het bij gissingen, want andermaal ontbreekt er in de correspondentie van de Tachtigers praktisch ieder commentaar op deze dood.


Heden overleed, in den ouderdom van 31 jaren,
MEVROUW
RACHEL MENDES DA COSTA,
geliefde Echtgenoote van
Dr. A. ALETRINO.

AMSTERDAM, 13 November 1897.

Weteringschans 141.

Bezoeken van rouwbeklag kunnen niet worden afgewacht.

Overlijdenscirculaire; afkomstig uit het Lodewijk van Deysselarchief.

In de nalatenschap van Lodewijk van Deyssel bevindt zich de overlijdensannonce die Aletrino zijn vriend heeft gestuurd, maar Van Deyssels condoleancebrief is - met de hele schriftelijke nalatenschap van Aletrino - tot op heden zoek.[31.]

Rijkelijk cryptisch schreef Arnold Ising aan Van Deyssel over Rachels dood:

> Er zijn eenige narigheden: het overlijden van Mevrouw Aletrino, wat mij in mijn overtuiging versterkt dat haar man een zeer grove sinjeur is.[32.]

Frederik van Eeden, die in al die jaren regelmatig bij de Aletrino's te gast was geweest, noteerde dinsdag 16 november, de dag na de begrafenis, in zijn dagboek enkel het volgende:

> Het weer nog steeds mooi. Een dag regen. Nu helder, aangenaam, 's morgens rijp, [...] Rachel Aletrino heeft zich vergiftigd. Gister bezoek bij Sam. Hij schreide, hand in hand met mij. Ze lag in veel bloemen. Ik knielde bij haar en bad.[33.]

Alleen van Jacobus van Looy is een persoonlijker reactie bekend. Hij herdacht Rachel in een gedicht, dat in zijn nalatenschap werd teruggevonden:

In memoriam

'k Was haast een vreemd'ling haar. Maar 'n paar maal togen
Mijn stille blikken op naar 't aardsch gelaat -
Waar 'n oudheid zweemde als in een marm'ren staat,
In morgenlandsch ovaal en wenkbrauwbogen.
Was 't klacht, herinn'ring, wen daar werd bewogen
De tengre trots des monds? of dageraad
Te kort eens dags? - o, vreemde in huis en straat,
Wisten het al uwe koel-wachtende oogen? -
Ik weet nog zeer goed hoe ik was als bang
Voor die volkomenheid van neus en wang. -
Nu gaat 't in windsels en nog meer verreind
't Beeldschoone raadsel in ons raads'lig zijnd'. -
Klagen om Rachel gaan. - Klaag, ziel, om haar,
Met 't snikkend leven bij haar vroege baar.

Zondag 14 Nov 1897.[34.]

In de schaarse brieven die er uit die tijd bewaard zijn gebleven repte Aletrino met geen woord over de dood van zijn vrouw. In later jaren zal hij zijn buien van moedeloosheid schuiven op voorbij verdriet, en dan noemt hij vooral het besef dat rampen zo onverwacht en onaangekondigd kunnen gebeuren in een mensenbestaan als een van de oorzaken van zijn onberedeneerde levensangst. Door die angst heeft hij begrip gekregen voor mensen die zelfmoord plegen:

> pas in de laatste jaren heb ik me kunnen verplaatsen in de groote ellende van het angst-gevoel, wel het ergste wat er is. Dat is een ramp, een zoo groote misère, dat ik best kan begrijpen, dat de menschen er zich om van kant maken, die angst zonder reden, zonder motief, zonder dat je weet waarvoor je bang bent, maar die je je doet vastklemmen aan alles en aan iedereen, zonder dat er hulp voor is of genezing. En ik spreek nog niet eens van de angst, die op de grens van krankzinnigheid staat, maar de gewone angst, die je in eens op je lijf valt en waarmee je doorloopt, zonder dat iemand er iets van merkt of er iets van oplet, terwijl je je werk doet en doorgaat alsof je heel gezond bent. Dat is wel het ergste wat ik ken en nog voel ik het soms zóó dat ik het gevoel in me krijg om er een eind aan te maken en me op te hangen of vergif te nemen. Gelukkig bedaart het langzamerhand en ik heb er minder en minder last van en de aanvallen zijn niet meer zoo heftig als zij vroeger waren, maar nog is het soms niet uit te houden, terwijl er dan nog een nieuwe kwaal bijkomt, namelijk de angst voor de angst, de vrees dat er een aanval zal komen, waarbij je kans loopt, dat je je zelf een aanval suggereert.[35.]

Al speelt Aletrino in die laatste jaren van zijn leven, wanneer hij geplaagd wordt door ziekten en buien van grote depressiviteit, dikwijls met de gedachte een eind te maken aan zijn leven, toch wist hij dat hij deze definitieve stap nooit zou kunnen zetten:

> Toch houd ik me maar boven water, al heb ik soms buien van wanhoop en ellende, waarin ik er aan denk om er voor goed een einde aan te maken, zoo erg is het dan weer. En juist misschien omdat ik het hier zoo prettig heb en omdat ik hier zóó enorm geniet, is me de terugkeerende ellende dubbel zwaar. Nooit nog heb ik een bestaan gehad als tegenwoordig, een bestaan, dat me doet verlangen naar den volgenden dag en me laat gaan slapen met het gevoel, dat er morgen weer een dag komt. In heb mijn heele leven doorgebracht in één angst om dood te gaan,

en het dood-gaan en de geheiming van het dood-zijn zelf. Nu leef ik in angst dat ik dood zal gaan, omdat ik het jammer zou vinden uit mijn prettige leven te moeten scheiden. En dat houd me dan ook op de been, wanneer ik bijna onder ga van wanhoop en beroerdheid, van pijn en machteloosheid. En ook, en waarschijnlijk of liever zeker het voornaamste, omdat ik

> me nooit van kant mag maken om Jupie, die ik na al de ellende en zorg die zij heeft gehad om me van een wrak er boven op te brengen tot wat ik ben geworden, niet haar leven voor altijd mag ruineeren. Ik weet te veel wat het is, iemand van wien je houdt op die manier te verliezen en ik heb twee menschen in mijn omgeving zien weggaan op die manier. Ik mag en kan niet hetzelfde doen en haar laten soufreeren wat ik zelf al die jaren heb gesoufreerd en waaronder ik nog altijd gebukt ga. Dat is een van de erge dingen, die me mijn geluk hier zoo dikwijls verduisteren en die me telkens de tranen in mijn oogen persen. Wanneer ik hier loop in de pracht-natuur en in de heerlijke mooie stilte, komt altijd de gedachte in me omhoog, waarom dat alles niet zooveel jaren vroeger had gekund, waarom eerst mijn leven door haar op offering moest heengaan, voordat ik dit kon bereiken, waarin zij toch ook zoo gelukkig zou geweest zijn en waarnaar zij toch ook altijd verlangde. En dan die wroeging, die me telkens af laat vragen of ik niet anders had moeten, had kunnen doen, of het niet beter was geweest in gebrek en zuinigheid te leven, dan door te gaan zooals ik heb gedaan, misschien uit verregaand egoisme, en meer geld te verdienen en in Amsterdam te blijven. Dat is de groote ellende, naast mijn lichamelijk lijden, dat me zoo dikwijls zoo beroerd maakt en daarom vrees ik, dat ik nooit normaal zal worden en dat mijn ziel ooit weer gezond zal worden. Eigenlijk moeten menschen zooals ik, die zoo iets hebben gevoeld, nooit weer trouwen en een ander aan hun bestaan kluisteren, maar zij moeten alleen blijven en hun zieke ziel blijven voortslepen tot het einde toe, alleen en zonder iemand die last van ze heeft.[36.]

Het eerste verhaal dat Aletrino na de dood van zijn vrouw publiceerde was ‘Avond’. Het werd geschreven in juni 1898 en verscheen in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van september 1898.[37.] De opdracht luidde: ‘Voor Zuster Julia v. S.’.

Arnold en Jupie

Deze Emilia Julia (Jupie) van Stockum was een verpleegster, die Aletrino gesteund had tijdens zijn periode van zwaarmoedigheid na de dood van Rachel. Zij werd, acht jaar jonger dan Aletrino, zijn tweede echtgenote.[38.] Op 4 november 1898 stelde Aletrino haar aan Van Eeden voor als zijn aanstaande vrouw.[39.] Op 22 december 1898 werd het huwelijk in Lisse gesloten. Aletrino en zijn tweede vrouw hebben zich samen ingezet voor de verbetering van de opleiding en de leef- en werkomstandigheden van het verplegend personeel in de ziekenhuizen. Hun bemoeienissen resulteerden in 1900-1901 in de oprichting van een vakvereniging voor verpleegkundigen, Nosokómos, en het redigeren van een gelijknamig vaktijdschrift.

In 1908 werd Aletrino vanwege zijn slechte gezondheid vervroegd pensioen verleend. In februari 1909 vertrok hij met zijn vrouw naar Zwitserland, waar hij tot zijn dood in Chernex sur Montreux bij het Meer van Genève heeft gewoond. Zijn vele kwalen - de oude oogziekte, gordelroos, been- en rugklachten, hartkrampen - hadden hem tot morfinist gemaakt en hij heeft met grote inspanning, ook door zich te onderwerpen aan abstinentiekuren in een sanatorium, regelmatig moeten trachten de te hoog geworden doses te verminderen. In de correspondentie met Van Eeden doet hij of Jupie van tijd tot tijd verslag van zijn vorderen en terugglijden op deze lijdensweg, waarop Jupie hem met voortdurende zorg heeft bijgestaan. Niet dan met de grootste waardering schreef Aletrino in de vele brieven die er uit deze Zwitserse periode bewaard zijn gebleven over het geduld en de liefde van zijn vrouw. Ook dit tweede huwelijk is vrijwillig kinderloos gebleven. Na Aletrino's dood in 1916 is zijn weduwe eerst naar Parijs, en later naar Nice verhuisd, waar ze in 1935 is gestorven.

In het literaire werk van Aletrino is de dood centraal gebleven. Aan het einde van 1898 hield de stroom verhalen in het Tweemaandelijksch Tijdschrift op met ‘Obsessie’. Eind 1900 (1901 volgens de titelpagina) verscheen *Uit 't leven*, waarin de acht verhalen uit het Tweemaandelijksch Tijdschrift van 1896 tot 1898 gebundeld waren. Vanaf 1899 werkte Aletrino aan de voltooiing van de roman *Stille uren*, die in 1903, 1904 en 1905 in afleveringen in De XXe Eeuw werd opgenomen. Vanaf 1903 kwam ook de verhalenstroom weer opgang: ‘Line’; ‘Desillusie’; ‘Zomeravond’; ‘Gebroken klanken’ en ‘Laatste liefde’, alle uit De XXe Eeuw van 1903, 1904 en 1905, werden gebundeld onder de titel *Line* in 1906, hetzelfde jaar waarin ook *Stille uren* in boekvorm verscheen. Voor zijn laatste proza heeft Aletrino geen uitgever meer kunnen vinden. In 1906 bracht hij de novelle ‘Eenzaamheid’ in De XXe Eeuw. De derde roman ‘Moewe jaren’ kwam in afleveringen in De XXe Eeuw van 1908. De verhalen ‘Ongeweten lijden’; ‘Idylle’ en ‘Verloving’ kreeg Aletrino geplaatst, respectievelijk in De Nieuwe Gids en Elsevier's Geillustreerd Maandschrift van 1910 en in De Nieuwe Gids van 1912.

Nog enkele malen heeft Aletrino het oude motief - een man die zich het sterven van zijn vrouw, in verleden of toekomst, voor de geest haalt - gebruikt. In ‘Laatste liefde’, dat werd geschreven in december 1904, een half jaar na de voltooiing van *Stille uren*, keert de hij-figuur huiswaarts na de bruiloft van zijn vriendin, die een andere man boven hem heeft verkozen. Hij had haar ontmoet na de dood van zijn vrouw:

> Het groote geluk had maar kort gekleurd over zijn dagen. Zijn vrouw was plotseling ziek geworden, een snel-invretende, duistere jachting van heftig-pijnende ijling, waarin hij haar had zien inkleinen onder de hijgende trekking van haar moeilijk-ademende borst, ineenzwakkend haar mooi-jong lichaam tot een arm-droevende dunheid, waaruit diep-duister de vage mompeling van haar zeggen droomde, onwetend waar zij was en dat hij naast haar zat, haar mat-klammende hand smeek-lievend tusschen zijn zacht-streelende vingers. Zij was gestorven, plotseling heen uit de lichting

van zijn dagen en hij was verder gegaan, een moedeloos-leegen gang, kleiner loopend tusschen de vreemdheid der menschen rondom, donkerder voelend de groote eenzaamheid van vroe-

> ger, na de wijde goudheid die een korten tijd over zijn dagen had gekleurd.[40.]

Hij had gehoopt in deze veel jongere vriendin zijn vroeger geluk terug te vinden, maar ze had een ander getrouwd:

En 't was of hij zijn vrouw opnieuw wêder had verloren.[41.] Ook in 'Moewe jaren', geschreven in april 1908, opgedragen aan Jupie, kan de man zich maar moeilijk losmaken van de herinnering aan zijn eerste, kortstondige huwelijk, dat eindigde met de dood van zijn aangebeden vrouw. Pas wanneer de zij-figuur in de roman de kamer van de overleden eerste vrouw heeft opgeruimd, lijkt de weg naar een nieuw geluk vrij.

In het verhaal 'Ongeweten lijden', geschreven in juli 1909, opgedragen aan neef Leopold Aletrino, is het de vrouw die bang is dat haar man eerder zal sterven dan zij, een vrees die is ontstaan door de doodsangst van haar man:

> Hij had zóó dikwijls van zijn angst gesproken, zij had zóó dikwijls bijgewoond, hoe hij op eens, in 't midden van zijn vroolijk-doen, dof met een lamme moedeloosheid, zweeg en angstig voor zich uit bleef staren, dat langzaam, ongemerkt het vrezen voor zijn dood-gaan in haar over was gegroeid. Wanneer dat in haar hoofd kwam woelen - en voornamelijk 's nachts, wanneer zij even wakker lag, vertelde zij, dreigde dat angsten in haar op - dan bleef zij staren naar zijn rustig liggen en boog zich zacht voorzichtig over hem heen, een plotselinge wildheid voelend gillen in haar denken, dat hij beweegloos, niet meer ademhaalde en dat hij stil was dood gegaan. Wanneer zij dan, nadat zij met een kleine stem geroepen had, alsof een helder droomen haar liet spreken in haar slaap, zag dat hij zich had bewogen, dan viel zij achterover in haar kussens, haar op-gespannen angsten lossend in een ingehouden huilen, voortdurend teemend in haar hoofd, dat eenmaal zou gebeuren wat zij vreesde. Ook 's avonds, als zij samen zaten in hun kamer, kon zij hem tijden achtereen, zonder een woord te zeggen, aanzien, zich zelf plagend, zonder dat zij het beletten kon, dat hij eens dood zou gaan, voortdurend heen-en-weer diezelfde woorden zeggend in de stilheid van haar lippen, dat hij eens dood zou gaan, dat hij eens dood zou gaan. Wanneer zij daaraan dacht, dan was het of zij gek zou worden, of een stikkende benauwing op-kneep naar haar keel en of een holheid leegde in haar hoofd, waardoor zij niet meer denken kon. Dan, somtijds, als het haar te zwaar werd, barstte zij op eens in huilen uit, zoodat hij opkeek uit zijn lezen en haar te troosten zocht voor wat hij wist, dat hij ook zelf dikwijls voelde. Alleen was het bij hem een stiller, fatalistischer verdriet.[42.]

Aletrino's laatst gepubliceerde novelle, ten slotte, is een cumulatie van al het voorafgegane. In 'Verloving', in juni 1909 geschreven, 'Voor mijn ouden vriend A. Henriques de Castro' gaat de hij-figuur naar zijn eigen verlovingsfeest, dat gevierd wordt bij de familie van zijn aanstaande bruid, buiten. Zijn eerste vrouw, een meisje dat hij reeds van zijn vroege jeugd af kende, is na enkele zeer gelukkige huwelijksjaren ziek geworden en gestorven. De man weet dat dit tweede huwelijk hem nooit het geluk van toen zal kunnen geven. Hij voelt de hele feestdag lang wroeging over wat hij beschouwt als het in de steek laten van zijn dode geliefde, alleen in haar graf achtergebleven. Hij schaamt zich tegenover haar familie, bij wie hij zich destijds zo thuis had gevoeld, en die met hem getreurd had over haar

verscheiden. Hij haat deze nieuwe familie, die zo tactloos van de verloving een uitbundig feest maakt en gedachteloos zijn eerste vrouw ter sprake brengt, iets waartoe niemand het recht had, en dat zelfs zijn verloofde nooit gewaagd had te doen. Zij weet hem haar begrip, steun en liefde te laten merken en samen ontvluchten ze het gezelschap om in de tuin wat te gaan zitten praten:

> En toen zij zweeg, herinnerde in zijn staren voor hem op de visioening van het triest gebeurd-zijn van dien ver-geleden dag. Toen was zij, die hij liefhad, in de weeke drooming van hun langzaam ingestilde zwijgen, weggeslapen aan zijn zij, beweegloos liggend in het losse strekken van haar leden, onmerkbaar levend door de weeke op-en-neering van haar ademende borst, haar jong gezicht plots ouder-slappend door de heengespannen vaging van haar trekken, een zieke bleekheid mattend over haar gezicht, doordat de schaduw van haar wimpers dieper kleurde onder haar oogen, die vast gesloten staarden als in eindeloozen dood. En in het angst-benauwen van zijn hartslag had hij op eens de dreiging voelen wreeden, dat eens gebeuren kon in werkelijke pijn, waarvan hij op dit oogenblik de schreiend-droeve beelding voor zich zag. Want korte jaren later was het zoo geschied. En krop-verstikkend in zijn keel, sloeg plots het vrezen in zijn borst, dat in het duister-stil geheimen van de toekomsturen misschien het doodgaan van de vrouw, die hij nu liefhad en die het eenig mooie was, waardoor zijn leven niet meer leeg en waardeloos voor hem voorbij sloop, al onvermijdelijk dreigde. En schrijne-vochtend duisterden de tranen voor zijn zien, een wijd-omlievend medelijden triestend in zijn voelen voor haar, die jong en mooi-gelukkig in de gouden zonning van dit uur, ver onbewust was van het leed, dat stil misschien in dicht-nabije pijning wachtte. Toen wischte in een stikkend-moewe droefheid het dof verdriet, dat hij nog in zich meedroeg om zijn vrouw, ineen met wat er liefde-bloeide in zijn ziel voor haar die met hem was. En vast zijn vingers grijpend rond haar hand, die op haar schoot in kleine blankheid mooide, boog hij zijn hoofd omlaag, zijn kussen dekkend op het lievend-trouw beduiden van haar weer-druk.[43.]

En aan het einde van de dag, wanneer hij met de trein terug naar huis keert en afscheid neemt van zijn verloofde, beseft de man hoe zijn toekomst zal zijn:

> Alléén met haar, kon hij gelukkig zijn, dat wist hij! Maar na van daag wist hij ook zeker, dat de nieuw-mooie lichtheid van zijn leven een teer, dun-spreidend kleuren was, waaronder steeds de nooit te stillen droefheid klagen zou, de altijd op te pijnen smart zou dreigen der herinnering van wat eens hoog-gejuichd had door zijn dagen, dat nimmer de visioening van zijn eerste liefde zou kunnen heenvergeten in de klanke-schoonheid van geluk, die door zijn nieuw bestaan zou zangen.[44.]

III

> ‘Dit is geen Kunst: dit is wat 'k uit moet spreken’
> (Albert Verwey)

Met een regelmaat die tot monotonie wordt treedt in het proza van Aletrino van het begin tot het einde de dood als centrale figuur op.

Zowel de eigentijdse critici als de latere literatuurwetenschappers hebben deze monotonie gesignaleerd en er de onherroepelijk bijkomende verveling van onderkend. Naar gelang van hun eigen persoonlijkheid en belangstellingsfeer hebben ze verwonderd, geïrriteerd of nieuwsgierig gezocht naar de oorzaken voor deze eentonigheid, die kennelijk behalve dat ze ‘verveelde’, de oordelende lezer toch ook hevig geïntrigeerd moet hebben. De vele, uiteenlopende kritieken en commentaren die er op Aletrino's werk geleverd zijn vormen daar de bewijzen van. Eensgezind kan men tot de conclusie komen dat de titel van Aletrino's eerste bundel *Uit den dood* zou dienen te staan boven zijn gehele literaire oeuvre, dat dan vervolgens in hoofdstukken, slechts met Romeinse cijfers aangeduid, onderverdeeld had kunnen worden: ‘Dood, Dood, en dan wéér Dood’ wordt er ook tegenwoordig nog regelmatig gezucht, wanneer de naam Aletrino ter sprake komt.

Lodewijk van Deyssel heeft al heel vroeg de pathologie van deze preoccupatie gesignaleerd, toen hij in zijn recensies op *Zuster Bertha* constateerde dat al dat praten over en de vrees

voor de dood disharmonie had veroorzaakt in de, overigens hoog door hem geprezen, roman.

Menigeen heeft deze voortdurende aandacht van Aletrino voor het lijden en sterven van de mens, in combinatie met zijn belangstelling voor het ziekelijke of afwijkende in zijn omgeving, vanzelfsprekend gekoppeld aan de belangrijke literatuurstroming uit die tijd: het naturalisme. Daarbij maakte men wel altijd het voorbehoud dat Aletrino in een zeer ver gaand subjectivisme steeds slechts zijn eigen gevoelens en gewaarwordingen heeft beschreven. Dit laatste wordt bevestigd door wat Aletrino in interviews, lezingen en brieven zelf over zijn werk en zijn werkwijze heeft gezegd. Wat betreft het eerste, zijn inlijving bij het naturalisme, daar moet bij opgemerkt worden dat. Aletrino in later jaren met groeiende irritatie er bezwaar tegen maakte dat men de literatuur in richtingen trachtte in te delen. Hij wenste zichzelf eigenlijk niet tot een bepaalde richting te rekenen, behalve dan tot een zo gedifferentieerde als die van De Beweging van Tachtig. Voor Aletrino was en bleef kunst de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie, een 'jeuk in mijn vingers', een voortdurend diep gevoelde behoefte om te schrijven, en het theoretiseren daarover dacht hij aan anderen te moeten en te kunnen overlaten.

Die jeuk in zijn vingers, die behoefte om te schrijven, kwam voort uit een dwingende drang datgene wat hij in de dagelijkse werkelijkheid beleefd en doorvoeld had van zich af te schrijven: het lijkt erop dat Aletrino door het scheppen van zijn literaire werk met zijn levenslange angst voor de dood heeft kunnen leven.

Aletrino heeft zichzelf gekaraktiseerd als een ernstig kind, beschouwend van aard, als zijn moeder, met onverwacht vrolijke onzin-buien, waarin hij op zijn vader zei te lijken. Hij had er moeite mee uit de beschermende omgeving van het gezin naar buiten te moeten treden, en de melancholie van zijn contemplatieve grondstemming veranderde dan ook niet tijdens de jaren aan de Latijnse School, waaraan hij geen prettige herinneringen bewaarde, en verergerde in de tijd toen hij medicijnen studeerde aan de Universiteit van Amsterdam.

Zijn eerste confrontatie met een lijk, die plaats vond op de snijkamer van het ziekenhuis - zeker in die jaren een gruwelijke aangelegenheid - moet een enorme schok hebben betekend voor de gevoelige, jonge arts-in-spe. Direct in zijn eerste novelle 'In 't donker' heeft Aletrino de herinnering aan die gebeurtenis, en aan de ervaringen die daar uit voortvloeiden, verwerkt, en vervolgens in zijn verhalen en romans, steeds weer variërend op hetzelfde beklemmende thema, beschreven.

De gedwongen geregelde omgang met de doden hielp hem de aanvankelijke walging te overwinnen. Het eigenlijke bewustzijn dat de dood het onontkoombaar einde van alles is, ontstond pas later, toen hij als praktizerend arts tot het besef kwam dat ook zijn eigen patiënten, voor wie hij tijdens de behandeling vaak veel was gaan voelen, als kadaver op die snijtafel zouden eindigen. Voortaan zou hij de dood zien grijnzen, niet alleen achter iedere patiënt, achter de collega-artsen en de verpleegsters - allen mensen die hem au fond toch nog min of meer onverschillig waren - maar ook achter zijn familieleden, zijn ouders, zijn broers, zijn zuster, achter zijn vrienden, achter allen die hem lief waren. En daarachter rees ten slotte het grote schrikbeeld van zijn eigen dood-zijn op, zo onverdragelijk dat hij ging wensen dat het al vast maar zo ver was. In de verhalen 'Uit den dood', 'Avondwandeling', 'Een achtermiddag', 'Zondagavond' en 'Obsessie', alsmede in de roman *Zuster Bertha* vinden we deze opeenvolging het duidelijkst beschreven terug. In 'Obsessie' wordt de angst voor de dood zo hevig dat de hij-figuur, een arts, zich ten slotte van het leven berooft, een briefje achterlatend 'waarop hij had geschreven: ik heb me dood gemaakt, omdat ik bang ben om te sterven'.

In *Zuster Bertha* wordt gesuggereerd dat er voor deze ondragelijke doodsangst een remedie gevonden kan worden in medelijden (i.c. met patiënten). Medelijden maakt het mogelijk de dood te gaan zien als de oplossing voor alle ellende van het aardse bestaan. Het is misschien dit letterlijk ‘mede lijden’ geweest dat de arts Aletrino heeft geholpen de uitoefening van zijn, door hem zelf zo vaak vervloekte, vak vol te houden; een mede lijden dat hem daarnaast heeft gedreven in de richting van zijn vele bemoeienissen met groeperingen die op de een of andere wijze gediscrimineerd werden of emancipatie behoefden: gevangenen, prostituees, homoseksuelen, verpleegsters, vrouwen; een mede lijden waarmee de lezer zich op bijna iedere bladzijde van Aletrino's literaire werk geconfronteerd ziet.

Het signaleren van deze hevige compassie kan makkelijk aanleiding geven tot onverantwoorde speculaties over de eigenlijke aard en oorsprong ervan. Voor een juiste interpretatie zijn de beschikbare gegevens echter ontoereikend, zodat het bij signaleren alleen, en dat zelfs nog onder voorbehoud, dient te blijven.

In *Zuster Bertha* wordt ook gewezen op een tweede lichtpunt in de somberheid van het bestaan: de liefde voor een vrouw, resulterend in het huwelijk. Maar het verlangen daarnaar wordt getemperd door het besef dat aan iedere liefde, onherroepelijk, nog tijdens het leven of anders met de dood, een einde zal komen. Het huwelijk van Aletrino's ouders was, zoals eerder gezegd, in 1886 met een scheiding geëindigd. Dat wat er over ruzies tussen echtgenoten in een aantal van de verhalen en romans geschreven wordt, doet vermoeden dat hun relatie vóór de scheiding niet al te harmonieus is geweest. ‘Kerstgesprek’ is daarvan het sprekendste voorbeeld. De confrontatie met een voorbije liefde en de desillusie of de weemoed daarover is een vaak terugkerend motief, bij voorbeeld in de novellen ‘Weemoed’, ‘Avonduren’, ‘Confidentie’, ‘Uit 't leven’, ‘Avond’, ‘Desillusie’, ‘Laatste liefde’, en wederom in *Zuster Bertha.*

Maar de dood blijkt toch het duidelijkst de onvermijdelijke spelbreker. In de verhalen ‘Idylle’ en ‘Ongeweten lijden’, en misschien ook in *Zuster Bertha*, wordt uit angst voor die spelbreker van een huwelijk maar helemaal afgezien.

Wanneer Aletrino ondanks deze overtuiging de gewenste èn gevreesde stap heeft durven zetten, en zich met Rachel Mendes heeft verloofd, maakt hij onmiddellijk gebruik van zijn pen om die dood als het ware voor te blijven. Toen hij zijn geliefde moeder ongeneeslijk ziek wist, had hij zich haar sterven alvast voorgesteld en beschreven in de novelle ‘Uit den dood’. Toen hij, na haar werkelijke overlijden in 1888, in Rachel een nieuwe liefde had gevonden, moest hij zijn angst ook haár aan de dood te zullen moeten verliezen - en persoonlijke èn tijdsomstandigheden maakten dat die angst niet ongegrond was - door die op papier te verbeelden de baas zien te blijven. In ‘Een achtermiddag’ gebeurde dat voor de eerste maal en hij herhaalde het in ‘Visioen’. De definitieve uitwerking in ‘Stille uren’ zou te maken kunnen hebben met het feit dat Aletrino in de maanden dat Rachel, waarschijnlijk voor haar gezondheid, uit huis was, zich letterlijk geconfronteerd zag met stille uren, en dat hij toen zijn angst voor wat de toekomst zou kunnen brengen in de eerste hoofdstukken van het verhaal heeft moeten uitschrijven.

De dood zelf heeft het visioen realiteit doen worden, gruwelijker dan Aletrino het op papier ooit had durven voorstellen. Maar door die zelfde dood heeft hij tevens de gelegenheid gekregen het verhaal tot een roman *Stille uren* te voltooien, om van een angstig droombeeld een elegie in proza te scheppen.

Eindnoten:

1. Aletrino heeft veel van zijn literaire en wetenschappelijke publikaties gedateerd. Een zo precieze datering als die bij ‘Stille uren’ komt echter nog slechts eén andere maal voor, bij het verhaal ‘Een zang’: Hilversum, 10 juli 1887.
2. ‘Stille uren’ I in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) I, 388-395; ‘Stille uren’ II in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) II, 405-415.
3. ‘Stille uren’ in *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 57-86.
4. *Stille uren* Amsterdam [1906] II, 126-128 (in de citaten uit Ale-trino's proza en uit zijn correspondentie zijn duidelijke zetfouten en verschrijvingen gecorrigeerd; aan zijn heel eigen wijze van spelling is niets veranderd).
5. A.W. II, 133-134.
6. A.W. II, 136-137.
7. A.W. I, 34.
8. Beide brieven zijn bewaard in het Verwey-archief in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.
9. E. d'Oliveira Jr., ‘Met Dr. A. Aletrino’ in de rubriek: ‘Onze schrijvers’ in: Den Gulden Winckel 7 (1908), 113-118; citaat: 114 (in het vervolg aangeduid als: d'Oliveira).
10. ‘Hoe een roman wordt geschreven’ in: De XXe Eeuw 8 (1902) I, 702-745; citaat: 740-741 (in het vervolg aangeduid als: ‘Hoe een roman wordt geschreven’).
11. Selima Aletrino-Pinedo werd geboren te Suriname op 4 december 1829. Zij stierf in Hilversum op 19 maart 1888. Aletrino's vader, Salomon Aletrino, werd geboren te Amsterdam op 28 mei 1830 en stierf daar op 1 juni 1898.
    Deze en andere biografische gegevens zijn gedeeltelijk ontleend aan de doktoraalskripties van: J. Smits, *Arnold Aletrino (1858-1916), Inzonderheid zijn relatie tot De Nieuwe Gids* Amsterdam 1963; en: H. Ruhe, *Het letterkundig werk van Arnold Aletrino* Nijmegen [1965].
12. Frans Erens, *Vervlogen jaren* Vervolledigd uitgegeven en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Met een Inleiding van Anton van Duinkerken. Zwolle 1958, 240 (in het vervolg aangeduid als: Erens).
13. Brief van 5 juni 1888, bewaard in het Van Eeden-museum in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.
14. d'Oliveira, 114.
15. Behalve dit afgeschreven manuscript van ‘Uit den dood’ bevinden zich in de collectie Aletrino van het Letterkundig Museum en Documentatiecentrum te Den Haag nog slechts de manuscripten van ‘Een zang’ (met de variante titel ‘Een gezang’) en ‘Avond’, alsmede aantekeningen voor *Napoleons laatste levensjaren.*
16. Brief bewaard in het Verwey-archief in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.
17. d'Oliveira, 116. (Het wordt overigens uit de contexst niet duidelijk of Aletrino hier op zijn eerste of tweede engagement doelt, of wellicht op beide.)
18. Abraham Henriques de Castro, geboren op 5 juni 1858, was een vriend van Aletrino, met wie hij (tot 1873) samen op het gymnasium zat. Hij woonde op de Nieuwe Herengracht. Aletrino heeft zijn laatste verhaal ‘Verloving’ eveneens aan hem opgedragen. (Met dank aan Rein van der Wiel.).
19. Alida is de hoofdfiguur uit de novelle ‘Een einde’. Zij heeft, volgens Aletrino, echt bestaan, en de vlecht van de gebochelde patiënte uit ‘Een liefde’ was eigenlijk Alida's vlecht, die Aletrino in werkelijkheid jarenlang heeft bewaard en ten slotte aan haar zoon heeft gegeven (‘Hoe een roman wordt geschreven’, 722).
20. Geciteerd uit: ‘Een achtermiddag’ in: *Novellen* Amsterdam [1895], 109-113.
21. d'Oliveira, 116.
22. In zijn doktoraalskriptie merkt Henk Ruhe naar aanleiding van Erens' uitleg van de symboliek op: ‘Het gebruik, bij de huwelijksvoltrekking een glas wijn na lediging aan scherven te gooien is gemeen-Joods en niet alleen bij de Sefardim in zwang; en de symboliek is anders bedoeld. De scherven temperen symbolisch 't geluk van de echtelieden. Het gebaar geeft uiting aan de overtuiging dat geen geluk volledig kan zijn, ook het huwelijksgeluk niet, zolang de tempel in Jeruzalem nog niet herbouwd, het volk op zijn stamgrond nog niet herenigd en zo de breuk der eeuwen in het Jodendom nog niet geheeld is.’ (52).
23. Erens, 240.
24. ‘Hoe een roman wordt geschreven’, 719-720.
25. Geciteerd uit: *Martha* Amsterdam [1895], 5-6 (oorspronkelijk verschenen in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van 1894 en 1895).
26. Geciteerd uit: ‘Indrukken’ [5] ‘Avond’ in: *Novellen*, 127.
27. Geciteerd uit: ‘Indrukken’ [7] ‘Wandeling’ in: *Novellen*, 129-130.
28. Geciteerd uit: ‘Indrukken’ [9] ‘Visioen’ in: *Novellen*, 132-133.
29. d'Oliveira, 116.
30. Over Anna Witsen: Rein J. van der Wiel, ‘Bij de dood van Anna Agnes Witsen in 1889’ in: De Negentiende Eeuw 2 (1978) 4 (december), 231-247; en: Jan Fontijn, ‘Een zelfmoord in de negentiende eeuw’ in: De Tweede Ronde 1 (1980) II, 46-56.
    Over Joseph Jessurun de Mesquita: Rein van der Wiel, ‘Beelden van '80, Het oog van Joseph Jessurun de Mesquita (1865-1890)’ in: De Revisor 8 (1981) 3 (juni), 42-48. Zie in verband met

deze problematiek ook: Enno Endt, 'De spanning tussen kunst en leven. "Toestanden" van sex en dood bij de incrowd van Tachtig' in: Spektator, Tijdschrift voor Neerlandistiek 1 (1971-1972), 3-17.

31. Mededeling Dr. Harry G.M. Prick.
32. Brief van 6 december 1897; geciteerd uit: *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Arnold Ising Jr.* Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. 's-Gravenhage 1968, II, 272.
33. Frederik van Eeden, *Dagboek 1878-1923* Voor het Frederik van Eeden-Genootschap uitgegeven en toegelicht door Dr. H.W. van Tricht. Met een Register door Dipl. Ing. Hans van Eeden, I, 1878-1900. Culemborg [1971], 423-424 (in het vervolg aangeduid als: Van Eeden, *Dagboek* I).
34. Geciteerd uit: *Gedichten* Door Jac. van Looy 1884-1925. Uitgegeven door Titia van Looy-Van Gelder. Leiden 1932, 35 (in handschrift bewaard in het Archief van het Huis Van Looy, ondergebracht in het Frans Halsmuseum te Haarlem). (Met dank aan Peter Winkels.)
35. Arnold Aletrino aan zijn broer David op 8 oktober 1909. Brief bewaard in de Handschriftencollectie in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.
36. Arnold Aletrino aan mevrouw R. Bueno de Mesquita-Lopes de Leâo Laguna op 12 augustus 1909. Brief bewaard in de Handschriftencollectie in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam.
37. Na 'Stille uren' was in de september-aflevering van het Tweemaandelijksch Tijdschrift van 1897 nog de in mei 1897 geschreven novelle 'Uit 't leven' verschenen.
38. Emila Julia van Stockum werd geboren te Lisse op 20 april 1866, en stierf in Nice op 10 mei 1935. Uit haar brieven aan Van Eeden en aan M.B. Mendes da Costa (bewaard in de Handschriftencollectie in de Universiteitsbibliotheek van Amsterdam) komt zij naar voren als een opgewekte vrouw, die ook na de dood van haar man niet dan met het grootste respect over hem heeft geschreven, en in bijna elke brief getuigde van haar liefde voor zijn bijzondere persoonlijkheid.
39. Van Eeden, *Dagboek* I, 448.
40. Geciteerd uit: 'Laatste liefde' in: *Line* Amsterdam [1906], 135-136.
41. A.W., 162.
42. Geciteerd uit: 'Ongeweten lijden' in: De Nieuwe Gids 25 (1910) I, 6-7.
43. Geciteerd uit: 'Verloving' in: De Nieuwe Gids 27 (1912) I, 472-473.
44. A.W., 489.

‘Stille uren’ door A. Aletrino.

Voor Ràchel.

Zijn vrouw lag te sterven.

In den doffen schemer van de kamer waarin donkere schaduwen beweegloos vlekten tot breede diepten, blies haar ademhaling een grijs-trekkend geluid, langzaam hooger schuivend, plotseling heenzuchtend tot een mattende stilte waarin het snelle tikken van de klok helder heen-en-wêerde, rusteloos, altijd voort. Buiten klaagde een waaiende najaarsnacht langs het venster, hoog suizend de bolle welving van telkens wêerzuchtende windvlagen waartusschen een trillende regen nêerruischte kort-ritselend een scherp strijken tegen de ruiten. Dan was alles wêer stil, een luidlooze stilte waarin de ademhaling duidelijker grijsde, heenlossend in de dichter-wevende schemering.

Hij zat naast het bed, starend in de geheimende duisternis voor zijn zien, even telkens tastend naar het liggen van de zieke wanneer zij zich bewoog, onbewust streelend zijn hand over de hare, een gelijke, rythmende, denkelooze beweging, waarmee zijn peinzen heendreef ver van waar hij was, zwevend voor zijn oogen alles wat geweest was in den korten tijd van zijn getrouwd zijn.

't Was de tweeden nacht dien hij naast haar bed zat, twee nachten 't zelfde of er geen dag tusschen had gelicht, een zelfde wachten op wat gebeuren moest met pijnende onvermijdelijkheid, een angstig wachten naar 't einde, 't oogenblik dat die hijgende ademhaling naast hem zou heen zijn, eeuwig stil heen.

Hij had allang geweten dat dit uur eens zou opstaan voor zijn smart, hij had 't geweten de jaren van zijn getrouwd zijn, de jaren van zijn verloving, 't was hem of hij nooit anders had geleefd dan met die eene gedachte: dat er een uur zou komen waarin hij alleen zou blijven, een uur dat hij naast haar bed zou zitten wachten het oogenblik van haar sterven.

Telkens zuchtte de ademhaling van de stervende diep heen, lang de stilte luidloozend boven het bed. Dan schrok hij op uit zijn denken en buigend over haar heen bleef hij angstig wachten, inniger strijkend over haar hand zijn huilend verdriet dat ze nog niet mocht dood gaan. Maar langzaam begon de

zieke wêer te ademen met korte, lichte trekken, geregeld dieper hijgend het egale op-en-nêer welven van haar borst.

En terugzittend in zijn stoel bleef hij staren voor zich uit, volgend in zijn denken wat de sombere schaduw in de kamer optreurde door zijn dwalende gedachten.

Vier jaar pas was hij getrouwd. Vier jaren van zacht weemoedig geluk, een voortdurend-vredende reiing der dagen waarin altijd de angstige dreiging stond dat zij van hem zou weggaan, langzaam heenslijtend door haar kwaal. Hij had haar ziekte geweten al in hun verloving. Zij was toen ziek geworden, plotseling ernstig nêerliggend in haar têere meisjes kamer, lang levend buiten den omgang van de huisgenooten, een duistere, pijnende ziekte waaruit ze langzaam was hersteld, uren matzittend in haar stoel, met zacht-bleeke handen, haar smal-kleurloos gelaat moê-leunend tegen de kussens om haar heen. Zij was sterker geworden, elken dag voorzichtig loopend de weinige passen die ze kon rechtop staan, geleidelijk wêerlevend in het gaan rondom. Hij had den doctor gevraagd naar haar beter-worden en hij had gehoord dat zij een hartkwaal had gekregen. 't Was een vage moedeloosheid geweest die hij plotseling had gevoeld, een onzegbaar vermoeden van iets dat zou knauwen in hun geluk, een angstige dreiging hoorend in de klanken van het woord dat hij herhaalde zonder begrijpen: een hartkwaal, een hartkwaal.

Zij was gezonder geworden, opsterkend onder 't zachte licht van een zon-zangend voorjaar, dagen achtereen zittend in den tuin, ademend de geurende wolking van het jonge, licht-groenend leven om haar heen.

Op een middag zat hij naast haar in het priëel. Een warme lente-middag met een zacht-gedekte lucht waarlangs een têer wit licht droomde, een week-loome lauwheid die beweegloos stil neêrstond over den tuin waarin van heel ver 't zingen van een troepje werklui vloeide met weemoedig buigend geluid. Zwijgend hadden zij langen tijd naast elkaar gezeten. Hij had zijn hoofd neêrgebogen naar haar heen en had geleund tegen haar borst, denkeloos meêbewegend met de langzame op-enneêrhijging van haar ademen. Op eens was 't hem of hij wakker schrok, helder wakker met een angstig-wonderend gevoel voor wat hij hoorde in het vreemd-suizend weeken van haar hartslag. Hij was onbewegelijk gebleven, vastdrukkend zijn oor tegen haar borst en had dieper geluisterd naar dat vage geluid dat rythmend voortblies in onzichtbare, geheimzinnige verte. Toen plotseling waren hem de woorden van den doctor opgeschokt voor zijn denken en hij was van haar weggegaan en had heen-en-weêr geloopen met langzame stappen tusschen de groene bloemperken, angstig terug te komen naast haar alleen zijn, moeielijk zijn gezicht vroolijkend tot zijn gewoon-zien, dat zij niet mocht merken wat er rondwoelde in zijn hoofd.

En 't was hem geweest of alles uit was, of er geen vreugde meer kon zijn in hun samenleven, of hij altijd zou moeten denken aan dat zacht-scherp geluid dat hij had hooren slijten in haar borst.

Zij waren getrouwd. Hij herinnerde zich hun huwelijksreis, een voorzichtig, langzaam voortgaan tusschen onbekende menschen, een weggescheiden leven in het woelend vreemden langs hen heen. Op een avond hadden zij gewandeld, een heldere, stille zomeravond met warm-geurende zuchten van luwe wind, suizend door de ritseltrillende naalden der sombere pijnboomen. Zij liepen langs de glooiing van een hout-begroeiden berg, telkens even stilstaand om te luisteren naar de ruime stilte die luidloos zweefde over het bosch. Zij was vooruit geloopen, alleen stappend op den schuin-steilen weg, telkens klein-helder in het gouden zonlicht dat dwars guldde tusschen de hoogrechte stammen om haar heen. Heel hoog boven hem was zij blijven staan en toen hij bij haar was zag hij haar rusten, leunend tegen een mos-grijzenden steenklomp, met haar handen vast-gedrukt tegen haar borst die

snel open-neêr hijgde met korte trekken. En op eens zag hij wêer voor zich het zachtscherp geluid dat hij had hooren slijten in haar borst, het langzaam sloopend suizen van haar hartslag dat hij vergeten had voelen heenkleuren in het groote gelukslicht van hun samen zijn. En zij waren teruggekeerd naar omlaag, hij had haar vastgehouden vast tegen zich aan, treurig voelend het leunen op zijn arm en had haar getroost over haar moewe ademen, liegend voor zich zelf dat zij nog zwak was van de lange ziekte die al achter haar was heel ver. En na dien avond was 't visioen niet meer uit zijn denken geweest en dikwijls als zij zwijgend zaten met elkaar kon hij haar aanstaren zacht zeurend in zijn diepe zeggen dat zij een hartkwaal had, verwonderd ziende naar haar gewoon zijn, angstig voor het geheimzinnig, onmerkbaar-doffe voortsluipen van de ziekte die ze zelf niet wist.

Daarna hun getrouwd zijn. Een rustig, gelijk leven zonder schokken, zonder breken in den kalmen voortgang van tijd. Dikwijls had hij een vreugdende hoop dat zij mocht beter worden in de grijs-weeke stilte van haar dagen, een zelf-vleiend verbeelden van wat hij graag wilde zien in haar gewoon gaan door hun kleine huishouden. Maar altijd wêer brokte zijn smart op wanneer zij naast hem zat en tegen hem leunde en hij zijn hand drukte tegen haar borst, door 't buigen van zijn arm om haar heen. Dan voelde hij week-trillend haar hartslag snorren tegen zijn vingers en hij kon tijden achtereen zitten luisteren naar dat eentonig, altijd weerkomend geruisch, benauwd vreezend dat 't zou ophouden.

Zij was ongemerkt erger geworden. Zij was begonnen te klagen over hartkloppingen die haar neerhielden uren achtereen op haar stoel, machteloos zich te bewegen, moeielijk hijgend naar lucht in het wijd-oprechten van haar lichaam. Soms 's nachts wanneer hij wakker werd zag hij haar recht-op zitten in bed, diep-hijgend met moeielijk trekken, angstig starend in het half-duister van de kamer, dankbaar dat hij wakker werd en haar liet steunen in zijn arm, teer drukkend haar moewe hoofd tegen zijn borst. Dan vroeg zij hem smeekend haar vast te houden en pijnlijk lachend om haar open mond klaagde zij met een klein-sprekend stemmetje: bij me blijven, bij me blijven, dekkend achter haar zacht spotten den grooten angst dien zij voelde klemmen in haar keel.

Wanneer de benauwdheid over was en zij in slaap was gezakt bleef hij leunend in zijn kussen staren op haar neerliggen en 't was of een onweerstaanbaar moeten hem dwong zijn hand voorzichtig te leggen op haar borst en hij zich zelf moest treiterslaan om meer en meer te voelen 't altijd voort-geheimend geluid dat doorscherpte onder de gelijke beweging van haar slapen.

Er was een tijd gekomen van vage beterschap. Zij had weer geloopen door het huis met langzame, kleine stappen, voorzichtig wachtend telkens wanneer zij moeielijk hijgde langs de trappen. In de vòlwarmende luchting van het voorjaar zat zij uren achtereen in den tuin, beweegloos met haar matte handen loom-liggend in haar schoot, waarin zij haar handwerk had neergegleden, een blank-witte moeheid in het vroolijkend zonlicht rondom. Wanneer hij 's middags t'huis kwam vond hij haar zitten zooals hij haar had gelaten toen hij wegging, alleen de zieke vore langs haar mond leek dieper te zijn gegroefd, haar arme oogen doffer geglansd in de wijd-eenzame peinsing van den heen-gedroomden middag. Dan, wanneer hij naast haar kwam zitten, pakte zij zijn hand en streelde zachtjes met zijn vingers langs haar wangen, klein-tevreden zuchtend dat zij zich beter voelde, veel beter. En een onmetelijk medelijden woelde rond in zijn binnenste wanneer hij haar aanstaarde en hij in haar navrante oogen zag 't langzaam voort-vretend leed dat hij in haar teer-slanke lichaam wist.

'T was haar laatste uitgang geweest. Toen de zomer kwam bleef ze voortdurend in haar bed dat voor de wijd-geopende tuindeuren stond, haar dik-gezwollen beenen moeilijk, zwaardrukkend, onder het dun-luchtend dek. Zij zat rechtop in de kussens, haar handen los-rechtend langs haar lichaam, onbewegelijk-angstend de benauwde

aanvallen wanneer ze zich bewoog, geduldig wachtend het heen-nevelen der uren tot hij t'huiskwam en naast haar bed kwam zitten waar hij den heelen

avond bleef, zacht-drukkend haar klamme handen.

Nu, in het week-schemerend licht van de kamer, zag hij die avonden weer opstaan voor zijn oogen, een huilende-reiing van visioen waarin het korte ademen van de stervende duidelijkte de herinnering van gebeurd zijn. Avonden van diep innige melancholie waarin zij zwegen, alleen voelend de aanraking van hun handen, uren van smartende stilte onder het langzaam duisterend licht van den zomernacht, een teer-fijn zwijgen van de stemmen in den luwen schemer die luidloos in de kamer dichtte, ongemerkt hen scheidend uit het leven om hen heen. Hoog over de tuinen stond de nacht, de zomernacht, blauwgeurend een zoele kalmte over de aarde, een toover-vredend maanlicht waarin verre geruchten dun-suisden, weemoedig en zacht. En hij schoof dichter naast haar zwjjgend liggen, vaster drukkend haar zieke handen, zijn hoofd week-geleund tegen haar teer-ademende borst, angstig voor wat hij zag werkelijken in zijn peinzen, wetend dat 't niet lang meer kon duren dat hij zoo zou zitten en dat hij alleen zou blijven voor het leege staren van haar plaats. Dan zacht-klagend in de fulpen stilte rond hun hoofd, hoorde hij haar klein-stemmend zuchten voor zich heen: bij me blijven, bij me blijven. En hij schoof dichter tegen haar aan, inniger houdend haar kouddunne handen, buigend zijn gezicht van haar heen dat ze niet mocht zien de tranen die luidloos neergleden uit zijn oogen.

Altijd nog had hij gehoopt dat ze niet zou weten hoe ziek ze was, hij had altijd gesproken tegen haar zeggen met beloften van beter worden, met leugens van gezond zijn en meeleven naast elkaar in een gelijk-innige geluks-kleuring van hun dagen. Op een middag zat hij naast haar bed, ze was erg benauwd geweest, een aanval die haar rechtop had gestrakt in de kussens, voorover-hijgend met haar mond open en haar neusvleugels angstig wijdend bij elken adem-trek. Toen de benauwdheid was bedaard had hij haar teruggesteund, zacht haar vragend dat zij zou gaan slapen. Ze had zijn hand gepakt en had hem gevleid haar wakker te roepen en hij had moeten beloven naast haar te blijven en haar te wekken omdat zij bang was heen te leven onbewust, zonder iemand die haar zou vasthouden en haar kon terugwakkeren uit haar doodslaap. Hij was naast haar bed gaan zitten en had zijn arm geschoven onder den haren, voorzichtig strijkend een droomende rythmus in haar moewe liggen.

Maar na dat uur had hij de herinnering niet meer kunnen heenduwen uit zijn denken van haar oogen, haar wijd-groote oogen, vochtig van benauwde angst met een snikkend-smeekende uitdrukking, wanhopig van eindeloos wee.

En langzaam was zij heengeleefd, elken dag minder voelend de krachten van haar moewe lichaam, beweegloos liggend lange uren met haar oogen dicht, kort-mompelend een vaag antwoord wanneer hij haar iets vroeg. Alleen zocht zij nog zijn hand die zij vastklemde in de hare, tijden achtereen hem willend naast haar, week-klagend met een klein-huilende stem wanneer hij weg was: bij me blijven, bij me blijven.

Twee nachten al zat hij naast haar bed, wachtend op haar sterven, twee lange nachten waarin het hem leek of zijn vroeger leven was heengeschoven ver achter hem, twee nachten die eindeloos waren voor zijn herinneren, een onmetelijken tijd scheidend tusschen wat vroeger was en de laatste uren. Naast hem steunde het reutelend ademen van de stervende gestadig heen in de schemering van de kamer, weeker telkens hijgend een diep zuchten uit haar half open mond.

En de uren vloeiden heen, onmerkbaar lossend het leven uit haar moewe lichaam, langzaam weeker fluisterend het eentonig geluid uit haar borst die vlakker bewoog, met lage welving.

En plotseling was 't stil, een dood-zware stilte die luid, helder opsloeg het regelmatig tikken van de klok, waartusschen het bolle bui-klagen van den wind huilde, geheimzinnig treurend een weemoedigen klank. Zij was dood.

Voortstarend in de warreling van zijn peinzen bleef hij rechtop zitten, voelend dat zij er niet meer was, ongeloovig dat zij was heengegaan voor altijd, wachtend nog of zij mocht terug leven onder het zachte streelen van zijn hand die hij denkeloos voelde gaan langs de doode klamheid van haar zwijgen. En een wijde wanhoop sloeg op in zijn binnenste, een naamloos wee van moedeloozen angst voor zijn alleen zijn in den donkeren nacht, en neerbuigend zijn hoofd naast haar gezicht dat rustig, slapend achterover lag in het kussen huilde hij zacht de woorden die zij zoo dikwijls had geklaagd: bij me blijven, bij me blijven.

De uren luidloosden heen, een wijde stilte zwevend door den nacht. Buiten begon een zachte schemer te weeken van de wolk-grauwe lucht, een vagen licht-schijn zakkend over de moe-gewaaide aarde, een langzaam helderen van wit licht over de tuinen waarin de zwart-natte boomstammen recht-op strekten, onder het wiegend heen-en-weeren der kale takken. Langzaam dreef een kleurloos licht in de kamer, duidelijker rekkend de zuiver-witte breedheid van het bed, scherper lijnend de trekken van de doode. Zij was veranderd, de dik matte kleur van haar leven heengezacht tot een bleek-gelijke teerheid, de diepe voren naast haar mond weggewischt tot een smartlijdende rust. Alleen haar oogen waren gebleven, groote, wijdsnikkende oogen, dof-starend ver heen met dezelfde angstige smeking, zwijgend en zonder licht.

Zacht liet hij haar hand los die hij voelde heen-killen tot een vreemde stijfheid. Hij schikte de dekens gelijk, voorzichtig tillend de armen die lang waren gestrekt langs het lichaam, week-spreidend het laken over het gezicht, een witte vormlooze vaging dekkend over de beweeglooze ligging van de doode.

Toen, opwakend uit de moewe drooming waarin hij de laatste uren had geleefd stapte hij weg van het bed, langzaam gaande met een strakke staring van zijn zien, moeielijk rechthoudend zijn lichaam dat hij diep voelde schokken van ingehouden smart.

1 November 1896.

II.

De begrafenis was afgeloopen. Zijn vrienden waren heengegaan en hadden hem alleen teruggelaten in de half-duistere kamer waarin de stilte luidloos en zacht begon neer te zweven over de meubelen die dood stonden in een uitgeleefde moeheid.

Hij bleef beweegloos zitten onder de matheid van zijn vagende gedachten waarin de afgeroesde dag zeurde, langzaam nieuw-scherpend wat hem voorbij leek in jaren-lange wijking. Geleidelijk voelde hij in zijn bewustzijn donkeren dat 't gedaan was, dat 't werkelijk was wat hij als een droom had vooruit gezien wanneer hij er aan dacht in de laatste dagen, dat nu 't eind was gekomen, ze was dood, dood; hij had haar weggebracht heel ver van hem heen, ze was weg voor altijd. En hij zag de uren weer die waren geneveld over zijn hoofd; de lange, kortgebroken uren van den eindloos-geduurden dag, de uren die hij had doorgezenuwd in een moeilijke misting van zijn zien, waarin alleen de helder-kleurende geluiding trok van zijn eigen diep-klagend stemmen, altijd dat eene zelfde: ze is dood, ze is dood. En terugherinnerend zag hij weer haar heengaan, 't oogenblik dat hij uit de deur trad in het plotseling-witte licht van de straat waar hij een woeling van menschen voelde rondom, 't strak-recht-oppe zitten in het wiegend rijtuig onder den onbegrepen stemklank van anderen bij hem; 't voort-langzamen door moeielijk geziene straten waar menschen bewogen naast hun traag bewegen; de vredende stilte van den buitenweg waar ze sneller gingen, ingehouden schokkend achter dat eene wat hij

voor zich wist, dat eene dat hij niet kon denken in de groote droefheid van zijn ellende. Daarna het plotseling staan tusschen vreemden, 't loom voortstappen achter die grootbreede zwartheid die voor hem uit schoof met een regelmatige op-en-neering, 't doffe loopen in het matte zand waarin hij voetstappen hoorde dempen, voor zich, achter zich, onder een suizend, half-luid fluisteren van stemmen. Een dood stilstaan

met anderen om hem heen, waaruit hij gekende gezichten zag scherpen, plotseling heengedekt achter de donkerkluitende lichamen van opdringende mannen.

En op eens had hij 't gezien, op eens was 't gescherpt in zijn oogen dat zij werd weggezakt in de vierkante zwartheid van den grond, hij had 't knarsen gehoord van de touwen die haar neerhingen boven de grijze donkerte beneden en hij had zich even voorgebogen om haar te zien diep weggaan, liggend als den laatsten avond van haar dood zijn, haar klein-bleek hoofd voorover gesteund op haar borst, met de half-slapende oogen droomend heengeleefd zonder licht, zonder glanzend kleuren.

Toen ze weg was had hij opgekeken uit zijn staren, en had hij de verre wijking gezien van groen-leege grasvlakten, eindeloos heen naar een dampigen horizont waarboven de wolk-witte hemel strak hoogde, rustig van luidlooze onbewegelijkheid. En zonder denken had hij het drijven van een vogel gevolgd onder de egale wolken, die onduidelijk langzaamde tot een donkeren stip, verder en verder kleinend, spoorloos heen. Op eens had hij weer gestaan tusschen het wachten der anderen en hij was weggestapt van het graf, alleen gaande een instinct-matigen gang tusschen hen die hij voelde loopen rondom, zwijgend in de matte doffing van hun stappen.

Daarna het terugrijden in een snel ratelen van het rijtuig, waarin hij achteruit-leunend bleef zitten luisteren naar het zeurend refrein van zijn denken: ze is weg, ze is weg; 't weerkomen in zijn huis waarin hij onduidelijk voelde dat iets vreemds, iets ongewoons hing; 't luider zwatelen van stemmen rond zijn hoofd met vaag gehoorde woorden en de groote opdringende behoefte om alleen te zijn, heelemaal alleen in een wijde rust waarin hij kon uitvoelen de groote smart die telkens opschokte naar zijn keel en die hij wegdwong met moeilijk ingehouden snikken.

Zijn vrienden waren van hem weggegaan en hij was alleen gebleven in de duistere stilte van het vertrek waarin het schemerlicht traag door de laaggezakte gordijnen treurde.

Buiten grijsde de aflevende dag voort naar een vroegen avond, een stille wolking van zacht geluid zwevend naar zijn eenzaam zitten. Dichter begon de duisternis te lagen om hem heen, een enkel helder schijntje wittend licht streepte nog door onder de wijking van de gordijnranden, donker begon de nacht te staan, een diepe zwartheid dekkend door de kamer.

Toen, opstarend uit zijn gebogen zitten, keek hij rond in zijn alleen zijn, wonderend terug te leven in de oud gekende omgeving, moeilijk zijn denken los dringend uit de reiing van beelden waarin hij al dien tijd was geweest. En een drangende behoefte om te weten dat 't alles was gebeurd, te weten dat zij er niet meer was, sneed door zijn hoofd, een wanhopige lust zijn voelen pijn te doen, te werkelijken de nieuw-gewaakte beroerdheid van zijn smart, te zoeken in de levenloosheid van zijn huis, haar dood zijn, haar weg zijn voor altijd.

En hij ging de kamer uit, voorzichtig loopend in de matsuizende dofheid die lood dreef op de gangen, een grijs-donkere stilte waarin zacht de geluiden zwegen, luidloos en zonder kleur.

De kamer waarin zij 't laatst was geweest. Nog hing een scherp-heldere geur van nieuw hout onder de lage zoldering, waartusschen week deinde de wolking van welkende bloemen en weglevend groen. Midden tusschen de meubelen, die tegen den muur waren heengeschoven, ruimde de groote leegte van den vloer onder de gaskroon, onfrisch beloopen van drukkende voetstappen. 't Was een vreemd vertrek voor zijn oogen, ongekend in de omgeving die hij terug zocht in zijn peinzen zooals hij haar de laatste dagen had gezien met de groote zwartheid in 't midden, hoog

boven den grond, waarin helder blank de witheid van haar hoofd opbleekte uit de diepe plooien van het doodskleed. Hier had hij haar 't laatst gezien; hier had hij 't laatst gevoeld haar lichaam steunend tegen zijn borst, haar arme, kleine lijf dat hij makkelijk gedragen had een laatste maal. Zelf had hij haar neergeleden in de kleine ruimte waarin zij zou voortslapen voor altijd. Hij had niet gewild dat anderen aan haar lichaam raakten; zelf had hij haar opgenomen uit haar laatste neerliggen, hij had haar vastgehouden tegen zich aan, zijn neergebogen hoofd rustend op 't hare, zacht in zijn zwijgen sprekend de laatste vleiende woorden die hij voelde huilen in zijn keel. Voorzichtig had hij haar rechtgeschikt in haar liggen, voorzichtig strekkend haar armen langs haar zij en hij had gestreeld met zijn handen over haar mattend gezicht, over de zacht doffe oogen die half gesloten voortsliepen, rustig zonder glans. En hij had bloemen neergestrooid om haar heen, groote, wit-geurende bloemen die zwaar vielen in de plooien van haar doodskleed, tuilen van dun-wolkende blankheid die geurden rond haar stille hoofd een neveling van lichtenden schijn. Hij had de kist gesloten, langzaam wegdekkend haar lichaam onder de breede hardheid van het hout, traag-weifelend haar gezicht heen te donkeren voor altijd. En toen was ze weg.

Alleen een zwart-sombere massa was gebleven midden in 't vertrek, de diepe plooien van 't zware dek dat neerhing op den grond hoogden zwijgend in de suizende stilte. Maar zoo was ze hem bijgebleven den heelen dag, zoo had hij haar terug gezien toen hij ging achter haar heengaan, zoo had hij haar zien dalen in het duister vierkant in den grond, haar bleek-matte hoofd slapend rustig heen, met de blank-omgazende witheid van teêre bloemen. Er was niets meer, niets, ze was weg voor altijd.

Alles in de kamer zou weer worden als vroeger, alles zou weer staan als voorheen onder 't zelfde licht, onder de zelfde geluiden als toen zij er nog was, onverschillig, onveranderd door haar heen zijn. Een tijdlang bleef hij rondstaren in de leege stilte, zonder denken nam hij een half verlepte bloem op die onder een stoel was gegleden en streelde er mee langs zijn mond.

En hij ging weg, voorzichtig 't deurslot dicht drukkend, angstig dat een geluid zou breken in de klamme rust in het vertrek.

Op zijn kamer was alles onveranderd. 't Was of hij nooit was weggeweest uit zijn huis, of er niets had geknakt in zijn bestaan, of de tijd was voortgegaan zonder wisseling, zonder kleur. Dagen achtereen was hij hier niet geweest, dagen achtereen had hij niet op zijn kamer gezeten. Zoolang ze was ziek geweest, was hij bij haar gebleven s' avonds, hij had geleefd in de slaapkamer de weinige daguren die hij bij haar kon zijn. Nu was 't uit, hij kon weer zitten in de oud-gekende omgeving waarin hij zoolang had geleefd toen hij getrouwd was, tusschen de meubelen die hij al had langen tijd voor dat zij bij hem was gekomen en haar mooie blankheid gelicht had over zijn leven.

In den eersten tijd van hun getrouwd-zijn zat ze 's avonds bij hem, stil, rustig werkend onder 't innige licht dat boven de tafel helderde. Dan telkens opstarend uit zijn boek kon hij tijden naar haar zien, terwijl zij, voorovergebogen boven haar werk, neuriede een zacht-zangend geluid.

Hier op zijn kamer hadden ze 't meest geleefd, hier waren ze altijd gebleven s' avonds, alleen, weggescheiden uit den rondgang der menschen, gelukkig in de vredende stilte en het zachtsuizend licht. En avonden kwamen voor hem op uit de egaal-gekleurde herinnering van hun kalm leven, avonden mooi van intieme liefheid, zilver-klankende uren in den zacht-zwevenden toon van hun bestaan.

Kerstavond. Dan werkte hij niet en ze bleven zitten voor het vuur, stil, ernstig pratend den voorbijen tijd met een dicht gevoel van leven naast elkêar, ver van vreemden. In die uren was 't hem of rond zijn hoofd een têer-zilver klanken rustigde van haar stem, een weving van eeuwig-blijvend geluk dat zou kleuren door zijn dagen tot 't eind, een wijde vrede die nêerkalmde over hem heen een

nooit-eindigende neveling van innig genot. In het late uur van den nacht ging hij met haar voor het venster staan en zij bleven droomen naar het statig zwijgen van den Kerstnacht, de ruim-vredende troost die nêergeheimde over de aarde een mystieke sprook van zegenend geluk.

Zoo had hij ze doorgeleefd, de vier weinige avonden die hij met haar geweest was.

Hij herinnerde zich den laatsten, verleden jaar. Wêer hadden zij gezeten als vorige jaren, wêer had hij geluisterd haar zilverend spreken rond zijn hoofd, maar 't was hem geweest of het klanken van haar stem doffer moeide, of haar handen weeker streelden langs de zijnen. En toen hij opkeek had hij gezien hoe luidloos de tranen gleden uit haar oogen, hoe zij moeielijk inhield achter haar voort-zeggende lippen het snikken uit haar keel en hij had liggen huilen, met zijn gezicht neergebogen in haar schoot, de groote ellende die hij haar voelde hebben, de diepe smart die hij zag groeven om haar mond.

Nu, in zijn alleen zitten, was 't hem of hij haar treurend klanken wêer hoorde, duidelijk als was zij nog naast hem, of hij nog voelde de lichte aanraking van haar hand. En hij probeerde weer te voelen als vroegere avonden; diep in zijn denken zocht hij de teere stemming terug die in hem getrild had; zacht, voor zich heen sprak hij de klank van haar zeggen zooals hij die ver in zijn herinnering weer hoorde.

Maar die laatste avond stond scherp op, de laatste stemklank van haar navrante zeggen zooals die hem was bijgebleven van verleden jaar, telkens door zijn herinneren boorde dat smartend geluid, die wanhopige snikking van haar woorden.

Nooit zouden ze weer komen die avonden, nooit zou hij weêr voelen die zanging van geluk door zijn dagen.

Langzaam stappend naar het venster leunde hij zijn hoofd tegen de koele hardheid van het glas, waarlangs week de regendruppels begonnen neêr te ritselen uit de donkere lucht.

Buiten treurde de eenzame dag heen, een weemoedige verlatenheid klagend over den dood-liggenden grond. In een verwaarloosde groezeling van nat-bruine bladeren en neêrgewaaide takken, droefde de tuin, verlaten, kleurloos onder het wijkende licht van den wolk-grijzen hemel.

Daar ook waren voor hem uren weggelicht van mooi leven, uren waarin hij haar had gezien in de volheid van haar jonge kracht, uren waarin hij gevoeld had dat haar opjuichend bestaan zonde een hel-kleurende klank rondom haar bewegen.

Hij zag een dag weer in 't begin van hun getrouwd zijn. Hij was thuis gekomen en de meid had hem gezegd dat zij in den tuin was. Hij was naar den tuin gegaan en hij had haar gezien in haar licht-roze ochtendjapon, haar verwarde haren roezigkrullend op haar voorhoofd onder den witten stroohoed die met breede linten was losgeknoopt onder haar kin. Hij was even stil gebleven en zij had doorgewerkt, neuriënd onder het stage voortgaan van haar handen die hij zag lichten boven het donkere aard, tusschen de teere takken der struiken, op het natte groen der zoden die zij voorzichtig vastdrukte op den grond. Toen zij hem zag was ze opgesprongen uit haar geknield liggen; hij was naar haar toe gegaan en had haar gekust op haar frisch-riekende wangen waaraan een lentelucht kleefde, een mengeling van koel-zonnende lucht en vochtig blad. Zij was lachend blijven staan, hoog boven hem op het donkere aardperk, haar handen die zwart waren van den doorgewoelden grond, terug-houdend achter haar zijden, en neer-innigend haar oogen naar zijn wonderend staren had ze zich voorzichtig voorgebogen naar zijn gezicht en had hem teruggekust even drukkend haar lippen op de zijnen. En daarna had ze weer doorgewerkt voortdurend pratend met een hooghelle stem die vroolijk zilverde boven den doffen grond en hij had haar nagekeken hoe zij den tuin vulde met de klankzangende lichtheid van haar bewegen, een helder schijnsel kleurend boven het donker neerliggen van de zwarte perken.

Nooit had hij haar meer zóó gezien. De latere jaren van hun getrouwd zijn was ze te moeilijk geworden om zelf alles te doen. Dan vond hij haar staan naast de tuinlui die voor haar werkten en 't was hem altijd geweest of hij een zachtsmartende

trek zag verdrieten om haar mond omdat ze te machteloos was weer te zijn als het eerste jaar van hun huwelijk toen hij haar zoo mooi had gezien, met de roze-koel gewerkte kleur op haar wangen en den frisschen geur die wolkte om haar blonde hoofd. En daarna had hij haar gevonden zittend in haar stoel, te moe om al den tijd te blijven staan, en ze vroeg hem of hij de tuinlui wilde vragen alles te doen zooals zij 't hem zeide omdat ze te moe was om luid op te praten uit de doffe matheid die zij voelde drukken op haar borst.

En 't was hem of hij weêr haar helder-vroolijkend praten hoorde, of hij haar zag staan, dáár midden op het hoogende perk met haar roze kleed kleurend in het licht. Maar opkijkend uit zijn staren zag hij den tuin leeg, klankloos in de drooming van den winter, levenloos zonder het bewegen van haar mooi-lichtende figuur zooals hij die 't eerst gezien had.

Achter hem begon een grijze donkerte te dichten, een weeke weening van zachten weemoed, die langzaam en zwijgend neerdreef in het loomstille vertrek. Hij stond terug van het venster; moe, in een denkeloozen gang liep hij heen en weêr, woelend in zijn hoofd de beelden van wat voorbij was.

'T leek hem onwaar al 't gebeurde, onwaar wat hij had geleefd die weinige dagen, onwaar de uren die gesomberd hadden door zijn bestaan. 'T kon niet zijn, 't was te grootgrijs in zijn leven, te mat en leeg alles wat voor hem dreigde in de eenzame duistering van zijn toekomst.

En hij ging weg van zijn kamer, zoekend in de moewe stilte van het huis de werkelijking van wat hij angstigde in zijn peinzen.

In de slaapkamer was alles opgeruimd alsof zij er nooit had gelegen, alsof zij nooit geweest was tusschen de regelmaat der meubelen, bewegend een zacht leven in de doodheid van hun stilstand. Haar bed stond leeg, hoogend met de welving der kussens aan 't hoofdeind, het pronkdek breedgespreid in gladde rechtheid.

Hij ging naast haar bed zitten, zooals hij zoo dikwijls had gedaan, achterover leunend op zijn elleboog, met zijn gezicht naar 't hoofdeinde alsof zij er nog lag, zooals ze er langen tijd was ziek geweest. En haar ziekte kwam voor hem op, de lange uren van haar stil liggen met zijn hand in de hare, de zachte avonden in den zomer die hij naast haar bleef, zwijgend onder de sombere floersing van zijn verdriet. Terug-luisterend in de vaging van zijn denken hoorde hij de gebroken stemklank weêr waarmeê ze zacht naar hem had gefluisterd 't pijnende van haar leed, 't kleine stemmetje waarmee ze telkens lief vroeg dat hij naast haar zou blijven. Langzaam was haar stem verminderd, zwakker luidend tusschen 't hijgen van haar borst. 'T laatst stond scherp in zijn hooren de benauwde trekking van haar ademen vóór haar sterven, 't geleidelijk weeker worden van den ademtocht dien hij had voelen heenzuchten over zijn hoofd.

Jaren waren er voorbijgegaan sinds hij zoo voor 't eerst aan haar bed had gezeten, lange jaren die heel ver leken in het waas van zijn herinnering, toen zij herstellend was uit haar ziek zijn; dat ééne ziek zijn dat haar in haar jonge leven had geknakt tot onherroepelijk sterven. Hij was bij haar gekomen om haar te zien, bleek-blond in de groote blankheid van haar meisjeskamer en had haar de bloemen, die hij had meegebracht, neergelegd in haar schoot. Hij had zijn hoofd op haar schouder geleund, en was blijven zitten met zijn hand in de hare, zwijgend luisterend 't groote geluk dat opzong in zijn borst, 't geluk dat hij haar weer had uit den donkeren smarttijd van haar ziek zijn. Buiten was 't een hooge lentedag met zilveren zon en opzuchtende luwheid van wind die zweefde door de dun-groen-bladerende boomtakken, meegeurend en zomerbelovende ademing van warmte en wijde lichtheid. En zacht had hij de tranen voelen vochten in zijn oogen, ze waren sneller en sneller gegleden langs zijn wangen om de groote ellende wanneer zij er niet meer mocht zijn, wanneer zij ooit mocht weggaan uit zijn leven.

Dikwijls later was hem die dag voor zijn oogen gekomen en was 't hem geweest of hij den bloemengeur weer rook, maar dan sloeg 't plotseling in hem of dat zij nooit meer zou beter worden, dat ze na korten tijd zou weg zijn uit zijn leven, dat

hij nooit meer 't groote geluk zou voelen van dat eerste uur.

In de zacht fulpen duisternis in de kamer hoorde hij langzaam klagen de droeve werkelijkheid dat ze weg was. Hier waar hij zoo lange uren had geleefd in pijnende smart, waar zijn bestaan week aan week, dag aan dag was heengesleten tot een wazige, kleurlooze grijsheid, hier voelde hij scherp schrijnen de groote wanhoop van haar dood zijn. En lichteloos klankend, huilde 't voor hem op dat 't waar was, dat 't niet een mistige droom was geweest waarin hij geleefd had, dat hij 't zelf was die had gezeten aan haar doodsbed, die geloopen had achter haar heengaan, die terug was in zijn eenzaam huis, alleen, zonder één mooie kleur in zijn bestaan. Hij had haar weggebracht, buiten, en had haar alleen gelaten in de suizende stilte der eenzame velden, alleen in den donkeren, koelen grond waarin zij beweegloos lag, rechtuit met haar mat-doffe oogen slapend boven de bloemen die hij op haar had neergestrooid. De dag was eindelijk geweest, de groote, eindelooze dag, die kort geleden voorbij was en die hem leek ver te zijn in oneindige wijking. Nooit zou hij meer naast haar zitten, nooit meer haar vasthouden tegen zich aan, troostend een mooi-belovend spreken in de wanhoop van haar ziek zijn. En neerbuigend boven het bed, drukte hij zijn hoofd in de kussens waarop zij had gelegen, terugzoekend den geur van haar blonde haar dat hij zoo dikwijls had gekust met smartende teerheid.

Hij bleef liggen staren in den nacht die beweegloos stond om hem heen, een tastbaar-zuivere zwartheid waaruit een zachte kalmte over hem neerrustte, luidloos en zonder kleur. En hij dacht na over wat komen zou. Een grijze rei, zijn leven eenzaam, zonder licht, zonder mooie belofte in de eindelooze gelijkheid der uren, een slepende gewoontegang, kalmberustend in alles wat gewoed hd over zijn hoofd, een wezenloos, vreugdeloos bestaan teruggenieuwd naar jaren geleden, alsof hij nooit was getrouwd geweest, alsof nooit een vrouw gelicht had in het kleurlooze van zijn dagen. En dan, heengesleten in de lange, altijd-gaande wisseling der uren, zou heel ver de weemoedig-weenende herinnering zijn van dezen dag, een dof-pijnende schrijning dat eens een groote smart gesomberd had op zijn leven. En misschien zou er een dag komen dat ook die herinnering zou weg zijn en dat een andere vrouw zou meeleven in zijn bestaan. Dan zou hij gaan tot 't einde in een opnieuwing van zijn vreugd, in een kleurende lichtheid van zijn tweede leven en zij zou alleen blijven, heen vergeten achter de grijze dekking der jaren, alleen, altijd sluimerend dien wijdkalmen slaap zooals hij haar had zien liggen den laatsten avond van haar leven. En niemand zou meer weten dat zij eenmaal was geweest in den groot wisselenden rondgang der menschen, ze zou weg zijn, weg voor altijd.

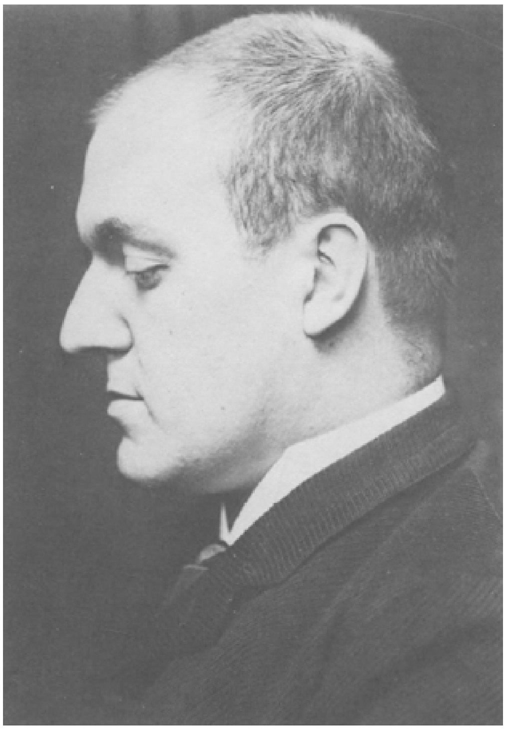
Hij bleef staren in de fulpen duisternis die roerloos opstond over zijn neerliggen, en luidloos huilend de tranen die vochtten in zijn oogen, sneller en sneller glijdend naar omlaag, zuchtte hij zacht uit de groote misère van het leven.

18 April '97.

Uit: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) I, 388-395; II, 405-415.

Gideon Lodders
‘Stemmend en doordringend als zachte geur van vrouwenhaar’ Over de ontvangst van Aletrino's romans en verhalen in de letterkundige kritiek

Het debuut van Aletrino, *Uit den dood en andere schetsen*, bracht vele pennen in beweging. Het boek verscheen op 1 november 1889[1.] en werd nog in dezelfde maand zeer uitvoerig besproken in het tijdschrift Wetenschappelijke Bladen en wel door Charles van Deventer, een persoonlijk vriend van vele Tachtigers, ook van Aletrino. Lovend valt die bespreking echter niet uit. Van Deventer vindt het werkje ‘niet sterk’,



Lodewijk van Deyssel; gefotografeerd door G.H. Breitner in 1889

> omdat het niet de bekwaamheid vertoont om een stemming vol te houden zonder eentonig te worden; omdat zijn impressies, hoe ernstig ook bewerkt, geen sterken indruk maken; omdat hij te veel in herhalingen vervalt en te vaak manier geeft in stede van iets nieuws.

Citerend en becommentariërend loopt Van Deventer door het boekje heen.

> Hoe men iets onmerkbaar kan *zien* bewegen, hoe men den direkten indruk kan krijgen van schaduwen, die onmerkbaar glijden, zal zeker den zeven wijzen niet begrijpelijk zijn, en er behoort ongetwijfeld meer dan mannenmoed toe om te durven zeggen van iets, dat het tegelijk *langzaam* en *onmerkbaar* voortschuift.

De kracht van Aletrino is volgens hem niet gelegen ‘in het weergeven van stemmingen, opgewekt door inwendige aandoeningen, door overdenkingen en herinneringen’, maar in het weergeven van de ‘stoflijke voorwerpen’ die hij ziet of de geluiden die hij hoort. Het ligt dan ook geheel in de lijn der verwachting dat Van

Deventer vooral te spreken is over de schetsen 'Pinksterbloem' en 'Een dag van regen', want daar is van een 'reflektieve binnenwereld' weinig te merken.

Maar zijn voorkeur gaat uit naar 'Een zang', 'de impressie van een waanzinnig jong meisje, luidzingend, staande in een stroom van zonlicht'. Daar is gestreefd naar 'de reproduktie van een treffend moment in een treffende impressie'. De schets is

> een waanzinnig visioen van goud en geluid, een chaotische dooreenwarreling van bizarre licht- en klankindrukken, die hem volkomen rechtvaardigt zoo vrijelijk klanken met kleuren, en kleuren met klanken te beschrijven, en tegelijk is het vizioen niet zóó visionnair, of men gevoelt, dat het geval gezien is. [...] *een Zang* is het meest origineel van geval en vinding, is de zwaarste opgaaf door den artiest aan zichzelf gedaan, en behandeld met geen effektmiddel buiten de kunst gelegen.[2.]

Voor zijn doen is ook Wolfgang van der Mey tamelijk uitvoerig. In het algemeen heeft hij weinig op met de schetsen in deze bundel. Hij veroorlooft zich tal van gewild-humoristische en ironische uithalen. 'De hersenen van een gewoon mensch zijn echter tegen dat jagen op effecten en de flauwste slagschaduwen er van, die naar believen *Schalten und Walten* achter den kop van een verroesten spijker, niet bestand.' De uitvoerige beschrijvingen en de woordkoppelingen liggen hem slecht op de maag.

> Beschrijving is hulpmiddel, hier wordt het doel. De lezer vraagt om peperkoek, en in ruil voor die smullerij onthaalt men hem uitsluitend op peper. En hoe meer hij niest, des te luider klinkt de lach van de auteur. Zoo wordt schrijven geen roeping, maar krijgt iets van een klucht. Men smeedt

> werkwoorden van allerlei staal, en in plaats van de taal te verrijken, bewerkt men haar voor de anarchie. Van elk rededeel en hun verbindingen worden nieuwe woorden gevormd, eenvoudig door ze naast elkaar te plaatsen. [...] Volapük is te verkiezen boven deze taalbraking.

Voor de gasthuisschetsen kan Wolfgang nog wel enige waardering opbrengen, met name voor 'Een einde', die hij zelfs 'waar, eenvoudig en treffend' noemt.[3.]

Zowel Kloos als Van Nouhuys bespreken de bundel in samenhang met de ontwikkelingen in het proza van Tachtig. Kloos gaat niet op de schetsen afzonderlijk in, maar bepaalt zich tot een algemene karakteristiek:

> Aletrino loopt behoedzaam op het streepje van zijn stemming, teekenend en doezelend, met voorzichtige tredjes, want als hij even misstapt, is het héélemaal mis. Maar als hij het goed doet, zijn zijn droomerige beeldjes in maanlicht of goudenen zonneschijn, stemmend en doordringend als zachte geur van vrouwenhaar. [...] Hem ontroeren en bekoren de allergeringste atmospherische veranderingen, hoe het licht ligt naast het donker, de schemering langzaam moordend het zonlicht, tot er geen stukje van overblijft, regen en hondenweer, en de schijnende maan. Voeg hierbij zijne gave om de ruimten zijner artistieke visie te beschrijven, door een verbeeld bewegen van het licht[4.] dat hij er ziet, en wij hebben dezen aangenamen auteur kompleet.[5.]

Van Nouhuys gaat daarentegen wel tot in details op de schetsen in, vooral op de taalverwringende aspecten. Als voorbeeld haalt hij een passage uit 'Een zang' aan - de schets die door Van Deventer nu juist hogelijk geprezen werd - waarop hij laat volgen:

> De auteur heeft hier blijkbaar te veel gevergd van zichzelven en van de taal. Het eenig rezultaat van al den tobberigen arbeid is: dat het den lezer groen en geel voor de oogen wordt, en hij met een zucht van verlichting het blaadje omslaat.

Van Nouhuys haast zich echter te zeggen dat hij wel degelijk ook 'veel welgeslaagds en schoons' in het werk heeft gevonden; tegen die achtergrond moeten zijn bedenkingen worden gezien. Vooral de gasthuisschetsen bevallen hem.

Vermelding verdient ook de bespreking van Pol de Mont in De Toekomst. Hij is namelijk de enige die zich zéér lovend over Aletrino's debuut uitlaat. De Mont stoort zich geenszins aan Aletrino's taaleigenaardigheden, sterker nog: hij meent dat die er nauwelijks zijn, 'daargelaten alleen het gebruik van eenige neologismen', heeft Aletrino,

> niets anders noodig gehad dan de meest dagelijks door elk gebruikte woorden onzer taal... Alléén werden zij hier zóo aan elkaar geregen, dat zij - als het éene toetsje het ander op een schilderij - elkanders eigen kleurtoon, geheel naar den eisch van het onderwerp, verzwakken kunnen of versterken.

'Achtermiddag', 'Een einde' en vooral 'Een zang' behoren naar het oordeel van Pol de Mont 'tot het beste, dat tot nog toe door een onzer jongeren geschreven werd'. Deze bespreking verscheen zolang na de verschijningsdatum van de bundel, dat

De Mont nog kans zag in een postscriptum de verschijning van de roman *Zuster Bertha* te melden, die hij voortreffelijk noemt.[7.] In dat oordeel over *Zuster Bertha* zal De Mont niet alleen blijken te staan.

Maar eerst de minder enthousiaste Van Deventer. In Wetenschappelijke Bladen verschijnt wederom een zeer uitvoerige beschouwing van zijn hand. Alvorens uitgebreid op de tekortkomingen in te gaan, bespreekt hij de deugden van het boek. 'Zij laten zich samenvatten in deze éène, dat het boek van den heer Aletrino bijna zonder ophouden bij attente lezing bezighoudt. Men heeft altijd wat voor oogen, dat de moeite waard is om aan te zien.' Maar dan:

> toch moet ik erkennen, dat het werk doorloopend mij niet treft; dat ik mij er toe zetten moet om aandachtig te blijven; dat ik niet medegenomen wordt, noch door heele brokken, noch door iederen zin haast; dat ik terugdenkende aan het boek, weinig emoties voor mij zie van stemmingen, uitdrukkingen, bladzijden, regels; met uitzondering van het eerste hoofdstuk *en bloc*, en het laatste *en bloc*. [...] De redenen, waarom het werk van den heer Aletrino niet werkt zooveel als hij zou willen, en niet medeneemt, zijn, geloof ik, de volgende: gebrek aan styleering; eentonigheid der diktie; beperktheid van beelding.

Een ander minpunt is het gebrek aan compositie. Ook zijn de hoofdpersonen té bijzonder: Aletrino maakt zich schuldig aan 'doctrinaire overdrijving'.

'Doctrinaire overdrijving zie ik in dit zinnetje:

> Maar als de avond kwam, viel haar zenuwachtige opgewondenheid, plat afzakkend neêr, en 't was of een doffe weemoed neerschemerde in het huis, dat stil en verlaten was zonder ander geluid *dan het zachte heen en weêr bewegen van de meid in de keuken.*

Inderdaad, is men geneigd uit te roepen, inderdaad, Bertha is wel ongelukkig. Want in andere huishoudens laat de meid nog wel eens een bord vallen, of zingt een liedje, of ze lacht met den bakker aan de deur, maar het is, of er de duivel mee speelt, bij Bertha in huis was de meid nu juist zoo stil als een muis, en gaf geen ander geluid dan het bescheiden *frou-frou* van haar keukenjapon.

Doctrinair is ook hier en daar de levenskleur van den gasthuisdokter aangestreken. Want het is onbillijk het leven te beschuldigen van gebrek aan genot en emotie, wanneer men zelf zoo weinig medewerkt en medewerken wil. Want deze dokter schijnt al zéér weinig mede te willen werken: zelfs wanneer hij met nichtjes uitgaat of aan den scharrel is, dan zelfs wandelt hij 'langzaam en droomerig onder de eentonige regelmaat van hun zwijgende voetstappen.'

Iets soortgelijks merkt hij over Bertha op.

Zijn bezwaren gelden niet het eerste en laatste hoofdstuk van het boek; vooral het slot van de roman heeft hem getroffen:

Charles van Deventer; gefotografeerd door Willem Witsen

> Bertha's verlovings-receptie, die rijk-warme melancholische compositie van bonte uitwendige indrukken en bittere overdenkingen met de snerpende solo van: ik feliciteer u, ik feliciteer u. Al de goede kwaliteiten van den heer Aletrino vertoonen zich hier op haar best, en zoo goed als men uit het voorgaande niet verwachten zou, want volkomen geslaagd is hier de dramatiek van het inwendige leven.[8.]

Van Deyssel liet zich zéér bewonderend over *Zuster Bertha* uit, in De Amsterdammer[9.] en in De Nieuwe Gids. De laatste bespreking is het uitvoerigst en treffendst en heeft hier dan ook alleen onze aandacht.

Van Deyssel verzoekt zijn vriendschap te mogen aanbieden aan hem, die *Zuster Bertha* heeft geschreven.

> Het werk van Aletrino is zoo voortreffelijk, zijnde hoog, zuiver en zich gelijk. [...] En ik ontwaar, dat de kracht, waarmeê de zieningen in den herdenker weêrkomen, door de nauwkeurige zorgelijkheid veroorzaakt wordt, waarmeê de auteur elk woord in zich heeft doen opklinken voor hij het neêrschreef, met het geduld, dat den echten van den onechten schrijver onderscheidt, wachtend tot de opklinking, met haar innige warmte van waarlijkheid, gebeurde. [...] Met een geheele over-gave heeft de artiest zich opengesteld voor de in-werking van het leven; zonder eenige zwarte hakerige strubbeling, waaruit de beweging zijner perceptie zoû blijken, leeft het atmosferiesch lichten en donkeren, als een aanhoudend koncert van kleuring, in hem door; dat lichten en donkeren, met al de bekoorlijkheid der graduaties, wordt zich als door eigen kracht in hem bewust en zegt zich.

Niettemin, heeft Van Deyssel ook enige aanmerkingen. Hoofdstuk 11 had, wat hem betreft, weggelaten dienen te worden,

> In dat elfde hoofdstuk [is] hetzelfde gebrek dat reeds in die novellen te zien was, en sterker: het praten over den dood en de vrees voor den dood. Dat is niet een artistiek genoteerde stemming, daarin is zelfs geen psychologie, maar het is laagblijvend praten, in disharmonie met het schoonkunstig overige.

Als andere fouten noemt Van Deyssel: het karakter van de dokter is te bijzonder, bovendien is ‘te weinig na-drukkelijk, verhaald: hoe en wat er gebeurde, dat de liefde bij den dokter zoo in eens weg was. Er is hier in de samenstelling een val, een gat, een grijze opening.’ Ook blijkt Van Deyssel weinig in zijn sas met sommige ‘taal-deelen’:

> De woorden ‘slapen’, ‘dommelen’, ‘sluimeren’, om in 't algemeen zekere rust van zekere dingen (huizen, zalen, trappen) uit te zeggen, en ‘vlekken’ als plastiek-motief, lijken mij te veel gebruikt reeds te zijn en dus (want in zich zelf zoû dat nog zoo erg niet zijn) noch individueele impressies van den kunstenaar *noch door fijne juistheid verrassende zeggingen* voor den lezer te wezen.

De laatste bladzijden van zijn bespreking reserveert Van Deyssel voor een uiteenzetting over het begrip ‘sensatie’ (‘Heel even iets over Sensatie, een zaak en een woord, die mij zeer lief zijn’). Dit naar aanleiding van Van Deventer, die uitgebreid

over het begrip sprak en dat van toepassing achtte op het werk van Aletrino. Van Deventer was wel voorzichtig begonnen ('Zulk een gevoeligheid noemen de artisten, als ik het wel begrepen heb, op ieder oogenblik een *sensatie*') maar liet het daar niet bij en sprak nog vele bladzijden over dit begrip voort, zodat Van Deyssel kon reppen van 'eene dissertatie over "sensatie"'. Nu, Van Deventer bleek het niet begrepen te hebben; Van Deyssel stelt kalm: 'Zuster Bertha is niet een sensatie-, maar een zuiver impressie-werk.'[10.]

Dat Wolfgang van der Mey anders over dit boek zou denken, was te verwachten. Hij weet weliswaar enige 'schoone en scherpgedachte fragmenten' aan te wijzen, maar dat mag niet eens een schrale troost heten voor de vernietigende openingszinnen:

> 'Zuster Bertha' [...] is een verhaal, van Amsterdamschen mist en nevel doortrokken. Veel regen en 'n schaarsche zonnestraal met lichteffecten en klankontledingen. Zielkundige studie eensdeels, stemming-weergeving meerendeels. Een droefgeestig boek, geschreven in het volapuk der nieuwste richting (naar het 'taaibankroet'), gekrabbeld in de taal van de 'bengels', die probeeren hoe ver zij gaan kunnen. [...] De anarchisten van heden, wier letterkundige verwaandheid zelfs hun aanhangers begint te vervelen, durven alles. In stede van geneuchte brengt 'Zuster Bertha' kwelling des geestes.

Hij vindt het tijd geworden om te vragen of deze 'letterkundige uitspattingen' nog langer aandacht verdienen.[11.] Die vraag heeft hijzelf in ieder geval bevestigend beantwoord: de op *Zuster Bertha* volgende werken liet hij onbesproken.

Van Hall, die eerder al van zijn bijzondere ingenomenheid met de schets 'Een einde' had getuigd[12.], is zéér lovend over *Zuster Bertha.* Met zichtbaar genoegen vertelt hij de loop van het verhaal omstandig na. Hij blijkt niet blind voor de feilen, doch spreekt daar heel vergoeilijkend over. *Zuster Bertha* is volgens hem een boek dat,

> ondanks al het eentonige, zwaarmoedige, beklemmende van inhoud en vorm, u aangrijpt en niet loslaat van de eerste bladzijde tot de laatste. [...] Niet alleen dat hij met gewetensvolle nauwgezetheid de aandoeningen der menschen ontleedt; maar hij ziet artistiek - de stadsgezichten, de hoekjes uit het gasthuis, de tafereeltjes uit het gasthuisleven, in *Zuster Bertha* voorkomende, kunnen er van getuigen; - en weet ook artistiek weêr te geven. Dat geeft aan zijn werk iets ongemeens en doorloopend interessants.

Aletrino is voor Van Hall een van de sympathiekste jongeren en *Zuster Bertha* rekent hij tot de 'interessantste voortbrengselen der moderne Nederlandse litteratuur van de laatste jaren.'[13.]

Ten slotte W. Landré in Het Leeskabinet:

> De lectuur van dit boek heeft op mij den indruk gemaakt van een ongerezen Jan-in-de-zak, ongaar neêrgeploft, vallend als een saâmgepakte bleekgrauwe deegklomp in de holhongerige maag, zich daar vastzettende tot een onverteerbaren koek, een geel-indigestie veroorzakende, opstijgende tot de krijtwitte hersens en die aderende met vaalrode streepjes door de toenemende congestie uit de opzwellende maagstreek.

Het mag duidelijk zijn: Het Leeskabinet acht *Zuster Bertha* niet te verteren.[14.]

Van geheel andersoortige aard is de reactie van J.P. Reynvaan, de onder-directrice van het Amsterdamse Buitengasthuis.[15.] *Zuster Bertha* deed bij haar de behoefte ontstaan om 'tegenover het beeld van zuster Bertha een ander beeld te stellen', want:

> Hoe waar het boekje van dezen kunstenaar op litterair gebied ook schijnen moge, het is *onwaar* door de eenzijdigheid, die het kenmerkt. De voorstellingen, door hem van verhoudingen en toestanden in het ziekenhuis gegeven, *zijn niet* en *behooren niet te zijn* zooals hij ze teekent. - Zijn boek zal, vrees ik, daarom kwaad doen; het zal jonge meisjes, en vooral hun ouders, bezwaar doen zien in een werkkring, waarin zij zich toch zoo uitnemend nuttig leeren maken, waarin zij zich in zoovele opzichten niet alleen kunnen bekwamen voor de plichten die hen wachten, maar waarin zij ook sterker, edeler kunnen worden, beter toegerust voor den strijd des levens.

Zij betreurt het dat Aletrino

> in dit met zoo diep gevoel geschreven werk geen plaats toekent aan hoogere, betere, reinere beginselen; geen rekening houdt met gevoelens, die zich boven het peil der zinnelijke neigingen verheffen. Het karakter van zuster Bertha is bij uitnemendheid egoïst; zij leeft, niettegenstaande al haar verlangen naar een onbekend ideaal, in en voor zichzelf alleen.

Tot zover het 'voorwoord' tot *Zuster Clara. Schetsen uit het leven eener verpleegster in een stedelijk gasthuis.* (A'dam

1892) Bij de keus dezer schetsen - te zamen overigens één novelle vormend - lijkt zuster Reynvaan zich direct te hebben laten leiden door de lectuur van *Zuster Bertha.* Sommige bladzijden laten zich lezen als beknopte samenvattingen van scènes uit Aletrino's boek, zij het dat zuster Reynvaan uiteindelijk steeds een positief element toevoegt dat in het origineel ontbreekt. Bij voorbeeld: ook zuster Clara kent (soms) de zwaarmoedigheid, ook zij ontmoet een dokter die het ambt niet altijd als een vreugde in zijn leven ziet - maar let op de uitkomst:

> Als zoovele jonge medici, had ook hij dagen, waarin hij zijn wetenschap verfoeide en miskende, met tegenzin het oogenblik herdenkende, toen hij de geneeskunst als levensdoel had verkozen.
> Maar juist die sombere dagen, als de lust voor zijn werk hem faalde en hij moedeloos de visite deed, leerden zuster Clara het meest inzien, hoe verkeerd en slecht zij deed met dergelijke beschouwingen te voeden; zij gaven haar kracht om, ter wille van hem, voor wien zij groote belangstelling koesterde, een juister, helderder en verhevener blik te hebben voor de raadselen des levens.
> Zij leerde als een kind vertrouwen en afwachten, rustig volharden, slechts één doelwit voor oogen houdende, haar plicht doende voor haar arme zieken.[16.]

In weerwil van alle ellende, vormen zusters en dokters één groot vrolijk gezin. Het werk mag dan zwaar zijn, de rusttijden kort, het weerhoudt zuster Reynvaan er niet van de verpleegsters er zowel innerlijk als uiterlijk (!) op te laten vooruitgaan.[17.]

Scheltema en Holkema's Boekhandel brengt Aletrino's tweede roman, *Martha* tegelijkertijd uit met *Novellen*, de zeer uitgebreide herdruk van *Uit den dood*, op 19 november 1895[18.]. Maar weinig bladen maken melding van de uitgaven.

Van Deventer reageert echter als vanouds uitvoerig, ditmaal in het Tweemaandelijksch Tijschrift. In *Martha* neemt hij deels dezelfde gebreken waar als eerder in *Uit den dood* en *Zuster Bertha.* Aletrino is er ook hier vaak niet in geslaagd ‘om de opeenvolgende woorden als een bijeen behoorend geheel te doen gevoelen’. Het ritme is vaak te ‘ruw’, door een opeenhoping van aandacht-vragende, ‘felle’ woorden. Zijn constatering dat *Martha* geen roman is maar ‘een magazijn van momenten en episoden’ doet daar niets aan af.

> Ook nu blijkt Aletrino ‘doctrinair’ te zijn geweest:
> Hij stelt het voor of zulk een leven bijna ènkel tragedie inhoudt, bijna énkel leed is en weedom, en dit is naar mijn meening doctrinair, naar mijn meening een bepaalde onwaarheid. [...] Iemand, die het landschap zóó schoon beziet als de heer Aletrino het Martha laat doen, die is geen ongelukkig mensch, maar heeft integendeel een onuitputtelijke bron van het schoonste geluk in zijn ziel.

Deze kritiek kan echter niet verhinderen dat Van Deventer over *Martha* uiteindelijk zeer positief oordeelt.

> Eerbied en genot heeft de studie van *Martha* mij gegeven: eerbied voor het conscientieuse en de bekwaamheid in vinding, genot door het schoone met de conscientie en bekwaamheid bereikt.
> In het algemeen gesproken schijnt *Martha* mij een merkwaardig groote vooruitgang op Zuster Bertha, het vorige groote boek van den heer

Aletrino. En niet het minst daarom, wijl er bij gelijke toewijding in het nieuwe werk zéér veel meer bereikt is. [...]
Hoe verder men komt in *Martha*, hoe grooter de winst, hoe beter de harmonie der felle woorden wordt, hoe meer zij zich aaneensluiten tot dat zekere geheel, waarvan men den toovenaar rhythme heet.

Het voorlaatste hoofdstuk noemt Van Deventer zelfs 'de triomf van het procédé, en een rijke verovering voor de kunst van ons land.'[18a.]

Opmerkelijk is de reactie van Verwey, een van zijn schaarse 1892) Bij de keus dezer schetsen - te zamen overigens één de buitengewone lof die Aletrino wordt toegezwaaid, maar ook vanwege het feit dat de recensie tekenen vertoont van spontaan te zijn ingezonden; zijn lof moest naar buiten. De reactie van Verwey volgt hier grotendeels:

'Zoo was het altijd geweest, haar heele leven door, een wijde desillusie van alles wat ze anders had gewild.'
Zoo is Martha.
Welken vreemden droom hebben hun moeders toch dien bleeken mensch-vruchten meegegeven, waaruit als zich gestaltende moerasdampen, bedriegelijk-schoon van kleuren, altijd weer verlokkende vormen opdoemen die zij wel moeten volgen, en die toch altijd weer in het nuchtere licht dat op de heiden van hun leven schijnt, vergaan? [...]
Het is al het aandoenlijke van deze ziel in een ons herkenbaren levensgang, het is al het teere en fijne geschakeer van dit licht in een ons Hollanders vertrouwelijke omgeving, wat Aletrino hier gegeven heeft in een stijl die de gelijke is van dat onderwerp zelf.
Ik weet wel dat ik met dit laatste een lof zeg die geen kunstenaar zich grooter wenscht; maar het is ook juist omdat het voor mij zelf zulk een verrassing geweest is in die op het oog vermoeiende reeksen van deelwoorden, en schijnbaar weinig-onderscheidende saamstellingen van klank- en kleurnamen de volkomen-juiste weergave te herkennen van een, als hierboven omschreven, innerlijk, - het is juist daarom dat ik dien lof en die omschrijving hier heb gezegd.[19.]

Grotere tegenstelling dan die tussen Verwey en Van Nievelt is moeilijk denkbaar. Onder het pseudoniem J. van den Oude, schreef hij vele jaren besprekingen voor Het Nieuws van den Dag. Dat de kunst van Tachtig hem maar matig kon bekoren, liet hij haast bij elke gelegenheid weten; wanneer daarbij dan ook nog eens de zwarte zijde van het leven werd getoond, kon hij bepaald welsprekend worden. Op 26 november lag op zijn 'leestafel' zowel *Martha* als *Novellen.*

Ik begon met *Martha.* - 'De bruidsmeisjes waren weggegaan.' - Goed. Dit verstond ik. De bruidsmeisjes waren weggegaan. - Maar wat er verder volgde, ik kan het niet navertellen, noch naverbeelden, noch naherinneren, al zou ik het leven van mijne liefsten er mee kunnen redden. Het was iets, het moet iets geweest zijn, van eene vrouw, die Martha heette en zooeven getrouwd was met een man zonder naam. Het was iets langs, iets héél langs en diks en breeds en zwaars. Het was een kluit van opeengepakte, wanstaltige, koplooze volzinnen, die de oogen in de schouders, de armen op den rug, de voeten aan de heupen droegen. Het was een taaiig weeke sneeuwklomp, die, hoe verder men hem voortduwde, al logger en vormloozer werd. Het was een bajert van gedrochtelijke, ongeloofelijke woordfabrikaten en woordkoppelingen, tweelingwoorden, drielingwoorden, woorden als kalven met twee hoofden en zeven pooten,

woord-monstruositeiten, genoeg voor een gansch museum op sterk water, - en dit alles zonder een enkel sprankeltje van lach of humor, zonder eene halve bladzijde dialoog, zonder een ademtochtje van gewoon menschelijk spreken en voelen en doen. Het was een eindeloos, een moewig moewend gemoew. Dit was *Martha*, - mensch, schim, nachtmerrie - of een kruisingsproduct van deze alle drie -, ik weet het niet. Het schijnt dat zij moeder werd van een kind, - en dit was althans iets menschelijks. Het schijnt ook dat er te haren huize nog gebruik werd gemaakt van spijs en drank. Maar hoe? - ‘In de opgemoeide dineratmospheer zaten de gasten ongeregeld op hun stoelen, overhoekend dwars naar den naastzittenden, kluitend naar de tafeleinden, instuwend tot een dofroezende lichaamdonkerte, waartusschen de helle kleuren der vrouwenkleeren plekten met grillige lijnen, leeglatend 't midden waar een teere zwijging wilde staan, scheidend tusschen de luiding aan weerszijden.’ - Arme gasten! Hoe blijde moeten zij zijn geweest toen eindelijk de koffie werd rondgediend! En hoe levendig kan men zich de bedroefde stemming denken van dat tafelblad, dat zoo moê was, ‘afgeleefd met de doode witglanzing van het tafellaken,

> opzettend de afgefrischte warreling van flesschen en glazen onder het weeke licht dat zacht zweefde uit de hooge hanglamp' -!
> In de *Novellen* vond Van den Oude een
> ietwat minder kabalistische sprake - gansche vleugjes zelfs van luciditeit. Maar welk eene materie! Welk eene stalenkaart van groezeligheid en griezeligheid! Dood, regen en snijkamer - snijkamer, regen en dood. De 'nasmaak' die hij aan *Novellen* overhield was er een van een '*Irish wake*, *een* nachtbraken in een knekelhuis.[20.]

Evenals *Zuster Bertha* bleek ook *Martha* uit te nodigen tot een creatief weerwoord. Het van Tachtig schuwe maandblad Europa publiceerde in 1897 een parodie op *Martha*, 'die evenwel van allen geest ontbloot is, en vermoeden doet dat de schrijver die zich onder den naam van Aristophanus verschuilt, niet precies weet wat eigenlijk een parodie is.'[21.] Daar hebben we het maar mee te doen, want de betreffende jaargang van dit tijdschrift is in geen enkele bibliotheek in Nederland aanwezig.[22.]

Of *Uit 't leven*[23.] nu meegevoerd werd op de golf van publiciteit die zijn voordracht *Het leven der verpleegster*[24.] hem bezorgde, of dat men uit de titel meende te mogen afleiden dat Aletrino van koers veranderd was en daar uitsluitsel over wilde hebben, feit is dat deze tweede verhalenbundel in vele tijdschriften werd besproken en men graag op de titel van Aletrino's eersteling wees.

In Van Deventers bespreking is het misnoegen voelbaar over het feit dat Aletrino zo slecht heeft willen leren van zijn fouten. Van Deventer herhaalt maar weer eens de zwakke plekken in Aletrino's schrijverschap: dat hij het teveel laat bij het simpelweg noteren van op zichzelf sympathieke, want gevoelige, gemoedsaandoeningen, zonder er een artistieke vorm voor te hebben gevonden; maar ook waar Aletrino op zijn best is: daar waar hij 'modern' schrijft, hapert er van alles aan: te eentonig, te houterig. 'Een verrijking in schijn is het menigmaal slechts om ieder substantief zijn adjectief te geven, en Aletrino's modernisme kan tot uitersten voeren, die op logische raadsels, haast op een grap gelijken.'[25.]

Ook Van Nouhuys, ofschoon hij *Uit 't leven* beter geslaagd acht dan *Uit den dood*, kan zijn wrevel maar moeilijk onderdrukken:

> het zoo dikwijls en met zoo zichtbare voorkeur zich bewegen in de sfeer van deze gevoelens van ziek-zijn en sterven maakt toch een indruk van ziekelijkheid. We voelen zoo weinig kracht in den schrijver zelven, al weten we dat er kracht noodig is om op deze wijze zijn emoties tot kunst te maken. Er is iets gedegenereerds in dat aldoor moe zijn en tobben. Ook iets van zich als individu hoogst belangrijk voelen in het leven, om zijn dood iets zoo heel ergs te vinden.[26.]
> Het tijdschrift Nederland, dat zich nu voor het eerst roert, vindt bij monde van een anonieme recensent, in de 'consequente stemming iets bekorends; men laat zich zonder tegenstand wegdrijven op dien stillen stroom van treurigheid; - toch is het ook weer een genoegen, als het boek gesloten is, eens rond te kijken en te ontdekken dat er ook nog gezonde menschen zijn, die, zonder van hun longen of lever of hart of 'verleden' last te hebben, vrij in de morgenlucht kunnen rondwandelen.[27.]

Voor het eerst geeft ook Frans Erens zijn mening in het openbaar. In het weekblad De Amsterdammer laat hij onder zijn pseudoniem Gregorius de lezers weten dat

Aletrino 'een zeer achtenswaardig' schrijver genoemd moet worden, maar voegt daaraan toe:

> ik zou te veel beweren indien ik van hem zeide, dat men steeds gaarne naar zijne boeken grijpt, wanneer men ze voor het grijpen heeft. Want van bladzijde tot bladzijde heerscht steeds dezelfde toon, slechts eene donkergrijze kleur vertoont zich voor uw geestesoog. Alle door hem verhaalde feiten, in plaats van scherp voor uw intelligentie opspringende, verliezen hunne omtrekken in nevel en duisternis, ja, lossen zich vaak zoozeer op dat gij ze niet meer kunt betasten of waarnemen. Met moeite moet gij ze te voorschijn halen als visschen uit troebel water.[28.]

Evenals Van Nouhuys is ook Kloos van mening dat vergeleken met *Uit den dood* deze nieuwe bundel een vooruitgang betekent.

> De dáár nog weifelend-woekerende vaagheid, het enigszins onbepaalde en onzekere, het zwevend-geblevene, zoowel van den vorm als van den weemoedig-vlottenden inhoud, is welige vastheid van vaak decisieve contoeren en geledingen, is rijpere ernst van levensweten, is strengere stilheid geworden van gemoed.[29.]

Ook Anna de Savornin Lohman en Van Deyssel laten zich bijzonder waarderend over de bundel uit. De eerste vindt deze schetsen vanuit een literair oogpunt bekeken van niet grote betekenis, maar vindt ze treffen

> door de fijnheid van gevoel waarmee ze zijn behandeld, waarmee de arts zijn patiënten begrepen en met hen meegeleden heeft. - En, juist dat die patiënten zulke nederige, armelijke, erg-gewone menschjes zijn, juist dat maakt dat men den dokter, die ze niet te gering achtte diens ondanks om met hen mede te leven en hun gade te slaan, daarom te hooger gaat stellen.

De fijngevoeligheid van Dr. Aletrino doet haar 'dubbel weldadig' aan, want 'juist van doktoren, die hun vak maar al te gedurig onteeren door cynisme en hardheid, [is men] haast gewoon geworden dat ze den spot drijven met weekhartige gevoelens.'[30.]

Uiteraard beziet Van Deyssel de schetsen juist wel en uitsluitend vanuit een literair oogpunt. Na een passage uit 'Obsessie' te hebben geciteerd, zet Van Deyssel zijn eerste commentaar - 'Het zijn verhalen van gemoedsgebeurtenissen' - op een sokkel; en terecht want het merendeel van zijn overige opmerkingen is als toelichting en nuancering daarvan te zien. Vooral de bijzondere aard van de gewaarwordingen van de personages heeft zijn aandacht. Van gewoon realisme is bij Aletrino geen sprake. Dat blijkt uit een vergelijking als deze: 'Ze was niet mooi, geen bepaalde schoonheid, maar ze had iets fris, iets jongs, iets niet van haar leeftijd, iets of ze nog nooit door iemand was aangeraakt, zoals jong groen of pas gekomen bloemen, die te hoog hangen zodat er niemand bij kan.' Hij merkt daarover onder andere het volgende op.

> Men onderscheide de aard der opmerking dat de vrouw iets had, 'of ze nog nooit door iemand was aangeraakt' van twee andere indrukken. De ene zou zijn, dat de vrouw er uitzag of haar gedachte nog nooit een minnaar had aangeraakt. De andere dat zij er uitzag of haar hand of wang nooit door een minnaar was aangeraakt. [...]
> Men bemerke wel zeer, dat het verschil tussen de zoëven genoemde andere indrukken en de hier gegevene, de scheiding maakt tussen

realisme en niet-realisme. De andere twee zouden reeds niet ordinaire maar vrij fijne realistische indrukken zijn, naar wier detaillering men zou verlangen.
Maar hier bespeurt men, dat de auteur in de vrouw zelve het verrukkende ziet van hetgeen, waarbij hij haar zou willen vergelijken.
De vrouw, hem aandoend, wordt tegelijk de verbeelding zijner aandoening. Hij ziet niet meer de vrouw, maar hij ziet zijn aandoening van ongereptheid, verbeeld, tot, levend, beeld geworden in de werkelijke vrouw, die er daardoor uitziet, of ze nog nooit door iemand was aangeraakt.

Anders dan bij *Zuster Bertha* valt nu ook Van Deyssel de vaagheid op:

Ofschoon deze artiest telkens woord-vormen en woordverbindingen maakt om gezichts-indrukken nauwkeurig te schrijven, werkt hij toch niet sterk met en op het inwendige zien-vermogen.
Ik herinner mij uit zijn boek betrekkelijk dof en vaag de verbeeldings-voorstellingen als zodanig. Daarentegen heeft

> het iets fijns en indringends en verschaft een gewaarwording van: geur voor de geest.[31.]

Op Aletrino's twee laatste in boekvorm verschenen werken, de novellenbundel *Line* en de roman *Stille uren*, beide van 1906, wordt nauwelijks gereageerd. Naar de oorzaak kan men slechts gissen. Is het, omdat de recensenten geen lust gevoelden om (nog weer eens) te herhalen wat men bij eerdere gelegenheid reeds te berde had gebracht, of stuurde Aletrino's nieuwe uitgever de Vennootschap Kunst en Letteren geen recensie-exemplaren toe?

Alleen Querido reageerde uitvoerig en wel op *Line.* Het tweeslachtige gevoel dat Aletrino's kunst bij sommige van de hierboven aangehaalde recensenten opwekte, komt in optima forma bij hem terug. Als geen ander weet hij de zwakke plekken in Aletrino's proza aan te wijzen, maar: tot een totale verwerping van deze vaak ‘seniele taalontaarding’ leidt dat niet. Niet alleen, omdat hij soms ook stuit op ‘brokken van zoo heerlijk-beeldend vermogen, van zoo zangerige en teedre schoonheid’, maar vooral ook omdat men zo in de ban van zijn proza kan geraken dat men aan zijn fouten voorbijziet.

Querido geeft de stemming aan in welke de lezer moet zijn om het proza van Aletrino ten volle te kunnen waarderen.

> Er zijn tijden in 't leven van ieder mensch-met-ziel, dat men zoo vlak op zijn gezicht de smart hoort fluisteren, zoo wezenloos, zoo broos en onstoffelijk van stemmeklank. In die stemming zult ge Aletrino herkennen als een zeer schoone, eenzame, wel schuwe, maar stille en diep in zich-zelf lijdende en mijmerende natuur. [...] Dan zijt ge in *zijn* macht en doorleeft ge het leven van zijn ziel, dat schoon in schaduw-van-smart zich bewegend, toch zeer mooi moet zijn om al wat het allerdiepst opneemt en verwerkt van al die kleuren, die wondre schijnselen, die atmosferische wisselingen op de, in toover van lichtwerkingen, telkens weer ánders aangeraakte levensdingen. [...] Aletrino kan een weemoed geven die je doet snikken en schreien, verborgen en stil, maar zoo zacht als ging er een rilling door je heen.[32.]

Na *Stille uren* publiceerde Aletrino nog de roman *Moewe jaren* (1908) en een aantal novellen - doch slechts in tijdschriftvorm. Kritische reacties bleven daardoor uit. Of we dat moeten betreuren? Het lijkt me niet. Niet aan te nemen valt dat de kritiek op dit werk, dat naadloos aansluit op het voorgaande, nieuwe gezichtspunten naar voren zou hebben gebracht.

Behalve de in dit overzicht genoemde, werden de volgende recensies geraadpleegd:

De Tijdspiegel jan. 1892 (anoniem); J. van den Oude, *Litterarische interludiën.* 2e bundel. Nwe uitg. Leiden 1902, p. 199-203 (oorspr. in Het Nieuws van den Dag); Het Vaderland 22 nov. 1895 (anoniem; kort over *Martha* en *Novellen*); Rotterdamsch Nieuwsblad 25 nov. 1895 (anoniem; typering van de hfdpers. Martha als ‘belachelijke martelares’ zonder verder oordeel); Algemeen Handelsblad 16 dec. 1900 (anoniem); De Gids 1900, IV, (dec.), p. 588 (Van Hall); Mercure de France okt. 1901 (Alexander Cohen).

De Salon, no. 1 (1890), waarin een recensie op *Uit den dood* verschenen moet zijn, heb ik niet onder ogen gehad.[6.]

6. Los en Vast 1890, p. 27-55; herdrukt in: *Letterkundige opstellen.* Amsterdam 1894, p. 1-27 (18, 21, 23)

Eindnoten:

1. Indien een kritiek werd herdrukt, is in geval van citaat steeds van de laatste uitgave gebruik gemaakt.
   Nieuwsblad voor den Boekhandel 1889, p. 653
2. Wetenschappelijke Bladen 1889, IV, (nov.), p. 301-311 (302,306, 311)
3. De Nederlandsche Spectator 1890, no. 5, p. 42-43
4. Noot van Kloos: 'Dit is niet begrepen door den anders gewetensvollen en zorgvuldigen en styleerenden beoordeelaar dezer schetsen in de Wetenschappelijke Bladen.'
5. De Nieuwe Gids 5 (1980) I, 3 (febr.), p. 420 e.v.; herdrukt in *Nieuwere literatuur-geschiedenis.* Dl. 2. 4e verm. dr. Amsterdam zj., p. 143-148 (147)
7. De Toekomst 1892; herdrukt in: *Een bundel letterkundige opstellen.* Gent 1914, p. 170-174 (172, 174)
8. Wetenschappelijke Bladen 1891, IV. (nov.), p. 279-295 (287, 288, 290, 286, 292)
9. A.J., De Amsterdammer (weekblad) 22 nov. 1891
10. De Nieuwe Gids 7 (1891-'92) I, (dec. '91), p. 302-311; herdrukt laatstelijk in: *Verzamelde werken van L. van Deyssel.* Dl. 4: *Kritieken.* 3e dr. Amsterdam z. j., p. 283-294 (286, 289-290, 292)
11. De Nederlandsche Spectator 1891 (19 dec.), p. 412-413
12. De Gids 1889, IV, (dec.), p. 562-565 (564)
13. De Gids 1891, IV, (dec.), p. 570-576 (575)
14. Het Leeskabinet 1892, Bibliographisch album, (jan.), p. 3-4
15. *Zuster Clara* speelt zich dan ook af in het Buitengasthuis. Anna Reynvaan was evenwel ook goed bekend met de situatie in het Binnengasthuis, waar *Zuster Bertha* zich afspeelt.
16. *Zuster Clara*, p. 66-67
17. Vgl. *Zuster Clara*, p. 13 met idem, p. 57.
    Van Hall besprak ook *Zuster Clara* (De Gids 1892, I, p. 403) en had er geen goed woord voor over. Hij verweet de schrijfster juist de eenzijdigheid, waarvan zij Aletrino meende te moeten betichten. 'Het zijn allen ideale verpleegsters, ideale geneesheren, tot ideale zieken toe'.
18. Nieuwsblad voor den Boekhandel 1895, p. 467

18a. Tweemaandelijksch Tijdschrift 2 (1895-'96) 3 (jan. '96), p. 511-527 (523, 524, 519, 520, 522, 525-526)

19. De Kroniek 1895 (29 dec.), p. 421-422
20. Het Nieuws van den Dag 26 nov. 1895; herdrukt in *Litterarische interludiën.* 1e bundel. Nieuwe uitgaaf. Leiden 1902, p. 43-47 (44-46)
21. De Kroniek 1897 (9 mei), 'berichten', p. 150
22. Het tijdschrift Uitgelezen Boeken liet in het 2e nr. (jan. 1982) weten op zoek te zijn naar jrg. of losse nrs. van Europa, vanaf 1892. De oproep had tot op heden weinig succes. De inhoud van de onbereikbare jrg. valt evenwel goed te reconstrueren via rubrieken als 'Uit de periodieken' van bladen als de Hollandsche Revue.
23. *Uit 't leven* verscheen op 24 nov. 1900 (nieuwsblad 1900, p. 615) en dus niet in 1901, zoals op de titelpagina staat.
24. *Het leven der verpleegster.* Voordracht op den 17en Nov. 1900 te Amsterdam gehouden, in de Ned. Vereeniging tot bevordering der belangen van verpleegster[s] en verplegers. Amsterdam 1900
25. *Hollandsche Bellettrie van den Dag.* Kronięken. Nieuwe bundel. Haarlem 1904, p. 143-150 (150); oorspronkelijk in de Locomotief verschenen.
26. Het Vaderland 17-18 mrt. 1901; herdrukt in: *Nederlandsche Belletrie 1901-1903.* Amsterdam 1904, p. 19-27 (26)
27. Nederland 1900, III, (dec.), p. 494
28. De Amsterdammer 2 dec. 1900; herdrukt in: *Litteraire wandelingen.* Amsterdam 1906, p. 306-308
29. De Nieuwe Gids 16 (1900-'01), p. 538-544; herdrukt in: *Nieuwere litteratuur-geschiedenis.* Dl. 4. Amsterdam 1906, p. 1-9 (7)
30. *Letterkundig leven.* Amsterdam z.j., p. 103-108 (104, 105)
31. De XXe Eeuw 8 (1902) I, (jan.), p. 107-115; laatstelijk herdrukt als nawoord bij de heruitgave van *Uit 't leven.* Utrecht/Antwerpen 1982, p. 101-109 (103, 107-109)
32. *Studiën.* [1e bundel]. 2e dr. Amsterdam 1910, p. 80-90 (87, 89-90)

Nop Maas
Aletrino als kritikus

I

Aletrino was geen groot kritikus. Wie enkele romans van Jeanne Reyneke van Stuwe en Suze la Chapelle-Roobol in de hoogte steekt, wie een grote literaire toekomst voorspelt aan ene Josef Cohen en daarentegen ernstige bezwaren ventileert tegen boeken van Theo Thijssen en Carry van Bruggen, kan niet verwachten, dat hij door de tegenwoordige lezer als een betrouwbaar gids door het literaire verleden erkend zal worden.

Dat hier toch aandacht wordt besteed aan Aletrino's literair-kritische werkzaamheid, vindt dan ook niet zijn oorzaak in Aletrino's kwaliteiten als kritikus of in de kwaliteiten van de door hem besproken objekten (niet onterecht verzucht Aletrino regelmatig, dat hij zich afvraagt hoe de auteur het in godsnaam op papier gekregen heeft en waarom de uitgever het wilde uitgeven; in zijn brieven aan Herman Robbers spreekt hij over de door hem besproken boeken als ‘die rommel’ en ‘de afval van Kloos’). Zoals zo vaak zegt ook in dit geval de kritiek minstens zoveel over de kritikus als over de besprokenen. Er zijn mijns inziens drie aspekten aan de kritieken van Aletrino die de aandacht verdienen:

- de kritieken maken (meer impliciet dan expliciet) een aantal opvattingen van Aletrino duidelijk, o.a. over de psychologische roman. In verband met Aletrino's eigen romans en novellen kan kennis van deze opvattingen wellicht van belang zijn;
- een aantal kritieken vormt op zichzelf vermakelijke lektuur, vooral daar waar de kritikus zijn ironie de vrije teugel laat;
- de kritieken bevatten talrijke interessante uitweidingen over allerlei maatschappelijke kwesties. Het lijkt soms wel of Aletrino een boek alleen maar ter sprake brengt omdat het hem gelegenheid geeft tot deze uitweidingen.

Aan de drie hier genoemde aspekten zal in de volgende paragrafen min of meer uitgebreid aandacht geschonken worden. Paragraaf II bevat meer algemene gegevens over Aletrino's opvattingen betreffende literatuur en kritiek; paragraaf III geeft proeven van humoristische boekbespreking en somt enkele incidenten op die zich naar aanleiding van Aletrino's kritieken voordeden; paragraaf IV bevat een bloemlezing uit Aletrino's opinies over maatschappelijke kwesties, toegespitst op die betreffende de vrouw en de sexuele moraal.

II

Voor zover mij bekend[1.] heeft Aletrino in totaal zo'n 400 bladzijden kritiek geschreven. Het zwaartepunt ligt in De Nieuwe Gids 1909-1914. Dat hij in dit blad vanaf 1909 regelmatig kritieken schrijft, moet verklaard worden uit zijn verlangen om als redakteur van De Nieuwe Gids ook daadwerkelijk een bijdrage te leveren aan het redigeren van het tijdschrift[2.]. Een bijkomend motief is waarschijnlijk van financiële aard: Aletrino heeft zijn praktijk als gemeente-arts opgegeven en verblijft om gezondheidsredenen in Zwitserland, waar de bestrijding van zijn talloze kwalen handenvol geld kost.

De objekten van Aletrino's kritieken zijn doorgaans Nederlandse en Vlaamse romans en verhalenbundels. Af en toe bespreekt hij buitenlandse romans (waarschijnlijk vooral omdat ze een bepaalde maatschappelijke kwestie aan de orde stellen) en soms ook niet-literaire werken. De beschouwingen over niet-literaire werken zijn niet de minst uitgebreide. In De Nieuwe Gids van 1913 en 1914 wijdt

hij een zeer uitgebreide bespreking aan recente Napoleon-literatuur (een soort voorstudie voor *Napoleons laatste levensjaren*) en ook bij de aankondiging van werken van de Franse medico-historicus Cabanès is hij niet zuinig met het aantal bladzijden. De nadruk valt in dit artikel overigens op de meer literaire kritieken.

De vroegste recensie van Aletrino komt voor in de tweede jaargang van De Nieuwe Gids en telt 11/2 bladzijde. Het is de aankondiging van een bloemlezing 19e-eeuwse Franse auteurs. Het interessantste van dit stukje is de lijst van jonge Franse schrijvers, van wie hij hoopt dat ze in het tweede deel van de betreffende bloemlezing opgenomen zullen worden.[3.]

De twee andere kritieken van vóór 1909 handelen beide over Frans Coenen. De eerste betreft Coenens debuut *Verveling*[4.]. Het is een enigszins onhandig gekomponeerd stukje, waarin Aletrino aan de hand van voorbeelden de vele fouten en de schaarse goede dingen in het boek aanwijst. De tweede recensie behandelt de novellenbundel *Studies*, een voor Coenen veel positiever stuk[5.].

Aletrino begint de bespreking van *Studies* met een - vooral negatieve - beginselverklaring omtrent de zin en de onzin van kritiek:

Portret van Aletrino; afgedrukt in het *Gedenkboek De Nieuwe Gids* (1910)

> Ik ben nu eenmaal de theorie toegedaan dat ik kritiek een onding vind. Wanneer ik iets over iemands werk schrijf of zeg dan is dat een zuiver inwendige drang, een uiting van mijn dankbaarheidsgevoel dat de schrijver mij een paar uur uit het leven heeft weggehaald en mij dus een paar uur plezier heeft gegeven. Heeft hij me verveeld dan vind ik 't

> niet noodig nog over hem te schrijven toe, maar ben blij dat ik van hem af ben. Voorlichting, opvoeding en dergelijke holheden meer heb ik nooit in kritiek kunnen vinden [...][6].

De enige funktie die in deze visie voor de kritiek overblijft is het luchten van het door dankbaarheid geprangde gemoed van de kritikus. Vijftien jaar later zal Aletrino hierover anders zijn gaan denken. Althans dat mag men afleiden uit het feit dat hij zich regelmatig meer verontwaardigd dan dankbaar toont ten opzichte van de door hem besproken auteurs. In de kritieken zelf zegt hij niet veel duidelijks over wat hij beoogt met zijn artikelen. Uit incidentele aansporingen tot lezen[7] moet waarschijnlijk toch tot een soort voorlichtende taak gekonkludeerd worden, een veronderstelling die bevestigd wordt door uitspraken in een brief aan Herman Robbers:

> Ik vat mijn taak van beoordelaar of aankondiger als volgt op. Er zijn menschen, die een voorlichting verlangen voor wat zij moeten en kunnen lezen. Die menschen willen en moeten een leidraad hebben bij hun lezen, zooals vele mij hebben gezegd, dat zij en andere zijn.

Deze mensen kiezen die kritikus als leidsman uit met wie zij het meest in gedachten en gevoelens overeenstemmen.

> Ik geef mijn beoordelingen niet om te doen zien, wat nu eigenlijk *het* goede is, maar wat *ik* het mooiste vind en wat *mij* het meest gefrappeerd heeft en wat *ik* het mooiste voel. Voelen zij zich dicht bij mij staan, dan vertrouwen zij mijn raad en lezen, wat ik ze te lezen aanbeveel, voelen zij dat zij dichter bij jou staan, dan lezen zij wat jij ze te lezen geeft. [...][8]

Dat Aletrino niet altijd zo positief denkt over de funktie die zijn kritieken vervullen blijkt weer uit een andere brief aan Robbers:

> Wat zijn die boekbeoordelingen nu nog? Ten eerste zijn zij heel weinig in aantal, wat wel mijn schuld niet is, maar het feit blijft toch en ten tweede, wat geven zij en waarvoor dienen zij en welk nut hebben zij. Ik kon ze net zoo goed niet schrijven. Toen ik ze niet schreef, werd er geen boek minder of meer om geschreven of gelezen en ik kan me niet voorstellen, dat iemand er iets aan heeft of hij die dingen leest of niet.[9]

De uit de Coenen-kritiek blijkende opvatting, dat literatuur voor de lezer een evasieve funktie heeft (althans voor de lezer die hijzelf is), zal later eveneens verruimd worden. Wèl blijft de evasieve funktie van literatuur in de kritieken van 1909 en later gehandhaafd. Zo spreekt hij over de door een nog te lezen boek gewekte verwachting,

> dat ik nu weer eens een tijdlang intiem, stil-gezellig, weg uit het dagelijksch geklaag van eigen en anderer lichamelijke en geestelijke bezwaren, zal genieten alsof ik in een andere wereld verkeer en dat deze dag, in de gewoonte-sleur der andere dagen, zal opstaan als een zeldzaam-mooie, waarvan de kostbare en kostelijke uren nog heel lang in mijn herinnering zullen blijven nà-kleuren.[10]

Maar naast dit - als men het zo mag noemen - amusementsaspekt (ook wel aangeduid als 'letterkundig genoegen') is er - 'zij het dan ook in de tweede plaats' - een nuttigheidsaspekt, namelijk dat de lezer zijn kennis van de menselijke psyche kan verdiepen en verruimen[11.]. Kategorieën lezers die volgens Aletrino in het bijzonder hun voordeel kunnen doen met de moderne romanliteratuur zijn huisartsen en zenuwartsen. Zij immers moeten zo goed mogelijk op de hoogte zijn van zielkundige problemen. Aan 'het voor de praktijk onbruikbare geliefhebber' van hoogleraren hebben zij niets: 'niet door laboratorium-werk of door laboratorium-proeven kan de praktische psychologie of wordt de praktische psychologie vooruitgebracht, maar door de artiesten.'[12.] Aletrino baseert deze stelling op zijn eigen ervaringen: 'In mijn praktijk heb ik ten minste zoo niet grooter, dan toch zeker evenveel nut gehad van wat ik, op psychologisch gebied, uit moderne romans, als door mijn ondervinding heb geleerd.'[13.] In dezelfde lijn ligt het aanraden, zowel aan het gewone publiek als aan rechters, van een echtscheidingsroman van Suze la Chapelle-Roobol[14.]. Van een roman die de wereld van de prostitutie tot thema heeft, hoopt Aletrino, dat hij bij zal dragen aan het kweken van een andere en betere sexuele moraal[15.].

Aletrino blijkt geen kritikus te zijn die zich regelmatig theoretisch bezighoudt met het kritische bedrijf. Illustratief hiervoor is de omstandigheid, dat ik de meest expliciete uitspraak over de werkwijze die een kritikus moet volgen, niet aantrof in zijn kritieken uit de periode 1909-1914, maar enkele jaren eerder in zijn opstel 'Hoe een roman geschreven wordt', toen hij zichzelf nog alleen maar een betrouwbaar kritikus achtte waar het zijn *eigen* werk betrof:

> Om een goede kritiek te kunnen schrijven, moet men zich geheel in het werk van den maker kunnen indenken en kunnen nagaan of een gevoel, door de woorden neergeschreven, wel juist is weergegeven, of een sentiment dat de schrijver heeft geteekend het goede en eenig mogelijke is, dat de persoon in kwestie heeft kunnen en moeten gevoelen op dat oogenblik, in die omstandigheden. Om een goede kritiek te schrijven, moet men zelf artiest zijn.[15a.]

Aletrino praktiseert inderdaad het 'nagaan van de bedoeling van de auteur' (een bewerking waarbij nogal wat kanttekeningen geplaatst zouden kunnen worden) en het toetsen van deze bedoeling aan het boek. Of, om het preciezer te zeggen: àls hij de bedoeling kan achterhalen, toetst hij deze aan het boek. Want regelmatig verklaart hij wat dit betreft machteloos te staan. Over het toneelstuk *Individu* van Willem Stellwagen zegt hij: 'Vraagt men mij wat de bedoeling van het stuk is, dan moet ik eerlijk antwoorden, dat het mij - niettegenstaande herhaalde lezing (oef, wat was 't een tour) - niet gelukt is er wijs uit te worden' en over *Torze*, 'tragedie van hartstocht' door Anton van Wartevelde:

> Wat de schrijver met het boek bedoeld heeft, weet ik niet en begrijp ik niet en ik ben er van overtuigd, dat hij het zelf ook niet weet. Maar dat verhoogt juist de charme van het werk, dat je zoo telkens moet nadenken en dat je telkens voor den twijfel staat of de schrijver aan waandenkbeelden dan wel aan delirium lijdt.[16.]

Bij het nagaan van de bedoeling van de auteur kan natuurlijk blijken, dat de auteur bedoeld heeft een tendensroman te schrijven. Zoals te verwachten is na de eerdere konstatering van de dubbele funktie die literatuur kan hebben, heeft Aletrino daar

geen principiële bezwaren tegen. De aanwezigheid van een tendens hoeft geen afbreuk te doen aan de literaire waarde:

> Uit een tendez-roman kan wel eens iets goeds voortkomen. Het groote publiek leest liever een betoog in romanvorm dan in den vorm van een geleerd verslag. Maar dan moet de roman het lezen waard zijn, geschreven zijn op een manier dat de tendenz er bij je inslaat en je niet loslaat.[17.]

Aletrino konstateert ook wel eens, dat de tendenz en de goede bedoelingen van een auteur het enige positieve aspekt van een boek uitmaken[18.].

Wat behoort er verder tot Aletrino's literair-kritische instrumentarium?

Het aspekt waaraan hij in zijn recensies veruit de meeste aandacht besteedt, is de psychologie van de personages. Een groot deel van zijn kritiek wordt doorgaans besteed aan het samenvatten van de intrige en zijn kommentaar bij de personages. Hoewel zijn opmerkingen vrijwel nooit een algemeen karakter hebben (het zijn ad-hoc-reakties bij de gegeven situaties) zijn er toch wel wat konstanten te herkennen.

De roman wordt volgens Aletrino belangrijker naarmate het behandelde psychologische probleem belangrijker is of de behandeling ervan oorspronkelijker is. Herman Robbers wordt geprezen omdat hij de psychologie van het huisgezin behandelt, ‘een onderwerp, waarover maar weinige hebben nagedacht of het de moeite waard vinden om over na te denken’[19.]; Suze la Chapelle-Roobols verdienste is volgens Aletrino, dat ze nu eens

in een overspelroman ruime plaats geeft aan de psychologie van het kind van de bedrogen man en de overspelige vrouw[20.]; K.T. Nieulant (pseudoniem van J.A.N. Knuttel) wordt, hoewel hij maar gedeeltelijk in zijn opzet is geslaagd, geprezen omdat hij 'de tot nog toe te weinig bestudeerde ziele-ontleding [geeft] van een jongen man, in den leeftijd tusschen zijn schooljaren en het einde van zijn studententijd'[21.]; Jeanne Reyneke van Stuwe voorziet in een behoefte, doordat zij zich als vrouw bezighoudt met de studie van vraagstukken op het gebied der vrouwelijke psychologie, een terrein waarop nog te veel onbekend is[22.].

Hiermee wil niet gezegd zijn, dat men per se een heel oorspronkelijk gebied van de psychologie moet betreden om bij Aletrino in de smaak te vallen. Zelfs is het mogelijk van een psychologisch onbelangrijk onderwerp een belangrijk boek te maken, als men maar een goed schrijver is[23.]. Alles hangt af van de vraag of de schrijver erin slaagt zijn personages 'echt' en 'gevoeld' weer te geven, een doel dat de schrijver alleen maar kan bereiken, als hij 'niet anders heeft gekund dan dit onderwerp behandelen'[24.]. Termen die regelmatig vallen bij de beoordeling van de psychologie zijn: het verwijt van oppervlakkigheid aan de auteur (terwijl hij de 'diepere, fijnere zielsemoties' zou moeten geven[25.]), de (on)volledigheid die de auteur betracht bij de weergave van de psychologie en de waarschijnlijkheid van de personages. De precieze betekenis van deze termen voor Aletrino is alleen te adstrueren aan de hand van de specifieke gevallen die hij behandelt. Een bespreking daarvan zou hier te ver voeren. Wél zegt hij in zoverre iets algemeens over de waarschijnlijkheid van de personages, dat men het idee krijgt, dat hij de auteur zoveel mogelijk het voordeel van de twijfel gunt:

> De bestaans-mogelijkheid van een persoon, met de eigenschappen die hem worden toegeschreven, hoe vreemd en tegenstrijdig die ook mogen lijken, is niet te ontkennen, evenmin als het geschieden van gebeurtenissen, dat den indruk van een buitengewone uitzondering maakt. Dit nietontkennen echter heeft zijn grenzen! Er zijn persoons-eigenschappen, psychologische gegevens, gebeurtenissen die zóó met elkaar in tegenspraak zijn, die zóó apert onmogelijk naast elkaar een plaats kunnen vinden, dat men een combinatie daarvan gerust als iets onbestaanbaars kan betitelen. Om een grof voorbeeld ter verduidelijking te geven, is het mogelijk, dat een melancholicus nog genoeg energie in zich voelt om - zij het dan ook moeilijk - handelend op te treden. Maar wanneer een melancholicus zou beschreven worden als behept met wat men gewoon is 'bewegings-drang' te noemen, dan is dat een absolute onmogelijkheid en een absolute fout van den schrijver. Zoo kan een zons-verduistering zeer goed nog licht genoeg overlaten om er iets bij uit te voeren, maar een totale zons-verduistering, waarbij iemand voortgaat met een fijn borduurwerkje af te maken, is een absolute onmogelijkheid.[26.]

Een uitgesproken hekel heeft Aletrino aan de diepzinnige, meer akademische psychologie. Herman Robbers wordt o.a. aangeprezen in kontrast daarmee:

> Geen diepzinnige psychologie, geen fijn-uitgerafelde zielkundige ontledingen, waarin de schrijver met een air van gewicht zijn talent voor het maken van quasi tot den bodem gaande veronderstellingen ten toon spreidt en de gelegenheid heeft - wat bij de beoefenaars der

> wetenschappelijke psychologie zoo'n beetje gebruik is geworden en door de onwetenschappelijke wordt nagedaan - met een overtuigd gezicht iemand zijn theoretisch-drooge knollen voor wetenschappelijk-echte citroenen in de handen te stoppen, maar een gewoon-weg vertellen van de gevoelens en van de daden der personen, zonder commentaar, zonder gewilde verklaringen, doorspekt met erfelijkheid en omstandigheden.[27.]

Hij waardeert in Robbers vooral de *onopzettelijkheid* waarmee hij de psychologische problemen in zijn roman behandelt[28.].

Werd zojuist opgemerkt, dat Aletrino een hekel heeft aan pretentieus gepsychologiseer, men kan ook in het algemeen opmerken, dat hij allergisch is voor pretenties bij een auteur. 'Eenvoudig en zonder ophef zeggen wat je te zeggen hebt', is zijn devies. Een auteur die dat probeert en mislukt, dat vindt hij niet erg. Maar een auteur met pretenties, die mislukt, die irriteert hem. Over Samuel Goudsmits *Van zwarten en blonden* bijvoorbeeld schrijft hij:

> Zoowel onder het lezen als na het lezen, heb ik voortdurend een gevoel van geïrriteerdheid, van wrevel gehad - soms zóó sterk, dat de neiging in mij schokte, het boek van mij af te gooien en niet met lezen voort te gaan - niet alleen om het onbeduidende van den inhoud der verhaaltjes, maar - en dat vooral - om het aanstellerige, quasi-diepzinnige, gewilde, druk-doenige, opgeblazene, bombasterige en oneenvoudige van dat geschrijf.[29.]

Met name op het gebied van de stijl gispt hij regelmatig de gewild-moderne, Nieuw-Gidserige gimmicks die zich manifesteren in onecht gevoelde woordkeus, het weglaten van lidwoorden en de zogenaamde 'streepjesstijl' ('menschen die t'huiskomen "luidruchtig-om-blij-zijn-dat-deze-dag-weer-achter-den-rug-was" en "in-het-bewust-zijn-van-nu-lekkertjes-rust-te-heb-ben".'[30.] Dat deze moderne would-be-artistiekerigheid hem hevig hindert, blijkt ook hieruit, dat hij regelmatig auteurs komplimenteert vanwege het *niet* gebruiken van deze procedees[31.].

Aletrino zelf maakt overigens in zijn kritieken ook wel eens gebruik van de stijlmiddelen, wier oneigenlijke gebruik hij afkeurt. Maar het spreekt vanzelf, dat hij - zelf één van de inauguratoren ervan in de letterkunde - dat op authentieke wijze doet. Zijn gewone en onversierde stijl wil wel eens overgaan in een met samenstellingen, streepjes en dergelijke versierde, als hij weergeeft wat een geslaagd boek voor effekt heeft op zijn innerlijk. Een goed boek namelijk heeft de eigenschap, dat het uren, soms zelfs dagen na lezing nog blijft nazingen. Dit verschijnsel komt al voor in de recensie op Coenens *Studies* in de jaren negentig[32.]; het herhaalt zich in de kritieken van 1909 en later regelmatig. De gehele bespreking van *Sproken van droom en dood* van Gust. Van Roosbroeck bestaat uit een dergelijke impressie (waarin overigens ook weer het straks al gesignaleerde 'evasieve' karakter van literatuur blijkt):

> Sproken waaruit een innig-zachte, eindeloos-stille weedom weent, waaruit een droeve hopeloosheid en nooit-voldaan verlangen snikken, sproken om te lezen in uren van diepschreiend herinneren van wat zoo heel ver is voorbij-geleefd en eens onwerkelijk-schoon beloofde door kleuren-weving en door week-verruischend klanken.
> En als ik ze gelezen had, die sproken, toen bleef ik - het boek stil neer-gegleden in mijn schoot - in vage peinzing staren, en zweeg heel langen tijd, en zag de beelding weer van vroeger jaren, en droomde heen

in eindelooze triestheid om alles wat het Leven bracht en wat ik eens gehoopt had, dat het brengen zou.
Nu voelt de werkelijkheid, waardoor mijn droomen wakkert, veel harder en veel ruwer dan te voor en ik sta op en zucht. En verder gaat het Leven voort, geheim en nooit begrepen.[33.]

Het blijven nazingen van een boek doet zich ook voor, als het de uitstekend verwoorde beschrijving van ellende betreft[34.]. Boeken waarvan na lezing niets blijft voortzingen, worden niet geapprecieerd.[35.]

Andere, minder vaak genoemde argumenten, waarmee Aletrino zijn besprekingen stoffeert, zijn bijvoorbeeld het niet overeenstemmen van de titel met de inhoud en het gebruik van wat men onfunktionele couleur locale zou kunnen noemen: de gewoonte in Indische romans om allerlei Maleise woorden te gebruiken en die dan beneden aan de bladzijde te verklaren[36.]. Het opstellen van een volledige en samenhangende lijst van de door Aletrino in zijn kritieken gebruikte argumenten is niet gemakkelijk, als het überhaupt al mogelijk is. De mijns inziens belangrijkste zijn in het voorafgaande genoemd.

III

De lengte van Aletrino's kritieken varieert van twee regels tot 38 bladzijden (afgezien van zijn beschouwingen over Cabanès en Napoleon die nog langer zijn). De kortste bespreking is die van Leo Meerts *Van jongere geslachten*: anderhalve regel wordt in beslag genomen door de titelbeschrijving; de eigenlijke bespreking bestaat slechts uit het woord 'Niets'[37.]. Aletrino is niet bang zijn oordeel in duidelijke termen weer te geven. Anna de Savornin Lohman 'moest nu toch eens eindelijk met schrijven uitscheiden' merkt hij op naar aanleiding van haar *Uit de sfeer gerukt*[38.]. Ook Johanna Steketee krijgt een dergelijk advies aan het eind van een zeer geestige recensie (waaruit zometeen meer): 'Zij zal toch wel familie hebben, die ze met haar pen-geknoei comprometteert'[39.]

De meer uitgebreide recensies betreffen meestal boeken die er positiever van af komen en die serieus besproken worden. In dergelijke gevallen is er ook meer ruimte voor op- en aanmerkingen, zodat ze niet zelden vernietigender lijken dan ze bedoeld zijn.

In een aantal gevallen levert Aletrino geen serieuze bespreking, maar neemt hij zijn toevlucht tot raillerende samenvattingen en ironische beschouwingen. Misschien is hier ook de invloed van Heine aan het werk, wiens totale oeuvre Aletrino in deze periode herleest[40.]. Zo begint de bespreking van *De ruige hoeve* van J. Eigenhuis als volgt (de in het fragment bedoelde minister van justitie is de beruchte Regout van de zedelijkheidswetgeving):

> Toen ik in dit boek begon te lezen, had ik groote spijt, dat ik geen dochters heb. Immers, wanneer ik wèl de vadervreugde zou smaken er vrouwelijke afstammelingen op na te houden, dacht ik, zou ik dit kunstwerk zoo heerlijk op de tafel in de huiskamer kunnen laten liggen. Wat al een vreugd op zich zelf is! Dit boek, meende ik, toch is een deugdzaam boek, zóó deugdzaam, dat zelfs een zedelijkheidsspecialist als onze tegenwoordige minister van Justitie - die langen tijd rechter is geweest en op wiens hooge intellectueele ontwikkeling en op wiens praktischen levensblik men dus vertrouwen mag - er geen aanstoot in kan vinden. Ja, misschien zou hij op Hoofdstuk VII aanmerking kunnen maken; je kunt niet weten. Zoo'n oud-rechter is nogal scherpzinnig en onze minister doet zoo erg zedelijk. Want er wordt in dat hoofdstuk verteld van drie jongens, die zoo maar naakt gaan baden ('ze kozen wel alle drie een afzonderlijk plekje achter wilgenstruiken' - bladz. 77 - maar ze zijn dan toch maar naakt!) en dan staan er een paar gemeene woorden in, die niet eens zwart zijn gemaakt.[41.]

De bespreking van *Adel* van Kees Meekel is gesteld in de vorm van een gratis medisch-psychiatrisch konsult:

> Nu de schrijver Meekel zich zoo familiaar - en fideel-weg 'Kees' noemt, zal ik ook maar Kees zeggen. Nu dan, Kees, je moet voorzichtig zijn en mijn raad volgen, anders loopt het verkeerd. Nu ben je nog te helpen. Aan je roman 'Adel' kan ik zien, dat je in een hoogst-opgewonden zenuw-toestand verkeert, hoogst opgewonden, met beginnende manie, namelijk de manie voor vergelijkingen. Ik heb nog nooit een boek gelezen, waarin zooveel vergelijkingen voorkomen als in dat boek van jou. Er is letterlijk niets of het wordt met iets anders vergeleken! De vergelijkingen zijn er in verspreid als krenten in een paaschbrood. Ik begin waarachtig

ook al, van de psychische infectie, als de echo in een tuinhuis door de verliefde zuchten van een die op zijn meisje wacht. En het zou nog zoo erg niet zijn - die vergelijkingen meen ik - wanneer ze niet zoo mal waren. Nu ben je nog te opgewonden door al dat geschrijf, maar wanneer je wat kalmer bent geworden, zal je zelf inzien, welke nonsens het is, als iemand zegt van een meisje, dat zij is 'als een zonzwellende perzik, die tegelijk in zich mocht bezitten de sierlijke bewegingen van een duif', of van iemand 'dat hij van liefde blind is als had de snede van een gloeiend zwaard over zijn oogen gesneden', of dat iemands boeken 'op eens waren geworden als koude huizen, met niet eens kachels er in', of dat iemand 'van willen zoo meegaand is als wier' of dat 'iemands hart steigert als een kolderig paard in de wei', of dat iemand een meisje aanziet 'star als een dukdalf, waaraan een mooie schoener meert' en zoo dozijnen en dozijnen van het zelfde slag. Je kunt het niet helpen, want je bent te opgewonden. Daarom raad ik je in gemoede: neem een langen tijd broom en lauwe baden, doe een rustkuur en schrijf niet meer. Vooral niet meer schrijven, want jij kunt niet tegen je geschrijf en een ander ook niet. Ik geef je dit consult gratis. Dag Kees, denk er om, vooral niet meer schrijven, dat is het voornaamste![42.]

Eén van de geestigste kritieken is die naar aanleiding van *Zedelijkheid* van Johanna Steketee:

'Wanneer ik niet zoo oud was, als ik ben, maar ik was nog een jonge bloem en wanneer ik dan pas arts-examen had gedaan en wanneer ik dan geld genoeg had om het "uit te zingen" en wanneer ik dan chirurg zou zijn geworden en wanneer ik dan een eigen kliniek zou hebben en wanneer ik dan op Johanna Steketee (die ik aan haar pseudoniem zou ontworsteld hebben) verliefd zou zijn en wanneer Johanna Steketee mij het ja-woord zou schenken (o! Steketee!) en wanneer ik dan een operatie zou doen en wanneer dan Johanna Steketee directrice van mijn kliniek zou zijn en wanneer Johanna Steketee mij dan bij die operatie zou assisteeren, dan ... ja dan, zou ik de gelukkigste chirurg zijn, die een eigen kliniek en vrouw er op na houdt! Chirurg kan iedereen worden en verpleegster ook, dat is allemaal niets. Maar om een goed chirurg te zijn, moet je intuitie, gevoel en nog meer hebben en om een goede verpleegster en assistente te zijn, moet je ook intuitie, gevoel en nog meer hebben. Het zit hem vooral in de intuitie en het "nog meer," om van veel anders niet te spreken.

En wanneer je nu de beschrijving leest van de operatie, door Johanna Steketee, op blz. 197 en 198 gegeven, dan moet je bekennen, niet alleen, dat zij een intuitieven blik heeft in de anatomie en verdere "deskunde," zooals een patiënt het noemde, maar ook, dat zij voor chirurg en voor chirurgisch assistente in de wieg is gelegd. "De professor nam het mes ter hand en sneed een diepe groeve in de buik. De jonge dokter, die hem assisteerde, keek ernstig toe. Het betrof een merkwaardig, weinig-voorkomend geval en het was een zware operatie. Een gezwel, zwaar als een groote peer, een bloederige vleeschmassa, werd met erg bloedverlies verwijderd. De teerste weefsels werden er door aangetast en de groote wonde beroerde bijna de uiterste hartdeelen. De professor zag het gevaar en wees er op. Het ontroerde den assistent zeer. Hij was een nog-jonge, ongetrouwde man en hij vermoedde de oorzaak. Nog nooit had hij zoo van nabij gezien, dat d'onzedelijkheid van een man zulke zware gevolgen kon brengen bij 'n slachtoffer. Het was een vreeselijke besmetting."

Heb ik te veel gezegd en heb ik te veel gefantaseerd dat - wanneer ik enz. enz. (zie hiervoor) - ik de gelukkigste chirurg zou zijn!? Iemand, die op die manier een griezelige operatie kan beschrijven, waarbij "de teerste weefsels worden aangetast" en "de uiterste hartdeelen bijna worden geraakt", iemand die, zonder gestudeerd

te hebben, weet dat “een vreeselijke besmetting” de oorzaak kan zijn van “een gezwel, groot als een peer,” iemand die dat en nog zooveel meer weet, is waard, dat zij de vrouw van een chirurg wordt, dat zij zelf chirurg wordt en dat zij, ik zou haast zeggen, zelf van peer-groote gezwellen, geopereerd wordt.

En ik zou dubbel gelukkig zijn, wanneer Johanna mij het ja-woord zou schenken (O, Steketee!), gelukkig als chirurg en gelukkig als man, omdat ik van het moderne houd en Johanna een moderne vrouw tevens is, naast haar “deskundige” eigenschappen. Zonder blikken of blozen spreekt zij over “hoeren”, over de meest-intieme geslachtszaken, over de los-levendheid van mannen, waarvan zij de sporen op het gezicht en in de oogen ziet (een talent, dat zelfs vele medici

missen), over bloedschande (omdat een zwager zijn schoonzuster schoffeert) en meer zulke dingen, die bestaan en gebeuren en waarover men altijd eenigszins bedekkelijk spreekt. Wat een onzin is! Wat bestaat en wat gebeurt, daar mag je gerust openlijk over spreken. En vrouwen net zoo goed als mannen. Vrouwen zijn niets minder, al worden zij ook misbruikt door en opgeofferd aan de wellust en gaan dood en krijgen peer-groote gezwellen ten gevolge van de onzedelijkheid der mannen. Dat is alles uitstekend door Johanna gezien en gevoeld en wanneer enz. enz. (zie hiervoor), dan zou ik nogmaals de gelukkigste en meest besmettinglooze der mannen zijn. Maar ... et il n'y a que le “mais” qui est interessant - mijn geliefde Steketee zou me twee dingen moeten beloven. Het zou haar misschien wel zwaar vallen, maar wanneer zij zou weten, dat zij me daardoor nog gelukkiger zou maken, zou ze het doen. Ze zou mij moeten beloven, dat zij Latijn zal gaan leeren, zoodat zij - wanneer wij een dochtertje zouden krijgen (O, Steketee!) - niet op de gedachte zou komen, om het - terwijl “zij er de diepere beteekenis” van zou weten - “Agnes” te noemen, met het oog op “Agnes Dei”, Lam Gods, dat de zonden der wereld draagt (zie blz. 114). Want dat zou een geweldige stommiteit zijn, al zou zij ook, als in haar boek, beweren, dat in een katholieke kerk, in gouden letters, op het gebrande glas stond Agnes Dei.’ En het tweede, wat zij me zou moeten beloven is dat zij nooit of te nimmer weer een boek zal schrijven, omdat ik er van overtuigd ben, dat iemand, die een product als ‘Zedelijkheid’ te voorschijn brengt, nooit iets anders dan zulke gekke, nonsensikale, bespottelijke, mallotige, onsamenhangende, idiote en jammerlijk beroerde literaire buitenbeentjes de wereld in zal kunnen zenden.

Waar echter al de ‘wanneeren’ (zie hiervoor) niet vervuld zijn en wel nooit vervuld zullen worden, raad ik Johanna Steketee desalniettemin aan, de tweede belofte, die ìk anders van haar zou eischen, aan zich zelf te doen. Zij zal toch wel familie hebben, die ze met haar pen-geknoei compromet-teert!’[43.]

Het is dit soort kritieken geweest, - dat naar het getuigenis van Aletrino zelf - mensen er toe bracht om het eerst van al de boekbeoordelingen te lezen in de nieuw verschenen afleveringen van De Nieuwe Gids. Zelfs waren er die hun abonnement aanhielden, uitsluitend vanwege Aletrino's bijdragen[44.]. Aletrino's scherpheid spoort echter niet met de voorzichtigheid van Willem Kloos, de redaktiesekretaris van De Nieuwe Gids. Een aantal incidenten in verband met de kritieken wordt mede-aanleiding voor Aletrino om met ingang van 1913 de redaktie van De Nieuwe Gids te verlaten. De katalogus van grieven komt aan de orde in twee brieven van Aletrino aan Kloos van 16 en 23 oktober 1912.

Direkte aanleiding voor zijn stap was voor Aletrino het feit, dat - zonder enige opheldering - een beoordeling van *Raketten* van Bernard Canter door Kloos weggelaten was. Eerder was er al een beoordeling van D. van der Zee geweigerd, omdat in de volgende aflevering van De Nieuwe Gids een bijdrage van hem zou verschijnen. Enkele keren was Aletrino verzocht niet te schrijven over een bepaalde schrijfster, omdat het een vriendin was, of omdat de betreffende zenuwziek was. Een recensie van de homoseksuele roman *Levenssleed* van M.J.J. Exler werd eveneens geweigerd[46.]. Kloos daarentegen zat in zijn maag met protesten van ene Moerkerk (volgens Aletrino een ‘idioot’, toegerust met een ‘pathologisch kuischheid’) en P.N. van Eyck (die kennelijk dreigde zijn medewerking aan De Nieuwe Gids te staken, omdat hij zich niet kon verenigen met de toon van Aletrino's kritieken). Bovendien is Kloos eens bij de rechter van instruktie moeten komen naar aanleiding van enkele zinnen in een - ik weet niet welke - beoordeling.

Naast deze kwesties in verband met de kritieken zijn er nog andere drijfveren voor Aletrino om de redaktie te verlaten. Hij vindt het peil van het tijdschrift niet hoog

genoeg, vindt dat hij als redakteur te weinig invloed kan uitoefenen op de gang van zaken, heeft de indruk dat zijn opvattingen nauwelijks overeenstemmen met die van de overige redakteuren. Ook zit hij met het probleem, dat hij als redakteur door De Nieuwe Gids geweigerde bijdragen niet elders kan onderbrengen (wat hij als medewerker wèl kan). Inderdaad werden ook wel eens andere bijdragen dan boekbeoordelingen geweigerd. Zijn opstel 'Het liefde-proces bij den mensch' werd wegens bezwaren van Van Deyssel[47.] geweigerd, nadat het al gezet en gekorrigeerd was. En dan was er ook nog het geharrewar als nasleep van de 'Pijpelijntjes-affaire'[48.].

Een deel van dit alles hangt samen met wat Aletrino in zijn brief van 23 oktober 1912 het 'aller-voomaamste' van de zaak noemt, 'namelijk het opnemen of weigeren van mijn wetenschappelijke stukken of betoogen of boekbeoordelingen op sexueel gebied. Je moet me niet kwalijk nemen, dat ik het niet met je eens ben, dat dergelijke stukken in een medisch tijdschrift t'huis behooren. Ik heb nu meer dan twintig jaar van mijn leven gegeven aan die wetenschap en heb er al dien tijd in gewerkt en op dat gebied gepubliceerd. Dat kon je weten, dat dat mijn speciale studie was. En ook kon en moest je weten, dat die sexueele kwestie zoo langzamerhand een question brûlante in Duitschland, in Frankrijk is geworden en in ons land begint te worden. De kwestie der afwijkingen, wanneer je 't zoo wilt noemen, is een vraagstuk, dat niet uitsluitend en alleen medici raakt, maar waarin de heele maatschappij belang heeft, waarin iedereen nog moet worden voorgelicht en zeker nu de patsertroep, waaronder wij gedrukt zitten een zedelijkheids-paragraaf heeft aangevoerd, waardoor ieder beschaafd en weldenkend mensch zich moet schamen. En wanneer jij en andere wèl van oordeel bent, dat er met de medici moet worden begonnen om te overtuigen, ik die ondervinding en heel veel ondervinding op dat gebied heb, ben 't niet eens daarmee, maar ben van oordeel dat zoowel de medici als de gewone menschen tot andere en betere gedachten moeten worden gebracht en heb dat principe dan ook altijd in de laatste jaren gehuldigd en heb - tot nadeel van mezelf - steeds stukken en dingen geschreven, die voor leeken bevattelijk zijn en die een ontwikkeld publiek kan begrijpen. Getuige o.a. het stuk over *Levensleed.* Er geschieden in den laatsten tijd zulke schandelijkheden in ons land, door de zedelijkheidsparagrafen, dat het hoognoodig is, dat het publiek op de hoogte van de sexueele kwestie komt. De N.G. is ook voor "Wetenschap", zooals op het omslag staat en nu gaat het toch niet aan om te zeggen de eene wetenschap neem ik op en de andere niet, omdat een Moerkerk of god weet wie er anders over denkt. Je kunt toch geen verschil maken wat je wèl een opneembare wetenschap en wat niet vindt! Natuurlijk hangt het af van de wijze van behandeling van eenzelfde onderwerp of het in een medisch tijdschrift behoort, dat alleen door medici wordt gelezen, dan of het een plaats kan vinden in een tijdschrift dat door het groote publiek wordt gelezen. Maar de wetenschappelijke kwestie blijft dezelfde, wanneer dat tijdschrift ook zijn kolommen voor de wetenschap openstelt. Zóó redeneerend, zou v. Deyssel indertijd mijn stukken over crimineele anthropologie hebben kunnen weigeren op grond, dat zij in een medisch tijdschrift t'huis behoorden; mijn opstel over Celstraf, omdat het in een juridisch tijdschrift behoorde; zoo zou jij kunnen beweren, jij of een ander, dat het stuk van Naber indertijd in een tijdschrift voor physica t'huis behoorde[49.] en niet in den N.G. Dat is toch immers klinkklare nonsens en de eenige reden voor de weigering van stukken waarin zuiver wetenschappelijk, op een voor het publiek toegankelijke, wetenschappelijke manier over sexualiteit en over de afwijkingen en verschillen daarvan wordt gesproken, is de angst, de afschuw, dat het dat verschrikkelijk onderwerp "het geslachtsleven" betreft. Daartegen, ik geef het toe, kan je stellen, dat je door het opnemen van dergelijke stukken vreest abonnés te verliezen. Je vergeet echter of er niet abonnés door zouden bijkomen, omdat het een onderwerp is, dat het meerendeel der menschen interesseert. Maar daarover valt natuurlijk niet te

twisten. Nu ben ik van oordeel, dat zoo er één tijdschrift is, dat zulke stukken kan en moet opnemen, het de *Nieuwe*, let wel de *Nieuwe* Gids is. Ik heb een briefje voor me liggen, van iemand die me indertijd een homosexueele novelle heeft gezonden, die ik jou heb gestuurd. Ik zou de eerste zijn om die novelle te weigeren, omdat ik die slecht en beroerd geschreven vond, dus daarover niet. Maar die man schreef me in dat briefje, dat de N.G. het tijdschrift is, waarin men zoo iets kon en moest opnemen, omdat het *de Nieuwe* gids is, een tijdschrift dat als een *Nieuwe* gids de menschen op verschillend gebied wil voorlichten. Van die meening ben ik ook. En daarbij komt nog iets. Je weet en je kunt het weten, dat ik altijd tweezijdig ben geweest, dat ik mijn leven zoowel als literator als als wetenschappelijk werker heb doorgebracht, dat ik in de laatste jaren in de 20ste eeuw bijna evenveel op beide gebieden heb geleverd; dat ik zoowel wetenschappelijke stukken als literatuur heb geleverd. Mijn lievelings-wetenschap en wat ik een van de meest belangrijke onderwerpen, zoowel wetenschappelijk als maatschappelijk vind, is de sexueele wetenschap, een uitvloeisel van mijn studie in de crimineele anthropologie en de gerechtelijke geneeskunde en waaraan ik me in de laatste jaren heelemaal heb gewijd en waarop ik, in Duitschland en ook in Frankrijk met Dr. v. Römer[50.] hier in Holland, als de eenige competenten van ons land bekend sta. Daarbij is mijn overtuiging, dat het groote publiek over die vraagstukken op de hoogte moet worden gebracht en tevens, dat er maar één tijdschrift is, dat zulke stukken moeten opnemen en dat is de N.G. Jij en de overige redactie-leden zijn dat niet met me eens. Mij goed en ik respecteer jullie opinie, en laat me er niet verder over uit. Maar daarom zeg ik: ik kan en wil geen andere wetenschappelijke studie dan deze, ik wil en kan mijn opinie niet veranderen, dat het groote publiek in dit opzicht voorlichting noodig heeft en dat de N.G. het geschikte tijdschrift daarvoor moet zijn. Vind jullie dat niet, dan is er maar één ding: dat ik uit de redactie treed. Zachter, beter en braver kan ik toch niet doen! Ik vecht niet, ik scheld jullie niet uit, ik veroordeel jullie opinie niet. Ik ga weg, ik trek aan het kortste eind, ik erken, dat ik niet bij jullie behoor.'

IV

Zoals eerder al werd opgemerkt is één van de interessante kanten van Aletrino's kritische werkzaamheid, dat hij regelmatig de gelegenheid aangrijpt om zijn opinie neer te schrijven over maatschappelijke kwesties die in de besproken boeken aan de orde komen. Een aantal van deze beschouwingen, handelend over de vrouw en kwesties van sexuele moraal, zal in deze paragraaf geciteerd worden. Het zou zonde zijn ze begraven te laten in deze kritieken.

De eerste van de serie recensies in de periode 1909-1914 handelt over een vijftal boeken dat door vrouwen is geschreven. De aanhef van de bespreking is een aanhankelijkheidsbetuiging aan de vrouw - er is geen woord ironie bij -, maar maakt meteen ook duidelijk, dat zijn algemene en oprechte vrouwenliefde niet bepaald de schrijvende vrouw omarmt:

> Bij het doorlezen der boeken, mij ditmaal ter beoordeling toegezonden, heb ik voortdurend in een toestand van weifelen en twijfelen verkeerd. Ik werd heen en weer geslingerd door mijn feministische sympathieën aan de eene en mijn literair plichtgevoel aan de andere zijde. Toevallig heb ik ditmaal alleen werken voor mij, door vrouwen geschreven, geboren uit vrouwelijk intellect, opgebouwd door vrouwelijk sentiment. Vóór de lezing,

warmde een zachte genoeglijkheid in mij op, door het vooruitzicht een tijdlang te zullen verkeeren in een athmosfeer van vrouwelijke teederheid, van echte aandoening en gevoeligheid. Ik houd nu eenmaal niet zooveel van mannen als van vrouwen en vrouwenzielen hebben rond mijn leven de mooie en kleurenrijke athmosfeer geteederd, waarin mijn mannengemoed zich altijd het gelukkigst heeft gevoeld. Een weerleven van zulk een omgeving stond mij te wachten, een verademing uit de harde werkeljkheid waarin ik, door mijn werk, gedwongen ben, te bestaan! Helaas, het heeft niet mogen zijn! En al heb ik, ik moet de waarheid gestand doen, momenten doorleefd van innig, lollig, schaterend lachen en innig gekir om al de malligheden in die boeken, een stil, mooi ziele-genot, is het niet geweest.[51.]

Twee jaar later leidt hij de bespreking van weer een tuiltje vrouwenboeken in met de bekentenis, dat een slecht boek door een vrouw geschreven hem altijd meer uit zijn humeur brengt dan een even slecht exemplaar van een man. Hij verklaart dit zo:

Ik geloof, dat ik de oorzaak van den eigenaardigen wrevel, dien ik bij het lezen van een slecht boek van een vrouw, gevoel, daarin moet zoeken, dat ik altijd meer van een vrouw dan van een man verwacht, dat mijn hart altijd meer naar vrouwen dan naar mannen trekt en dat - zeer naievelijk voor iemand van mijn leeftijd - nog altijd onbewust, vaagweg, de overtuiging in me leeft, dat een vrouw, op gevoelsgebied, zoo veel fijner en subtieler is aangelegd dan een man en dat zij - wanneer zij haar gevoelens in woorden brengt - dat ook zooveel beter dan een man zal doen. Ik beken openlijk, dat zulk denken - en vooral het telkens opnieuw denken - een onzin is, omdat ik nu al genoeg heb ondervonden, dat er boeken door vrouwen worden geschreven, die gerust, wat nonsens en minder loffelijke qualiteiten betreft, met die door mannen geschreven, kunnen wedijveren. Maar ... de natuur is sterker dan de leer![52.]

Ook in de laatste kritiek uit de reeks van 1909-1914 komt de vrouw uitgebreid aan de orde. Er komt zelfs een pleidooi voor ‘vrouwenstudies’ in voor:

‘Wij, en dit geldt zoowel voor mannen als voor vrouwen, weten nog maar zoo heel weinig van vrouwen-zielen af. Het is hier de plaats niet om de redenen of de oorzaken uiteen te zetten, waarom vrouwen zelf zoo weinig op de hoogte zijn van wat er in het diepere denken en voelen van haar sexe-genooten omgaat. Het is een kwestie, welke met het vrouwen-vraagstuk, met de zoogenaamde vrouwen-beweging ten nauwste samenhangt. Zeker weten wij mannen weinig van de vrouwelijke psychologie, al moge het misschien wat meer zijn dan de vrouwen zelf, af en bijna alles wat er door mannen op dat gebied is opgemerkt en te boek gesteld - de uitzonderingen natuurlijk daargelaten, uitzonderingen waaronder men vooral de meesters-literatoren en in de eerste plaats de Fransche romanciers moet stellen - hebben zij geput uit de ziele-studie van één enkele, van hun eigen, vrouw. Wanneer een man er dan ook toe komt als zijn eind-uitspraak te formuleeren, dat *de* vrouw minderwaardig aan den man is (er zijn nog zulke maloten), of een minder vleiend oordeel over *de* vrouw neerschrijft, kan men bijna verzekerd zijn, dat hij - natuurlijk ook weer behoudens een enkele uitzondering - daarbij zijn eigen vrouw op het oog heeft. Dat hij in zulk een geval beter deed te zwijgen en te denken aan het “il faut laver son linge sale en famille” behoeft geen betoog. Maar houdt eens een hollandsch hoogleeraar of een hollandschen geneesheer tegen, wanneer hij door het vuur der wetenschap wordt bezield!!

Dat zoovele vrouwen-psychologieën, door mannen geschreven, niet deugen, niet met de werkelijkheid overeenkomen of te oppervlakkig zijn, kan niemand, die over de kwestie heeft nagedacht, verwonderen. Hoe nauwkeurig, hoe ernstig, hoe scherpzinnig een man ook zal trachten studie van een vrouwen-ziel te maken, hoe gunstig ook de omstandigheden voor een man mogen zijn, waardoor hij in de gelegenheid is zulk een studie te volvoeren - bij voorbeeld, wijl hij als geneesheer, ten gevolge van zijn optreden, zijn gedrag, zijn mee-voelen, in één woord, zijn doen tegenover vrouwen, haar zóóveel vertrouwen inboezemt, dat zij hem, zonder eenige terughouding, haar diepste ziele-voelen meedeelt - altijd zal het sexe-verschil een beletsel of een hindernis blijven. Het sexe-verschil is oorzaak,

waarom een man een vrouw niet door en door kan begrijpen of kennen en waarom een man, lang niet zoo goed als een vrouw, een dergelijke studie tot een goed einde zal kunnen brengen. De wet der contrast-werking, die - waar het de verklaring van sommige psychologische feiten betreft - toch al veel van haar kracht heeft verloren, laat hier heelemaal in den steek.

Het is daarom een gebeurtenis, die men met vreugde moet begroeten, dat vrouwen zich meer en meer aan de studie van vraagstukken op het gebied der vrouwelijke psychologie gaan wijden en de uitkomsten daarvan, haar bevindingen en ondervindingen op dat gebied, te boek stellen, omdat alleen een vrouw in staat is zulk een taak goed te volbrengen. Immers, in zich zelf voelt zij dezelfde gevoelens of de rudimenten er van; zij heeft dezelfde sensaties en kan ze daardoor beter begrijpen, doorgronden en tot zoover mogelijk naar hun oorsprong naspeuren en vervolgen.

Eerder zal een vrouw - en misschien nog beter dikwijls dan een man, maar zeker even goed [...] - een goede studie kunnen maken en geven van een mannenziel. Het omgekeerde is niet het geval! Behoudens de uitzonderingen der buitengewonen, der genialen, der groote artiesten, der eerste schrijvers (wij willen slechts de namen Balzac, Flaubert, Zola, de Goncourt noemen), ontbreekt het den meeste mannen aan intuïtie of is de intuïtie niet zooveel ontwikkeld of zoover aanwezig als bij de vrouw. Intuïtie zou men bijna een specifiek vrouwelijk secundair geslachts-kenmerk kunnen noemen!'[53.]

Interessant zijn ook enkele opmerkingen die hij maakt over het sexuele leven van de vrouw. Bijvoorbeeld over de kinderliefde van ongetrouwde vrouwen:

> Het is een verschijnsel dat men bij het meerendeel der vrouwen vindt, die nog ongetrouwd zijn, het verschijnsel dat men kan opmerken bij zoovele jonge en oudere vrouwen, die groote liefde voor kinderen, die behoefte om een kind te koesteren, de behoefte om een kind te hebben. Die behoefte zelf en het voldoen aan die behoefte, zijn niet anders dan de uiting van een onbewusten honger naar liefde voor en van een man, het ongeweten verlangen om lief te hebben en te worden bemind, den uitweg waarlangs zij de behoefte om teederheid te geven, om teederheid te ontvangen, voldoen en die zoo dikwijls verdwijnt, wanneer zij verloofd of wanneer zij getrouwd zijn. Ik ken de gevallen van vrouwen, die vóór haar verloving of huwelijk heftig verlangden een kind te hebben en bij wie dat verlangen verdween, zoodra zij verloofd of getrouwd waren en ik geloof, dat bij zeer, zeer veel vrouwen het verlangen naar kinderen niet anders is dan de onbewuste behoefte naar liefde, het onbewuste verlangen om lief te hebben en om door een man te worden bemind.[54.]

Naar aanleiding van Nieulant/Knuttel schrijft hij over 'het sexueele moment in het vrouwenbestaan':

> Vooral goed begrepen van den schrijver is, dat hij - in de betrekkelijk weinige bladzijden, die hij aan de psychologie van Elly wijdt - zoo duidelijk de groote belangrijkheid laat uitkomen van het sexueele moment in het vrouwenbestaan. In de meeste psychologische beschrijvingen van een vrouwen-gemoed, wordt dit moment maar al te veel verwaarloosd of slechts ter loops aangevoerd. Uitstekend is het door den schrijver ingezien, welke rol het geslachtsleven in het bestaan van een vrouw spelen kan en dat daarin zoo vaak de oorzaak moet worden gezocht, waarom een

huwelijk - dat oppervlakkig beschouwd, alle voorwaarden in zich bevat om een gelukkig huwelijk te kunnen zijn - verkeerd gaat en op een geheele verwijdering tusschen de twee personen uitloopt. Hoe sober ook behandeld, is de beschrijving van wat er in Elly omgaat, die - als iedere normale vrouw - haar geslachtsleven voelt ontwaken en die tevens voelt dat zij op dat punt door den hartstochtloozen man, die door zijn theorieën is verschrompeld of die - wijl hij sexueel verschrompeld is - zijn theorieën heeft opgesteld, absoluut niet wordt begrepen, is de beschrijving van de desillusie der verwachting wat het huwelijk haar zal brengen en het dan langzaam voelen verdwijnen van wat er nog aan liefde voor den slappen man in haar overblijft en over is gebleven, een van de beste gedeelten van het boek.[55.]

Ook in 1914 benadrukt hij nog eens het belang van de sexualiteit in het huwelijk, ook afgezien van het oogmerk kinderen te verwekken:

Het geslachts-leven en de sexueele daad - zelfs in het huwelijk; behalve dan wanneer de drijfveer, kinderen te verwekken, er achter zit - worden door de meeste vrouwen nog altijd als iets 'gemeens', als iets minderwaardigs, als iets dat hun zoogenaamde liefde verlaagt, gevoeld. Dat zulk voelen meestal een uitvloeisel van haar gebrek aan liefde is, weten zij niet. En evenmin weten zij, dat een huwelijk, waarin, om zoo te zeggen, de sexueele omgang goed is geregeld, veel minder kans heeft verkeerd te gaan, als een huwelijk, waarin dit niet het geval is.
En daarin ligt de fout van haar geheele levens-opvatting en levens-manier. Men moge willen beweren, dat *de* vrouw meer van haar kinderen dan van haar man houdt; dat - zoodra zij een kind heeft - de liefde voor haar man op de tweede plaats, die voor haar kind in de eerste plaats komt, behoudens een enkele uitzondering - en dan nog staat het te bezien of zulk een vrouw echt van haar man houdt - is het niet waar. Mijn navraag bij verschillende vrouwen heeft mij een andere ondervinding doen krijgen. En al beschik ik niet over series van tientallen en tientallen, de bekentenissen tegen de conventie en tegen het algemeen-gangbare in, zijn mij van meer waarde dan de, misschien veel meer in aantal, beweringen, welke van de gewone, aangenomen en nu eenmaal in de samenleving geldende niet afwijken.[56.]

In een andere kritiek rekent hij af met op dat moment door sommigen verkondigde ideeën over ascetisme binnen het huwelijk ('Reiner leven'):

'En heusch het wordt tijd, dat de kwestie van dat nonsensicale ascetisme eens goed ter hand wordt genomen en besproken wordt. Dat die onthouding in het huwelijk niet te verdedigen is en niet is vol te houden, wordt al dadelijk bewezen door de verschillende "beginsel-verklaringen" der aanhangers, die telkens weer veranderd worden om toch maar alles wat gewoon en ongecompliceerd is, te verwringen in de baroque omlijsting van hun opvattingen. Veel hindert dat tot zekere hoogte niet als die menschen er plezier in hebben, laat ze hun gang gaan. Erger is echter, dat al dat geestelijk-huwelijk-gepruts en gepeuter aanleiding er toe geeft, dat de aanhangers van dezen waanzin veel meer gepraeoccupeerd zijn met alles wat het sexueele leven betreft, dan een gewoon mensch, die slechts bij uitzondering over die dingen denkt en spreekt, en dat het tot zooveel huichelarij aanleiding geeft. Over de zenuw-ziekten en over het zenuw-lijden, die een gevolg van die afgesproken abstinentie en onmogelijk vol te houden kuischheid kunnen zijn, wanneer er inderdaad ernstig gepoogd wordt die vol te houden, wil ik nog niet eens spreken. Ik ben er echter van overtuigd - en het is alleen een persoonlijke overtuiging,

waarvoor mij natuurlijk de bewijzen ontbreken - dat er veel meer wetens en willens van die gedwongen kuischheid wordt afgeweken, dan men wel zou denken en dan de apostelen, in hun domme goede-trouw, verkondigen en weten. Maar telkens, wanneer twee ethische geestelijke-trouwers van dat soort van de door hen getrokken lijn hobbelen, troosten zij zich en houden zij zich zelf en elkander voor mal met uitspraken als: de mensch is zwak, het leven is strijd en meer zulk moois. En dan leven zij weêr een tijd in quasi-kuischheid naast elkaar en hobbelen weêr van de lijn en troosten zich weer en zweren, dat dit de laatste keer zal geweest zijn. Maar niemand bekent dit herhaald en telkens afdwalen openlijk en ieder trekt een gezicht, of hij precies volgens de regelen leeft en of in hem “het beest”, of hoe de onzin anders mag heeten, gedood of overwonnen is. Behalve toch, dat een gedwongen abstinentie in het huwelijk op zich zelf - al zou het

reglement er voor boven de echtkoets hangen - al niet is vol te houden, is het zeker onmogelijk, wanneer - zooals bij die menschen het geval is - steeds de gedachten met die sexualiteit vervuld zijn en er bij iedere beweging, bij ieder woord, bij iederen blik wordt getwijfeld of daaraan ook een sexueele bedoeling kan worden toegeschreven of niet!'[57.]

Aan het slot van een beschouwing over prostitutie pleit hij voor een nieuwe sexuele moraal, waarbij vooral de heren der schepping moeten inleveren:

> Wanneer de tegenwoordig-levende ouders en opvoeders het jonger geslacht inprenten, dat het niet geoorloofd is, anderen tot eigen plezier en tot eigen genoegen te misbruiken, te demoraliseeren en te gronde te richten; wanneer ouders en opvoeders de zonen en dochters er op wijzen, welke misdaden er geschieden, welke wantoestanden er heerschen, welke kwalen en welk euvel er in onze samenleving voortwoekeren door de bordeel-prostitutie; wanneer ter eenre zijde den zonen een sexueele moraal wordt geleerd, waardoor zij gaan begrijpen, dat het niet geoorloofd is, meisjes en vrouwen aan hun geslachts-lust op te offeren en ter andere zijde aan de dochters duidelijk wordt gemaakt, dat het 'il faut que jeunesse passe' en het daarmee verbandhoudend gebruik maken van de bordeel-prostitutie, een vuilheid en alleen een gevolg van een laag egoïsme is, wanneer haar daarbij de moraal wordt bijgebracht, dat zij recht hebben dezelfde sexueele kuischheid van haar aanstaande echtgenoten te eischen als deze van háár verlangen en vooral, wanneer beide sexen er van doordrongen worden, dat het geslachtsleven op zich zelf niet onzedelijk en smerig is, maar dat het door de prostitutie tot iets onzedelijks wordt gemaakt en dat het door hùn handelingen en door hùn wijze van leven alléén mogelijk is, dat er verandering in de toestanden komt, dan mag men misschien verwachten, dat in een verre toekomst de bordeel-prostitutie voor een groot deel zal verminderen en dat zij op den langen duur misschien zal uitsterven, door gebrek aan mannen, die er gebruik van maken.
>
> Maar dat is misschien, en hoogst waarschijnlijk, ook een utopie![58.]

Deze passage vormt het slot van de bespreking van *Der heilige Skarabäus* van Else Jerusalem, een boek over prostitutie, dat kennelijk in 1909 zijn twaalfde druk binnen vier jaar beleefde. Na de bespreking van de roman weidt Aletrino ruim tien bladzijden uit over de prostitutie in het algemeen, inklusief Nederland: over de 'carrière' van de prostituée, het 'stationswerk' (meisjes die naar de grote stad gelokt worden uit de handen van pooiers houden), de kraaminrichtingen (ongehuwde moeders) als leveranciers voor bordelen, de invloed van het bordeelleven op de meisjes, de oorzaken van de prostitutie. Naar aanleiding van *La Maternelle* van Léon Frapié zal hij een jaar later nogmaals terugkomen op de prostitutie. Voor kinderen uit de lagere volksklasse is prostitutie vaak het enige alternatief voor hongerlijden. Een mogelijke remedie: kinderbeperking, blijkt moeilijk ingang te vinden. Geldgebrek, het drijven van de geestelijkheid en de maatregelen van iemand als de minister van Justitie Regout zijn de oorzaken van deze moeilijkheid. Met name Regout krijgt er van langs in de volgende passage:

'Met de eigenaardige zorgeloosheid voor de toekomst - ik zou haast zeggen, een kenmerk voor het lagere publiek - denken de menschen, al wordt het hen voor-gepreekt er niet aan en - wanneer zij er wèl aan denken, - ontbreekt hen de gelegenheid het voorschrift in toepassing te brengen. "Ik heb, zoolang ik

“armendokter” was, zeide mij een geneesheer, mijn best er voor gedaan, gepropageerd zooveel ik kon, maar meestal stuitte alles af op dat ééne, dat eenige, het geld om de middelen die ik aanried in toepassing te brengen, te kunnen koopen. Bij de hoogere standen, bij hen, die een vaste betrekking hadden en die op een vast inkomen konden rekenen, heb ik eenig succes van mijn werk gehad, maar lang niet genoeg. Daarbij kon ik alléén niet optornen tegen het dogma, waarmee zij door hun geestelijken worden besmet”.

Dat is het voornaamste euvel waartegen men te worstelen heeft! Er zijn menschen die door hun bête dogma worden gedreven en die buiten de samenleving staan, die het bestaan alleen van hùn kring van menschen kennen en het leven van hen, die uit een lageren stand zijn dan zij, alleen van hooren zeggen, theoretisch, weten. Deze lieden zijn zoo erg niet. Men kan ze des noods vergeven, dat zij niet weten, wat er rond ze geschiedt. Maar de andere, zij die wèl weten en moeten weten, die wèl kennen en moeten kennen, die wèl op de hoogte zijn en moeten zijn van wat er rondom ze geschiedt, wat en hoe er rondom hen geleefd wordt, die zijn de ergste, omdat zij willens en wetens, om een dogma, waarvan zij, als ieder denkend mensch, overtuigd zijn, dat het de oorzaak van zoovele en groote ellende is, hoog te houden en vooral om allerlei bijredenen, beletten, met volle bewustheid beletten, dat het eenige middel, waarvan - zij het op het oogenblik ook nog zoo weinig - heil te verwachten is, in toepassing wordt gebracht. Dat ik niet overdrijf, bewijst het volgende. Onlangs vertelde mij een geneesheer, een specialist in zenuwziekten, dat een lid van een onzer Kamers op zijn spreekuur was geweest om hem te raadplegen. Hij had allerlei zenuwklachten en schreef die toe aan de N.M.-maatregelen, die hij sinds jaren nam, om geen kinderen meer te krijgen. Dit Kamer-lid nu was een der ergste tegenstanders van het Nieuw-Malthusianisme en had nog korten tijd te voren, een vurige en vijandige redevoering er tegen gehouden en zich in zijn Kamer er over beklaagd, dat een zóó onzedelijke instelling als de Nieuw-Malthusiaansche Bond rechtspersoonlijkheid had gekregen!

Men moet, als ik, “la Maternelle” gelezen hebben juist in den tijd, toen de meest huichelvolle en stomme periode van ons parlementaire leven in vollen gang was, in den tijd toen de zoogenaamde “zedelijkheids-wetten” behandeld werden, om telkens weer een op-schokkende walg te voelen voor zooveel onwaarheid, die verkondigd werd, zonder protest bijna van anderen, om telkens een wilden toorn in zich te voelen oplaaien om zooveel leugen, zooveel bedrog, die den volke werden voorgezet. Na dien tijd, kan ik den minister, uit wiens brein deze wetten gemiskraamd zijn, niet anders dan minister “Dégoût” noemen, hem, die van dingen sprak, waarvan hij òf niets wist, òf waarvan hij had moeten weten, dat ze anders zijn, dan hij ze voorstelde. Maar hij is “the right man on the right place” en is langen tijd rechter geweest! Wanneer men niets ten gunste van iemands intellectueele ontwikkeling weet bij te brengen, komt men altijd met het eerste argument aandragen en iedereen weet, dat een rechter nu meestal juist niet de man is, die men noodig heeft om de praktijk des levens te beoordeelen! Rechters toch, zijn meestal niets meer dan gemummifieerde theoriën. En dit zouden argumenten ten gunste van lieden als minister “Dégoût” en zijn kornuiten zijn. Ruilt ieder tiental geestelijken voor één ontwikkelden, vooruitstrevenden onderwijzer, voor één geneesheer, die voelt, mee kan voelen en mee wil voelen met de misères der menschen, die hij geroepen is om te behandelen en na enkele jaren is zij tot in het diepst der gemoederen gedrongen “la haute moralité, la charité, de ne pas procréer criminellement ... la belle honnêteté, de ne pas procréer, quand le mari est plein d'absinthe”.

“Onze eeuw staat in het teeken van het kind”, is de afgezaagde formule, die steeds door allerlei philantropen en journalisten wordt verkondigd en men vindt het o zoo mooi, dat er een nieuwe wetenschap, de “Paedologie”, beoefend wordt en dat men vereenigingen opricht om het kind psychologisch te bestudeeren. Maar niet zoodra gaan er stemmen op, om ook eens iets praktisch voor “het kind” te doen, om de

ellende der reeds bestaande kinderen te verzachten en te verminderen, door de verzorging zooveel mogelijk uit de handen der ouders te nemen, wijl deze zelf niet bij krachte zijn ze te geven, wat zij noodig hebben en wat zij zoo dringend en in de eerste plaats behoeven, of er zijn individuen, schaamteloos genoeg, om zich daartegen te verzetten en er groote woorden uit te

huichelen en te spreken van “den band van het huisgezin” die daardoor zou worden verbroken, van “de plichten” der ouders, van het verbod om in te grijpen in de verhouding tusschen ouders en kinderen. Ik wil nog niet eens van het éène, souvereine middel spreken, namelijk het nog niet-geboren kind voor misère te behouden, door het niet te laten komen, omdat er al genoeg kinderen zijn, waarvoor de ouders niet kunnen zorgen! Alsof er in die soort huisgezinnen van een “band” sprake kan zijn, alsof de ouders - zelf opgebracht en geleefd hebbend in eenzelfde misère - eenig begrip van moraliteit en plicht tegenover hun kinderen hebben, het zij dan ook buiten hun schuld, dat zij die gevoelens missen, alsof de bijbel-woorden, waarop de botte dogmatici hun oordeel (wanneer men bij hen nog van een oordeel kan spreken) laten rusten en die zij bijeen hebben gepeuterd, nog op onze samenleving van toepassing zouden kunnen zijn!

Intusschen lijdt het kind er onder, intusschen hebben de kinderen honger en gebrek, intusschen groeien de kineren op onder het voorbeeld van de ouders. En intusschen wordt hun verwaarloosd moreel nog verergerd door wat men ze op de school leert: eert uw vader en uw moeder, wat de ouders doen is om het bestwil van de kinderen, wat uw ouders doen is welgedaan enz. enz. Dronkenschap en prostitutie!!’[59.]

Aletrino mag dan geen groot literair kritikus geweest zijn, als maatschappijkritikus kon hij er best mee door.[45.]

Eindnoten:

1. Aan Marijke Stapert-Eggen dank ik enkele bibliografische gegevens; ook maakte zij mij wegwijs in de beschikbare korrespondentie van Aletrino. De kritieken die Aletrino schreef naar aanleiding van niet-literaire werken blijven in dit artikel buiten beschouwing.
2. Zie de brief van Aletrino aan Kloos van 30 september 1909. De brieven aan Willem Kloos en zijn echtgenote Jeanne Reyneke van Stuwe berusten grotendeels in het archief van De Nieuwe Gids in de Koninklijke Bibliotheek; enkele exemplaren berusten in het Letterkundig Museum. De in dit artikel geciteerde brieven aan Herman Robbers berusten in het Letterkundig Museum. Bij de transkriptie van de brieven zijn aperte (type)fouten stilzwijgend verbeterd.
3. De Nieuwe Gids 2 (1886/1887), I, p. 485-486.
4. De Nieuwe Gids 8 (1893), I, p. 425-426.
5. Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894-1895) II, p. 154-157.
6. Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894/1895) II, p. 154.
7. Bijvoorbeeld De Nieuwe Gids 29 (1914) I, p. 327.
8. Brief aan Herman Robbers van 8 december 1912. Herman Robbers schreef zelf ook kritieken, in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift.
9. Brief aan Herman Robbers van 5 januari 1911. Het was niet Aletrino's schuld, dat de boekbeoordelingen weinig in getal waren, omdat hij afhankelijk was van wat Kloos hem stuurde. In een brief aan zijn neef Leopold (7 mei 1909; berust in de UB te Amsterdam) geeft Aletrino als achterliggende reden voor het schrijven van de kritieken op, dat hij ervoor wil zorgen dat de uitgevers ophouden het publiek deze rommel voor te zetten.
10. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 452; zie bijvoorbeeld ook 24 (1909) I, p. 376.
11. De Nieuwe Gids 29 (1914), I, p. 309; zie bijvoorbeeld ook 25 (1919) II, p. 456.
12. De Nieuwe Gids 29 ((1914) I, p. 310. Overigens maken de medici veel te weinig gebruik van deze bron. Medici lezen niet volgens Aletrino (De Nieuwe Gids 25 (1910) I, p. 254-255).

45. In een brief aan Herman Robbers van 4 april 1913 merkt Aletrino op, dat hij dan nog niet weet, waarom deze bespreking geweigerd is. Wèl oppert hij een mogelijkheid: ‘Canter is journalist en Kloos is bang, dat wanneer ik een boek van hem uitkleed, hij zich zal wreken en over den N.G. afkeurend zal schrijven.’

13. De Nieuwe Gids 29 (1914) I, p. 311.
14. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 189.
15. De Nieuwe Gids 25 (1910), II, p. 843. Deze passage wordt geciteerd in paragraaf IV.
15a. De XXe Eeuw 8 (1902) II, p. 742; de opmerking over zijn eigen betrouwbaarheid als kritikus komt voor op p. 743.
16. De Nieuwe Gids, resp. 24 (1909) I, p. 674 en 25 (1910) II, p. 184.
17. De Nieuwe Gids 26 (1909) I, p. 381.
18. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 454; zie bijvoorbeeld ook 24 (1909) I, p. 679.
19. De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 505.
20. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 188. Achteraf zal hij toegeven, dat hij op dit aspekt te veel nadruk heeft gelegd. Aan Herman Robbers schrijft hij op 27 augustus 1910: 'Je bent een vervelende Hannes, want je hebt altijd gelijk. Ik heb me met dat boek van Mev. la Chapelle laten verleiden door de psychologie van he kind & heb daardoor heelemaal niet aan de taal & de stijl gedacht & heb me alleen blind gekeken op dat gedeelte.'
21. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 447.
22. De Nieuwe Gids 29 (1914) I, p. 312; het fragment wordt geciteerd in paragraaf IV.
23. Zie De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 180; 24 (1909) I, p. 668.
24. De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 196.
25. De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 192.
26. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 281.
27. De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 504.
28. De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 509-510; 25 (1910) I, p. 551; vgl. ook de opmerking hierover in de brief aan Herman Robbers van 4 januari 1911. En de opmerking over Rachel de Vries-Brandon: 'Toch is er iets in het boek, dat je voortdurend hindert en dat is, geloof ik, het gebruik dat de schrijfster maakt van diepzinnige woorden en gecompliceerde termen, om de psychologie van het jonge meisje te beschrijven en te verklaren. Dat is heel jammer, omdat nu de beschrijving van den toestand van het meisje niet in overeenstemming lijkt met haar gevoelens en haar gedachten. Daardoor maakt het den indruk, dat het niet de beschrijving van de ziele-ontleding van het meisje is, maar dat de schrijfster die beschrijving geeft, om zoo te zeggen, buiten het meisje om. De ziele-ontleding en het meisje staan niet op dezelfde hoogte, dezelfde lijn, hetzelfde plan. De psychologische ontleding is te gekunsteld geschreven, niet eenvoudig genoeg gehouden. Je kunt te veel twee deelen onderscheiden, de psychologie en het daardoor vooraf verklaarde doen van het meisje' (De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 677).
29. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 459.
30. De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 671-672.
31. Bijvoorbeeld De Nieuwe Gids 24 (1909) II, p. 198 en 504.
32. Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894/1895) II, p. 156.
33. De Nieuwe Gids 25 (1910) I, p. 678; zie verder bijvoorbeeld ook 26 (1911) I, p. 478.
34. De Nieuwe Gids 26 (1911) II, p. 768.
35. De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 377.
36. Zie bijvoorbeeld De Nieuwe Gids (1909) I, p. 382-383 en 26 (1911) I, p. 466-467.
37. De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 669.
38. De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 383.
39. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 461.
40. Brief aan Herman Robbers van 4 januari 1911.
41. De Nieuwe Gids 27 (1912) II, p. 143.
42. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 175-176.
43. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 459-461.
44. Brief aan Willem Kloos van 23 oktober 1912.
46. Op 11 mei 1912 schrijft hij aan Robbers: 'Ook heb ik een roman ontvangen van Exler, "Levensleed" een uranistische roman, waar Hirschfeld een voorrede voor heeft geschreven. Ik moet hem nog lezen en denk er een beoordeling over te schrijven, vooral ook om de gelegenheeft, maar vooral om de tendenz is hij me veel waard en omdat ik het in de tegenwoordige tijdsomstandigheden in ons land, het een daad van moed van den schrijver vind, zoo iets te durven in het licht geven.'
47. Over de beweegredenen van Van Deyssel schrijft Aletrino op 3 juli 1911 aan Herman Robbers: '[...] het zijn zuiver politieke en godsdienstige bezwaren, ten minste ik vermoed het, want zelf heeft hij zich over de redenen van zijn weigering niet veel uitgelaten. Vind je het niet heel erg? Nogmaals ik kan het bezwaar begrijpen, dat hij meent, dat wij er abonnés door zouden verliezen, maar zulke oude-heeren-bezwaren zóó terugkeeren tot den philister, zóó veranderen tot den bourgeois, dat vind ik het erge; een stuk te weigeren, omdat er een theorie in wordt verkondigd, die tegen het dogma ingaat en die te materialistisch is om te kunnen passen in een conservatief en godsdienstig en een alleman's-meenings-kader. Behalve natuurlijk om de materieele schade, die ik er door heb, het geld had ik natuurlijk best tot bestrijding van de onkosten van mijn ziek-zijn kunnen gebruiken, die nogal heel hoog zijn geweest, doet het me zoo leed, omdat ik het zoo erg vind, dat iemand zoó verregaand verandert, wanneer hij ouder wordt. Ik heb het natuurlijk

teruggenomen. Waarom zou ik Kloos in ongelegenheid brengen, die heeft al last en beroerdheid genoeg, maar het heeft me een groot stuk lust en liefhebberij weggenomen, om verder te werken. Ik weet toch immers niet, of ik er morgen niet weer aan zal bloot staan, dat ik moeite voor niets heb gedaan en mijn werk voor niets is geweest, alleen voor het bon vouloir van een oud-geworden geus.'

48. Bij de samensmelting in 1909 van De XXe Eeuw en De Nieuwe Gids was afgesproken, dat de door Van Deyssel voor De XXe Eeuw aangegane verplichtingen werden overgenomen door De Nieuwe Gids. Nu had Van Deyssel enkele fragmenten van het vervolg op *Pijpelijntjes* van Jacob Israël de Haan aangenomen. Zonder voorkennis van Aletrino werd een deel van dat vervolg opgenomen in De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 591-611. Aletrino verzette zich tegen het vervolgen van deze publikatie, terwijl De Haan de toegezegde publikatie wilde afdwingen. Uiteindelijk werd besloten het vervolg wel op te nemen, maar onder een andere titel ('Schetsen', De Nieuwe Gids 28 (1913) I, p. 860-900).
49. Aletrino doelt hier waarschijnlijk op: H.A. Naber, "Exacte (?) wetenschap", in De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 808-853.
50. Zie over Von Römer: Maurice van Lieshout, "Stiefkind der natuur. Het homobeeld bij Aletrino en von Römer", in: *Homojaarboek I*, Amsterdam 1981, p. 75-105.
51. De Nieuwe Gids 24 (1909) I, p. 376.
52. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 451-452.
53. De Nieuwe Gids 29 (1914) I, p. 311-313.
54. De Nieuwe Gids 25 (1910) I, p. 263.
55. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 450-451.
56. De Nieuwe Gids 29 (1914) I, p. 324-325.
57. De Nieuwe Gids 26 (1911) I, p. 458-459.
58. De Nieuwe Gids 25 (1910) II, p. 878.
59. De Nieuwe Gids 26 (1911) II, p. 770-772.

Kees Joosse

Een beeld uit brieven: de correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden

In september 1876 laat de achttienjarige Arnold Aletrino zich inschrijven als medisch student aan het Atheneum Illustre te Amsterdam. Twee jaar later, om precies te zijn op 26 september 1878, besluit ook Frederik van Eeden om medicijnen te gaan studeren in Amsterdam. Het Atheneum Illustre behoort dan net tot het verleden. Door een amendement op de Wet op het Hooger Onderwijs heeft het Atheneum Illustre het recht gekregen afsluitende examens af te nemen. De studenten behoeven dus niet langer naar Leiden, Groningen of Utrecht te reizen om daar hun studie af te maken: Amsterdam heeft een universiteit!

Aletrino in 1885, tekening van Frederik van Eeden 's Zaterdagmiddag, na college, ging een groepje studenten, waaronder F. van Eeden, vaak met Aletrino mee. Er wordt dan piano gespeeld, plezier gemaakt en er worden veel boterhammen met jam gegeten. Van Eeden maakte tijdens één van deze bijeenkomsten waarschijnlijk de bovenstaande tekening.

Het studiejaar begint voor Frederik van Eeden met de groentijd van het Amsterdamsch Studenten Corps. In zijn *Dagboek* beschrijft hij hoe hij zich al snel ‘emancipeert’, hoe hij al snel niet meer gekleineerd wordt. Kennelijk is Frederik van Eeden als eerstejaars al een persoonlijkheid geweest, want talrijke studenten kunnen zich nog niet ‘geëmancipeerd’ noemen, als Van Eeden op vier oktober in zijn *Dagboek* noteert: ‘Driemaal ben ik geëmancipeerd.’ Zijn medestudenten moeten nog keurig ‘Mijnheer’ en ‘U’ tegen de leden van het Amsterdamsche Studenten Corps zeggen. Frederik van Eeden staat zelf verbaasd over zijn snelle ‘emancipatie’.

> Ik weet niet hoe de lui allen zoo joviaal met me zijn, 't is pas de 4e dag en geen dondert me meer zoals gewoonlijk. Ik heb vanmorgen met Aletrino gewandeld alsof het de Coningh of Frans was, we hebben gefilosofeerd

en dwaasheid gemaakt als oude vrienden. Het is een aardige kerel, wel een beetje dwaas uiterlijk maar goedhartig en wel ontwikkeld.[1.]

Arnold Aletrino zal in die tijd weinig behoefte gehad hebben om ‘Mijnheer’ te spelen. Hij is wat depressief en besluit in oktober 1878, nog tijdens Van Eedens groentijd, om het Amsterdamsche Studenten Corps vaarwel te zeggen. Aletrino trekt zich niet alleen uit het studentenleven terug, hij verhuist ook naar de rand van de stad. Hij neemt - na een aantal hospita's te hebben ‘versleten’ - zijn intrek bij Bettemeu Pinedo, een tante van hem die in de Boerhaavestraat woont. Destijds was de Boerhaavestraat slechts aan één kant bebouwd, aan de andere kant van de straat lagen weilanden. François Erens schrijft in zijn *Vervlogen Jaren* dat je je bij Arnold Aletrino buiten de stad waant.[2.] Daar, aan de rand van de stad, enigszins buiten het gewoel van het studentenleven, blijft Aletrino wonen tot het einde van zijn studie.

Arnold Aletrino voelt zich direct aangetrokken tot Frederik van Eeden. In een interview in Den Gulden Winckel beschrijft hij de eerste ontmoeting als volgt:

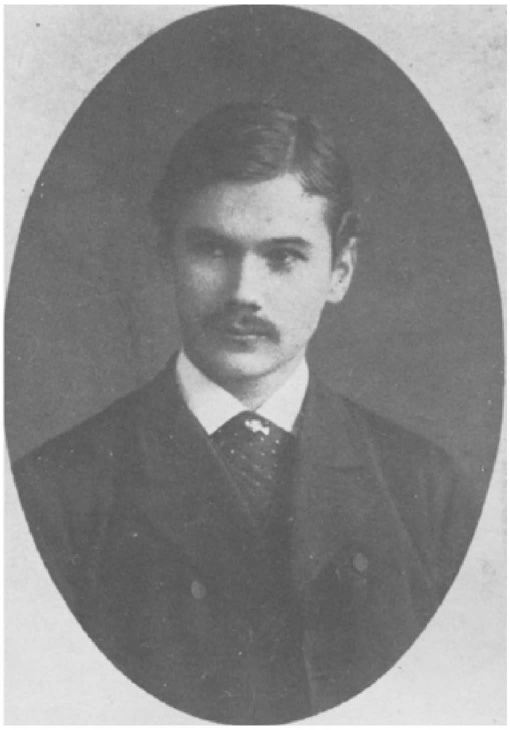
> Daar was iets in hem dat me aantrok, misschien kwam het doordat hij er fatsoenlijker uitzag dan de overige studenten. Ik heb hem toen meegepakt [Aletrino ziet Van Eeden als ‘groentje’ op de stoep van het chemisch laboratorium staan] en we maakten een lange wandeling langs de Amsteldijk, en bij Diemerburg of bij de Kruislaan zijn wij in 't gras gaan liggen praten. Van dien dag dateert onze vriendschap.[3.]

Via Frederik van Eeden komt Arnold in contact met de meisjes Van Vloten. Inmiddels zijn we dan enkele jaren verder, om precies te zijn in het jaar 1881. In het eerder geciteerde interview zegt Aletrino dat hij in een depressieve bui besloot om maar eens niet te werken en Van Eeden op te zoeken.

> Dat was de eerste intime avond die ik met hem had. Wij bleven tot heel laat zitten praten. ‘Kom, zei van Eeden, ‘jij moet maar eens met me naar huis gaan’. En hij nam mij mee naar Haarlem. [...] En ik was heel verbaasd toen van Eeden zijn meisje, daar was-ie toen in stilte mee verloofd, Martha van Vloten, en haar zuster Kitty, later mevrouw Verwey, toen die mij heel gewoon vonden. Nu:

> toen kwamen de mooiste jaren uit mijn geheele studietijd. Die meisjes van Vloten wisten mij er heelemaal weer bovenop te brengen. Van Eeden las mij toen ook voor wat hij af had van 'De kleine Johannes' [Aletrino sukkelde in die tijd met zijn ogen!].

Vanaf die tijd moet de vriendschap tussen Arnold en Frederik intens en warm geweest zijn. Dat blijkt uit hun briefwisseling die, op een enkele brief na, afkomstig is uit de periode na hun studententijd.



Frederik van Eeden

In een brief van 19 juli 1885 schrijft Arnold aan Frederik dat hij niet bij hem zal komen, doordat hij zich allerbelabberdst voelt. Een wenk voor Frederik om dan maar naar Arnold - die over het algemeen niet schroomt om steun te zoeken bij zijn vriend Frederik als hij zich depressief voelt - toe te komen?

> Doodmoe van lichaam met een onoverkomelijke neiging tot slapen, een kokosnoten gevoel in mijn hoofd gepaard met heftige hoofdpijnen en een melancholie waarbij zwarte Hein zonneschijn lijkt. T' een hangt samen met 't ander. Ik weet niet of mijn lichaam moê is wijl mijn hoofd niet meer aan inspanning is gewend of omgekeerd; of die hoofdpijnen van beiden afhankelijk zijn weet ik niet doch 't is wel waarschijnlijk. Ik werk zooveel ik kan en durf, en als ik niet werk luister ik naar mijn secretaris en als dat gedaan is verveel ik me iets wat ook vermoeit. Ik maak elken ochtend de visite mee met Tilanus [J.W. Tilanus, professor in de heelkunde; kreeg bekendheid door nieuwe operatietechnieken] of ik ga naar oogheelkunde [waarschijnlijk voor de behandeling van zijn oogkwaal], vlied om twaalf uur naar huis om mij te vullen en zit om een uur aan 't werk tot half zes, vul mij dan wederom en wacht mijn secretaris die mij occupeert tot half negen of negen uur, vervolgens komt Erens eenige malen per week en ik werk met hem door tot een uur of twaalf [Aletrino stelt met François Erens een bloemlezing van de Franse literatuur samen, een bloemlezing

die overigens nooit uitgegeven is]. Dan zijg ik vermoeid in mijn sponde en slaap slecht of niet of wel al naar de muggen en mijn hoofd willen. Dikwijls niet en dan ben ik doodop den volgenden ochtend. Ik ben zoo verschrikkelijk zwaar van hoofd dat ik nu en dan neiging voel om languit te gaan liggen, maar de gedachte dat ik dan nog minder zal uitvoeren dan ik al doe, houdt mij terug. Of 't daarover is dat ik zoo zwartgallig ben weet ik niet; ik zou bijzonder lust hebben eens lang uit te blazen tussen groen en in de zon met niets aan mijn hoofd, liefst op een onbewoond eiland om weêr tot de overtuiging te komen dat ik ben zooals men moet zijn en dat ik meer dan iedereen ben. Dat is (alleen) mogelijk op een onbewoond eiland want onder menschen voel ik mij elken dag minder. Daarbij komen emoties van allerlei aard, geldemoties en morele. De laatste zijn 't minst want men kan ze negeren door woedend werken en zijn hoofd voortdurend te occuperen, maar dat geld! Voor de morele emotie zonder ik mij af, behalve wanneer ik zoo'n beetje moet als gepasseerde Vrijdag toen Chap afscheidsreceptie hield. [Chap. van Deventer, leraar scheikunde te Goes, later assistent bij professor Van 't Hoff te Amsterdam; leverde onder andere bijdragen aan De Nieuwe Gids] Bij die gelegenheid draai ik mezelf een beetje op om niet een dooden diender te zijn. Overigens zoek ik de alleenigheid want ik voel ik kan niet meer met menschen omgaan. ‘Detragnement universelle du système nerveau central’ is de diagnose; ik wordt hoe langer hoe raarder in mijn hoofd en mijn doen. Ik weet niet goed wat 't is maar ik ben deze laatste 14 dagen zoo raar in mijn doen en laten, ik denk zoo vreemd en ben zoo lam dat ik meer en meer een raadsel voor mijzelf ben. Om al die redenen en nog meer te vervelend en te klagend om je ze te schrijven kom ik niet. Ik *wil* niet meer met menschen omgaan als zeer oppervlakkig met Erens loopt 't mij al te intiem, ik *wil* geen intieme omgang meer want ik doe mijzelf en een ander verdriet. Een ander hinder ik door mijn malle cuprieusheid, mijzelf door de voortdurend vernieuwde overtuiging dat ik veel minder dan anderen ben, dat ik 't nooit tot de hoogte van een gewoon mensch kan brengen en dat ik altijd en eeuwig zal moeten blijven waartoe ik geboren ben: een onding. Dat ongelukkig dunne laagje vernis dat jelui op me hebben gebracht is niet geschikt om de veenmol in de bruine boêl te bedekken en die vervuiling is zoo erg dat zij mij begint te vervelen. Phosphoresceerde 't maar; doch dat niet alleen rotheid en nog eens vuile rotheid. Over mijn geestesontwikkeling spreek ik niet eens je weet zelf hoe die is een verzameling Fransche romannetjes en oplegsel! Als ik eens naga wat ik in mijn leven heb gedaan, beroemde daden en gewone, zie ik dat de eerste totaal afwezig zijn en dat 't beetje dat ik dan voor anderen heb gedaan 't product is van slechte eigenschappen. Och maar je weet niet waarom ik dat alles denk en waarom ik mijn hart eens lucht! Er zijn weêr dagen geweest van zenuwachtige opwinding en ellende en daardoor ben ik aan 't denken geslagen. Ik heb wel gelijk: ik moet niet nadenken, il faut rester à la surface. T' verveelt me je verhalen te doen van die dagen en ze kunnen jou niet interesseren, alleen de conclusie is geen inktmop en geen zwartgallige traan. Je ziet de moppen vliegen uit mijn pen weg [de brief vertoont inderdaad diverse inktmoppen], ik heb geen lust om mij te verplaatsen of met menschen in aanraking te komen.[4.]

Aletrino voelt zich vaak depressief en hij steekt dit in zijn brieven aan Van Eeden niet onder stoelen of banken. Toch typeert Van Eeden Aletrino in een artikel in De Amsterdammer als iemand die naast zijn sombere kant ook een vrolijke kant heeft.

Niemand kon lachen als Sam. Als hij een van zijn malle verhalen begon, dan bleef hij meestal middenin steeken door zijn eigen gelach. Hij kon er niet uitkomen van 't lachen, hij begon op nieuw twee, drie malen, maar het lachen was hem te machtig, en zijn bril dreef weg op zijn tranen.[5.]

Met plezier denkt Van Eeden terug aan de zaterdagmiddagen die ze bij Sam - Aletrino's bijnaam voor de intimi - doorbrachten nadat ze de colleges bezocht hadden. Dan werden er boterhammen met jam gegeten en speelde Arnold op de piano. In Van Eedens schetsboekje is nog een tekening te vinden die uit die tijd stamt.

Zonder nu de zwaarmoedigheid waar Aletrino onder lijdt te willen bagatelliseren, moeten we toch concluderen dat Arnold zijn depressies, bewust of onbewust, koestert. Hij heeft de neiging zichzelf somberder te beschrijven dan hij in werkelijkheid is. Iets dergelijks zien we terug in zijn proza. De hoofdfiguren uit zijn schetsen, novellen en romans scheppen er een zeker behagen in te lijden; ze kunnen niet zonder lijden.

In november 1885 verblijft Van Eeden te Parijs. Hij doet ervaring op bij Charcot, een medicus die zich toelegt op de hypnose als hulpmiddel bij genezing en bereidt zich voor op zijn proefschrift over de kunstmatige voeding bij tuberculoze patiënten. Parijs heeft Frederik van Eeden ontnuchterd: hij constateert dat het met de zeden in deze grote stad slecht gesteld is. Aletrino schrijft hem een brief terug die getuigt van veel levenswijsheid op dit gebied. Aangezien hij last heeft van zijn ogen is de brief in een gebrekkig handschrift geschreven. Daar komt nog bij dat Aletrino gebruik gemaakt heeft van gewoon potlood en analine potlood, wat de leesbaarheid ook al niet bevordert. Om het Frederik van Eeden ‘makkelijk’ te maken schrijft hij eerst een regel met analinepotlood en vervolgens een regel met gewoon potlood. De analine regels vormen tesamen een brief, evenals de regels die met gewoon potlood geschreven zijn. De brief bevat dus twee, door elkaar geschreven brieven.

> Zwijnerij is overal en je had 't alles ook hier kunnen zien als je maar je hersens had open gezet. En door je vervloekte stomheid ga je nu veranderen en hebt verdriet. T' is niet waar Kees [Aletrino noemt Frederik meestal Kees, een naam die door de intimi gebruikt werd], een vrouw is niet zoo vuil als een vrouw [sic] en niet zij door ons maar wij worden door haar goed gevonden. Zie mij maar. Ik zou een markies de Sade zijn als Martha [Martha van Vloten, Frederiks verloofde] er niet was geweest en Jan [Jan van Someren Brand, jurist; Arnold raakt met hem bevriend tijdens zijn studie] en zooveel anderen. En jij ook maar je ongeluk is dat je die nooit altijd ontmoet hebt en niet die als ik ze heb gekend op mijn weg. En je weet niets van zwijnerij en hun zonden. T' is hier net zoo. Ik heb twee zoons ontmoet die de hoer van hun vader naliepen. In Parijs is 't quantum grooter als hier. Je moet niet anders gaan denken over vrouwen want 't is niet zoo. Als wij maar beter waren zouden zij 't ook wel zijn maar wij zijn zoo vervloekt beroerd omdat ons genitaal uitwendig is en voortdurend aan aanraking bloot staat. Daardoor loopen wij vroeg naar de meiden of scheppen vermaak in zwijnerij en behandelen geslachtsleven als modder. En 't staat zeer hoog want de liefde is een hoog gevoel en maakt beter.

Arnold eindigt de zo vaderlijk begonnen analinebrief met de wens weer snel met zijn vriend te kunnen praten. Als ‘medicijn’ tegen de smarten waaronder hij gebukt gaat, moet Frederik hasjisch meebrengen.

> Dag Kees, je moet maar niet over mijn brieven denken want ik ben raar door donker [Arnold brengt het grootste gedeelte van de dag in het donker door vanwege zijn oogkwaal] en een groote stomkop. Maar ik moet met je praten. Informeer voor me naar *hadchiz.* In de rue Richelieu en op de

place Vendome is een parfumerie Turque daar zullen ze 't je wel kunnen geven.[6.]

In april 1886 trouwt Frederik van Eeden met Martha van Vloten. Ze maken een huwelijksreis naar Italië, alwaar ze de Rivièra en Toscane bezoeken. Arnold blijft achter in het koude, natte Amsterdam: een grote leegte valt om hem heen.

> Alles is weg hier, Veth weg, Chap weg, Hans obscuur, Kloos leeft in een permanente toestand van niet thuis zijn. Ik ben de eenige die thuis is. De praktijk gaat woest: ik genees ze nu gemiddeld in een dag of drie als 't niet langer duurt, en ik begin erg in mijn eigen knapheid vertrouwen te stellen. Overigens werk ik tamelijk en verveel me erg en voel me om twaalf uur 's middags als een bedelaar die moet zien waar hij te eten krijgt. Ik heb alle moeite om me voeten een andere weg op te dwingen dan Amstelhof en kijk met smachtende blik naar je kamer als ik de Halvemaansbrug over loop. O Kees, Kees, waarom ben je er zoo uitgesprongen, waarom ben je weg, waarom laat je me hier alleen. Ik heb zoo'n leeg gevoel al die tijd, iets raars of ik in een vreemde stad ben waar ik niemand intiem ken. Je bent een goede jongen dat je nog zoo aan me denkt in dat mooie land en dat je me schrijft. Zoo gaat 't altijd: ubi volis ibi nolunt, ubi nolis, cupiunt ultro [Als jij iets wilt, dan willen zij niet en als jij niet wilt, dan willen zij graag]. Toen ik je hier had liet ik je in malle buien weken zitten zonder bij je te komen, nu je weg bent verlang ik naar je en zou zoo graag weêr eens zoo'n paar eigenaardige tikken op mijn hoofd voelen en je stem met die uitdrukking die je wel kent: Sammetje, jongen wat is er!
> (294-1886)

In oktober 1886 schrijft Aletrino een artikel in de Noord-Hollandsche Courant over De Nieuwe Gids. Zowel de brochure die het nieuwe tijdschrift aankondigde, als de eerste nummers, besteedden volgens Aletrino te veel aandacht aan de politiek. Politiek doodt de kunst! Aletrino, sedert mei van dat jaar archivaris van De Nieuwe Gids, vindt dat het tijdschrift zich bij haar leest moet houden: verspreiding van de nieuwe literatuur. Gaat men aandacht besteden aan politiek, dan is dat een teken van gebrek aan kopij.

Aletrino heeft Kloos en Van der Goes over het artikel in de Noord-Hollandsche Courant gesproken en beiden maakten geen bezwaar. Kloos moest er zelfs om lachen. Desalniettemin is Van Eeden furieus over Arnolds bijdrage aan het Noordhollandse dagblad. Hij beticht Arnold van dilettantisme en schijnheiligheid. Arnold is helemaal niet in staat om een oordeel te vellen over De Nieuwe Gids, sterker nog Arnold mag als medewerker aan De Nieuwe Gids een dergelijk oordeel niet vellen. Uiteraard is Aletrino het helemaal niet eens met Van Eeden, temeer daar hij zich nog ingehouden heeft tijdens het schrijven van het bewuste artikel.

> En uit eerbied voor onze vriendschap, uit eerbied voor mijn eigen gevoel van jaren heb ik me ingehouden en heb niet dadelijk geantwoord op je schrijven, want ik voelde dat ik toen kwaad was en dat ik mezelf niet in bedwang had. Maar nu ben ik niet kwaad maar verdrietig. T' hindert me erg van jou [...] er is iets kouds gekomen tussen ons dat voel ik. Maar daarom wil ik niet ‘kwaad’ blijven, zooals je zegt. We kunnen gewoon blijven niet waar? Maar we zullen blijven en niet bij elkaâr komen want gerust dat zal niet meer gaan, er zal iets gewrongens zijn dat zal hinderen. Daarom bewaar ik liever een prettige herinnering aan vroeger dan dat ik

> telkens een onaangenaam gevoel op een onaangenaam gevoel verzamel
> die me die prettige herinnering zouden wegnemen.
> (23-12-1886)

De gemoederen komen al snel tot bedaren. Nog datzelfde jaar schrijft Aletrino de Van Eedens. In de aanhef van de brief vinden we nog niet het gebruikelijke ‘Amici’ of ‘Amicissimi’, maar ‘Waarde Heer en Mevrouw’. Onderaan de brief vinden we de afkorting t.s.v.p. Als we de brief omdraaien, staat daar ‘tr. Sam’ oftewel trouwe Sam, iets wat beslist nog wel op de voorkant had gekund. De verrassing zal voor Frederik van Eeden waarschijnlijk niet groot geweest zijn. Hij wist, voelde, hoezeer Arnold op hem gesteld was, hoezeer hij geestelijk op hem steunde! De brieven uit het jaar 1887 dragen dan ook weer de vertrouwde aanhef: Amici of Waarde Keesje of Waarde Martha. Aan het eind van 1887 ontstaat er toch weer wrijving tussen Aletrino en Van Eeden. In augustus had Van Eeden, samen met dr. A.W. van Renterghem, een kliniek opgericht voor psychische therapie. In deze kliniek werden de patiënten

behandeld volgens de methode van de Franse arts Liébeault, dat wil zeggen de patiënten worden gehypnotiseerd en tijdens hun hypnose genezen.

Aletrino moet Van Eedens enthousiasme over de kracht van hypnose met lede ogen aangezien hebben. Vanuit het Binnengasthuis te Amsterdam, Aletrino is daar assistent bij professor Hertz, schrijft hij namelijk:

> Amici, ik heb Kit [Kitty van Vloten] vandaag gesproken. Tot mijn verveling heeft ze je over me gesproken en heb jij daardoor heel andere gedachten gekregen dan *ik* bedoelde. Bij voorbeeld denk je dat ik niet in Haarlem [bij de Van Vlotens] ben gekomen omdat jij er zou zijn. Dat is niet zoo ik ben niet gekomen omdat ik er geen lust toe gevoelde, evenmin als ik lust voel bij jou in Bussum te komen. Waarom ik geen lust heb, vraag ik niet meer, ik heb geen lust en dat is me genoeg. T' zou flauw van mij zijn te wrokken over dat hypnotisme; toen die tijd hinderde 't me omdat ik toen erg opgewonden was erover en omdat 't daardoor iets was dat ik niet kon krijgen. Nu daarentegen, nu me 't hypnotisme niets meer kan schelen, hindert 't me niet meer. Trouwens die hindering heeft maar een of twee dagen geduurd en dat is niet de reden waarom ik niet gekomen ben in Haarlem, bij jou of in hôtel Passage.
> Ik schrijf je dit om je uit de waan te brengen als ware ik gepiqueeerd en op mijn teenen getrapt; je denkt dat wel eens meer van me. Dat mag voor een oogenblik zijn, een dag, een week maar dan denk ik er niet meer aan om den eenvoudige reden dat me heel weinig dingen zooveel kunnen schelen. Ik wil royaal bekennen dat ik een lastig mensch ben om meê om te gaan, ik ben er geheel van overtuigd. Maar als men niet met me wil omgaan, goed, 't kan me niets meer schelen. Ik leef goed zooals ik leef, ik voel me niets beroerder dan vroeger; wat ik later zal hebben is van later zorg. Al zou ik nooit iemand bij me krijgen en nooit iemand spreken, ik zou er dezelfde onder blijven. Nu weet ik wel dat die brief zelf een groote contradictie is met wat er in staat, maar dat lijkt alleen zoo. Ik ken je genoeg om niet te weten dat je zit te verdrieten over mijn gedrag en daarom geef ik je die opheldering om je te toonen dat jij de oorzaak niet bent. Als je een ander was, deed ik net zoo en zou ik evenmin komen of gaan praten wanneer ik niet een bijzondere lust ertoe had. T' vervelende van al die dingen vind ik de verklarende woorden en verklarende brieven die bij zulke gelegenheden moeten gewisseld worden. Ik zou 't voor mezelf veel makkelijker vinden als de menschen zouden zeggen: wil je wegblijven, blijf weg en dat ze zich niet verder met me bemoeiden. Hebben zij dan geen lust me te ontvangen als ik er wel weer lust toe heb, goed dan ga ik weg. T' eenige wat ik zou willen is dat ik in staat was nu iemand bot weg te sturen zeggen: 't verveelt me. Maar omdat zoo iets strijdt met 't niet opene van mijn karakter doe ik 't niet en zoek ik een uitvluchtje.
> Ziedaar wat ik je wilde zeggen. Groet Martha van me.
> tt Sam
> (10-11-1887)

Een narrige brief die geen spoortje van warmte toont. Geen verwijzing naar de studententijd waarin Arnold en Frederik intiem met elkaar bevriend waren, geen assertieve passages waarin Arnold Frederik om een blijk van vriendschap vraagt. De dierbare en tevens schrijnende herinneringen behoren echter niet definitief tot het verleden, want in een brief van 19 april 1889 neemt het studentenverleden uit

de tijd dat Aletrino in de Boerhaavestraat bij zijn tante Bettemeu Pinedo woonde, weer een belangrijke plaats in. Frederik heeft een gevoelige snaar geraakt door het verleden weer op te roepen. te roepen.

> Je hebt een treurige snaar bij me betokkeld met spreken over de Boerhaavestraat. Je pijp is er nog en 't tabaksdoosje ook, even smerig als vroeger. Ik houd erg vast aan oude dingen, nu vooral nu alles zoo veranderd is en ik zelf veranderd ben. Maar probeer niet bij me te komen of schrijf 't vooruit want anders heb je weêr kans me niet thuis te treffen zooals die avond met Martha wat me nog spijt. Ik wou wel dat je weêr eens kwam om eens te praten. Ik schrijf niet meer want ik voel me te beroerd worden nu ik over vroeger denk. Groet Martha en de jongens.
> tt Sam

In het voorjaar van 1889 vraagt Van Eeden aan Aletrino of hij hem wil vergezellen op zijn reis naar Parijs. Arnold neemt Van Eedens uitnodiging met genoegen aan en is één en al enthousiasme als hij terug komt. Heet van de naald, oftewel net teruggekeerd uit Parijs, schrijft hij Van Eeden over het weerzien met Amsterdam.

> Toen ik thuis kwam, waar mij een feestelijke ontvangst bereid was door Rachel [Rachel Mendes da Costa, Arnolds verloofde], de drie oude jofferen bij wien ik inwoon en een taart van Annetje [Anna, Arnolds zuster], kreeg ik de boodschap om bij Gomez te komen die ziek was en om zijn praktijk waar te nemen. Ik was er weêr in! Onder ons gezegd was Amsterdam zoo doodstil, dat ik nog meer slaap kreeg dan ik al had! Een dorp! Ik heb dien middag slaperig en onwel van Parijsherinneringen, visites gemaakt. God weet hoe de patiënten er nog levend zijn afgekomen. Mijn pampiertjes vreemd, mijn potlood vreemd, doodsbang dat ik iets raars zou opschrijven, murias Monmartre of zoo, syrupus Seine in plaats van Syrupus Sennae en meer benauwde droomen. Al die bedden waar ik bij kwam gaven mij slaap, de stilte op straat, een gesoes in mijn ooren van het klikklakken op 't asfalt in Parijs en een gewriemel achter mijn oogen van de place de la Concorde met al die rijtuigen. Die vervloekte schoorsteen van de diamantslijperij [Arnold woont op het moment dat hij deze brief schrijft op de Achtergracht, een grachtje dat uitziet op de Amstel in de buurt van theater Carré en de diamantbeurs] maakt dat ik telkens denk aan ‘trois cent mètres en musique!’ En nu zit ik weêr Turdesco's te bewasemen met mijn wetenschap en zij mij met Jodenbreêstraat. Alles door Parijs! Ik moet nu achttien dagen praktijk waarnemen voor van Praag, ‘arremaar modder’, tudesco's en ander reukwerk. Ik ben intussen nog altijd aan 't slaaphebben, in de eerste maanden kom ik nog niet bij. Een paar keer heb ik Parijs geroken op een hoek ergens waar gesproeid was, Parijs gegeten helaas nog niet. Makkelijke potten met mijn schoonmama. Diner de Paris, Duval, lange stangen brood, vermouth gourmé! Onder me is de microscopische navolging van de Halles Centrales, een groentekelder; mijn praktijk laat me 's morgens vrijheid 't laden van de groentekar te zien en dan vermenigvuldig ik maar. Betjemeu was verachtend omdat geen groote staatsmannen had gezien [sic], dat ik Carnot heb gezien vond ze nu zoo erg niet. Mijn leefregel heb ik veranderd, 's morgens koffie met hard brood dan voel ik iets van Parijs en met heel veel verbeeldingskracht ruik ik 't pijpje van Kees naast me en hoor 't gerammel van de rijtuigen. De verbeelding moet echter wel groot zijn want 't is moeilijk van ‘de 12 maanden’ aan de overkant, de boulevard te maken en van het kroegje

‘de prikkel’ café Anglais! Ik rook steeds cigaretten, uit pieteit voor Kees
en Parijs. Fransche en geen Amerikaansche! [...]
Dag Kees! Ik zal maar niets zeggen over je begrijpt wel wat, want ik zou
je toch niet kunnen bedanken voor dat alles.
Houd je goed
tt Sam
(6-7-'89)

Waar Arnold in de laatste passage op doelt, is onduidelijk. Waarschijnlijk heeft hij in Parijs weer één van zijn depressieve buien gehad en heeft Frederik van Eeden hem daar doorheen gesleept.

Van Eeden heeft zijn verblijf in Parijs nog wat gerekt omdat

Aletrino zo tegen de terugkeer naar Nederland opzag. Na zijn bezoek aan dr. Liébeault was Van Eeden het liefst teruggekeerd naar Holland. Hij mist de landelijke rust en het gezang van de karekiet op het buitenverblijf van de Van Vlotens te Mijnsheerenland, een verblijf waar Van Eeden nogal eens verpoosde.[7.]

In het najaar van 1893 begint Willem Kloos zijn beruchte scheldcampagne in De Nieuwe Gids tegen Frederik van Eeden. Hij wordt door zijn mederedacteur in de hoek gezet in ‘Gedachten en aforismen over Frederik van Eeden’, vijf stekelige opmerkingen over de persoon van Van Eeden en zijn werk. Alsof dat nog niet genoeg is laat Kloos nog diverse scheldsonnetten aan het adres van Van Eeden volgen. Ter illustratie een voorbeeld:

> Zwak-burgerlijk en laf-lief levend Bussum,
> Dat zijt een speel-vertrek voor slechte kinderen,
> Daarheen verwezen, wijl zij dan niet hinderen
> Konden de echt-groote menschen. Zeg eens, lust je 'em,
>
> Dees donderende vuist. Doe maar of j' kust hem
> Met uw schijn-heilige gezicht, verslinderen
> Van al wat echt in menschborst is. Kom, sust je 'em,
> Uw toorn maar, kleinen toorn, die niets dan hinderen
>
> Kan aan uw eigen sufferig leventje
> Van zoetlijk-bedrijf'ge daagjes en slaperig
> Door-gezeurde avondjes, waar elk met gaperig
>
> Gebaar iets tracht te zeggen van zijn streventje,
> Dat niets was als een spelletje, o klein volkje,
> Dat ras verdwijnen zal als een ijl wolkje.
> 24 October 1893

Ook Aletrino moet het in deze scheldcampagne van Willem Kloos ontgelden:

> O Aletrinootje, gij valsch, Moorsch Vorstje,
> Dat ferm zit op 't belachelijkste troontje,
> Pas op, daar gaát 't, uw waggelende kroontje
> Valt van uw kopje, och kereldtje, wat dorst je
>
> IJdlijkjes je verheffen op één toontje
> Om schijnen wat gij niet zijt, ridderborstje
> Schijnbaar, daar gij niet zijt dan een hansworstje
> O fierlijk om u blikkend, gij gewoontje,
>
> Denkt uw klein menschje-zijn te zijn het echt-zijn
> Van 't mensch-geslacht, groot-heerlijk in zijn hoog-doen,
> Maar dat vóór alles moet manlijk oprecht-zijn,
> O gij, die haakt naar uiterlijke roepjes,
> Zeg doempjes. Want geen dezer zal omhoog spoen,
> Dan wie 't al godlijk voelt in zeed'ge bloepjes.

De eerste strofe van dit sonnet verwijst naar het negroïde uiterlijk van Aletrino. Waarschijnlijk is dat een erfenis van zijn moeder, Selima Pinedo, die uit Suriname kwam. In de tweede strofe beschimpt Kloos Aletrino's proza dat in alle toonaarden de kommer en kwel van de mensheid etaleert en door de kwaadwillende lezer inderdaad beschouwd kan worden als eentonig, over één thema handelend proza.

De sonnetten klinken des te schrijnender als we bedenken dat Aletrino in de zomer van het jaar 1885 Kloos nog bijgestaan had, omdat zijn zenuwgestel hevig geschokt was door het vertrek van zijn vriend Jan Veth.[8.] Enkele jaren later, in het najaar van 1888, treedt Van Eeden op als zielszorger van Kloos. Hij vangt Kloos tijdelijk op nadat Albert Verwey met hem gebroken heeft.

Aletrino verklaart zich solidair met zijn vriend Frederik van Eeden. Op 5 november 1893 schrijft hij hem:

> Waarde Kees, de laatste schandeaflevering van de N.G. is oorzaak dat ik aan de redactie heb geschreven dat ik niet meer tot de medewerkers wil gerekend worden. Ik heb aan eenige dagbladen verzocht dit bericht op te nemen om op die manier een openlijk protest te geven tegen de dronkemansmanier waarop tegen een persoon, een oud redacteur en vooral tegen een oude vriend van mij wordt opgetreden. Ik weet dat er dingen zijn gebeurd die ik niet kan of wil excuseeren, ten minste oordeelend zooals ik ze heb gehoord, maar dat wettigt niet een smerig optreden als nu is geschied en de verregaande onkiesche wijze waarop ze in je persoonsleven zijn getreden waar ze alleen recht hadden je artistieke uitingen aan te vallen. T' is ook daarom dat ik er tegen protesteer, want ik voel te veel sympathie voor jou en de herinnering van wat je voor me en met me bent geweest dan dat ik 't zoo langs me zou willen laten gaan en daardoor 't vermoeden op me zou willen laten rusten dat ik 't eens ben met hun opvatting en wijze van uitvoering.
> [...] Dit echter kan ik je verzekeren dat wat ik ook gehoord heb en wat ik zelf over of tegen je heb gesproken onder elkaar 't me altijd speet omdat ik altijd heel veel van je heb gehouden.
> Dat veel houden is dan ook de reden dat ik protesteer.
> tt Sam

De vriendschap tussen Arnold Aletrino en Frederik van Eeden blijkt hechter te zijn dan Aletrino's lastige karakter doet vermoeden. Zelfs als Aletrino naar Chernex, een plaatsje in de buurt van het Zwitserse Montreux, verhuist, blijft de vriendschap bestaan: Van Eeden logeert enkele malen in Chernex; Aletrino en Van Eeden corresponderen regelmatig met elkaar. In de correspondentie uit de laatste vier jaar van Aletrino's leven staat zijn verslaving aan de morfine centraal. Arnold lijdt aan diverse kwalen en neemt ter bestrijding van de pijn morfine in. Hij doet dit echter wat te gemakkelijk en raakt verslaafd aan dit middel. Jupie, zijn tweede vrouw, probeert hem van de morfine af te helpen. Ze wordt hierin gesteund door Van Eeden die haar af en toe adviezen geeft. In zijn brieven meldt Arnold trouw hoe de ontwenningskuren verlopen:

> Je moogt me uitschelden, me voor een lafaard uitmaken, voor een lammeling, voor een zwakkeling, maar ik heb het volgehouden zoolang ik kon en kon toen niet meer. Gepasseerden Zaterdag-avond heb ik om 12 uur het laatst drie milligr. genomen en ben zonder morf. gebleven tot maandagochtend half zeven en toen was het met mijn kracht gedaan. Ik heb den heelen zondag volgehouden en was het me mogelijk geweest in te slapen 's avonds dan had ik er misschien doorheen kunnen komen, maar ik kon niet blijven stil liggen van het weëe gekriebel in mijn armen en beenen. Al den heelen Zondagavond had ik heen en weer gëijsbeerd, geen oogenblik heb ik gezeten van kriebel en vooral van die ellendige rugpijn. Ik ben naar bed gegaan, maar toen werd het zóó erg, dat ik mijn bed weer ben uitgegaan en ben gaan zitten werken. Ik was ellendig, doodmoe en als een dronken man van acht gram broom, die ik had

genoemen [deze brief is getypt met een doorlopende letter; hier en daar komen wat typfouten voor die ik, evenals de schrijffouten, heb gehandhaafd] en anderhalf gram antifebrine. Mijn hoofd zwaaide op mijn hals; maar ik heb volgehouden tot de kriebel even ophield en ben toen om drie uur weer naar bed gegaan. Op nieuw hetzelfde. Zoodra lag ik te bed, weer die ellendige kriebel, waardoor ik niet kon stil liggen en geen tijd had om in slaap te raken. Wanneer me dat maar was gelukt! Ik ben weer opgestaan en heb zitten werken tot zes uur, schrijven op de machine om ten minste iets van mijn lichaam te bewegen want stil zitten was niet mogelijk. En mijn rugpijn was erger en erger geworden. Ik had een gevoel of ik gek zou worden te meer daar ik het vooruitzicht had, dat ik den volgenden dag waarschijnlijk

nog net zóó zou zijn. En ik werd al meer en meer overspannen en gespannen. Te vergeefs heb ik getracht me te breken door het lezen van das Buch Le Grand, omdat ik weet, dat wanneer ik maar eerst aan het huilen kan raken, mijn harde, wreedheid en onhebbelijkheid, die mijn onder-beest vormt, voor goed kapot is. Ik was zoo bang onhebbelijk tegen Jupie te worden, wat me in dien toestand wel eens overkomen is en waaraan ik niets kan doen en waarvoor ik de stuipen op mijn lijf heb, ten eerste omdat ik haar niet onhebbelijk mag en wil behandelen en ten tweede, omdat ik vooruit weet, dat ik dagen en dagen met wroeging rondloop over mijn gedrag en ten laatste, omdat ik vooraf weet, dat mocht zij eens vóór mij komen te sterven ik altijd die buien en haar gezicht in die buien van mij voor me zal zien. J'ai connu le malheur et j'y sais compâtir. Maar ik kon me niet kapot krijgen. Toen dacht ik aan jou en dat jij me dikwijls brak door je goede handen op mijn hoofd te zegenen en te zeggen: zeg 't maar Sammetje, zeg 't maar Sammetje. En je weet dat dan de tranen kwamen en dan was 't weg, want ik heb veel van je gehouden, zooals ik nog van je houd. Maar ik kon me niet breken, het ging niet. Toen ben ik naar boven gegaan en heb me aangekleed met het plan de deur uit te loopen en net zoolang te loopen, dat ik òf er bij neer zou vallen en op die manier in slaap te komen, òf me zóó ellendig te maken, dat ik iets wanhopigs zou doen, me onder een trein gooien of zoo. En ik ben heel hard tegen Jupie geweest om mezelf nog meer te pesten, om me te striemen, om me te martelen, je weet ik verval altijd van kwaad tot erger. Ik voelde mijn dubbelheid heel goed, de eene die niet en de andere die wèl wilde en ik kon de baas van die ellendige andere niet blijven. Tot Jupie me heeft vastgehouden en me heel zacht heeft gevraagd niet de deur uit te gaan, omdat zij dan zoo ongerust zou zijn. En toen goddank ben ik gebroken, toen goddank, kwamen de tranaen, een vingerkom vol minstens, een pot de chambre en verre tot aan de rand, en toen was alles uit en ik was weer een gewone krankzinnige. En toen heb ik weer morfine genomen, want ik was te op, te moe, te overspannen, te ellendig van al die broom en al die antifebrine van de laatste dagen. Van daag ben ik voor het eerst meer normaal en mijn schoone lipjes zijn niet meer blauw als die van een anilineverwer. En over eenigen tijd begin ik weer te dalen en zal dan trachten het op een andere manier te doen, ten minste met behulp van telkens een dosis slaapmiddel, dat ik nemen zal zoodra ik die ellendige kriebel zal voelen. Nu begin ik weer een beetje normaal te worden. In de laatste dagen ben ik doodmoe en òp geweest, van de broom en door de voorbije opwinding. Je moogt me uitschelden en alles zeggen wat je wilt, ik kan er niets aan doen. Het is de derde keer al dat ik terugval op een minimale dosis, een dosis van niets, dat ik van een hoeveelheid van twee milligr. per dag zulke hevige verschijnsels krijg, zoodra ik ze na laat. Ik zal nog langzamer moeten dalen, zoodra ik lager ben, dan elke laatste dosis waaraan ik gewend ben. Ik heb opgemerkt, dat bij mij de abstinentie-verschijnsels niet dadelijk komen, maar een paar dagen nadat ik een verminderde dosis heb genomen.
(24-10-1912)

In november van datzelfde jaar schrijft Jupie Frederik van Eeden om hem op de hoogte te stellen van de toestand van de patiënt. Dagelijks geeft ze Aletrino drie à

vier doses van 15 milligram. Komt ze beneden deze hoeveelheden dan vertoont hij heftige ontwenningsverschijnselen en komt de rugpijn terug. Jupie vermoedt dat Aletrino zich in zijn brief van 24 oktober te buiten gegaan is aan zelfbeschuldigingen:

> Ik heb zijn brief aan jou niet gelezen, maar ik vrees dat hij zich daarin aan erge overdreven zelfbeschuldigingen te buiten gaat. 't Is natuurlijk menschelijk als hij in zo'n bui is, maar vooral omdat 't zo'n zelfpijniging is bij hem. Ik trek me natuurlijk niets ervan aan wat hij in zo'n bui zegt, want hij is dan zoo geweldig overspannen, dat je al een heel raar mensch zou moeten zijn, om daar iets serieus van op te nemen 't is alleen erg omdat hij daarna weer zich akelig maakt door wroeging enz. Ja 't zal mij wel een tobberige winter worden, vrees ik, want de kou maakt alles dubbel erg en dan komt hij heelemaal niet buiten.

Het wordt die winter inderdaad 'tobberig' en hetzelfde kan gezegd worden van de winters die volgen. In maart 1914 schrijft Aletrino Van Eeden dat hij hoopt, nu het voorjaar in het land is, weer te kunnen dalen met de morfine. Aletrino haast zich echter te zeggen: 'Wanneer die rugpijn me maar niet te erg hindert.' In maart 1915 schrijft een futloze, energieloze Aletrino dat hij 'goddank' al vier weken van de morfine af is dankzij de energieke hulp van Jupie.

> Ik weet niet in welke wereld ik ben, al voel ik me nu nog zoo geweldig slap en moe, dat ik niets bijna kan doen. De ellende is, dat ik er onder de hand een pleuritis bij heb gekregen, die gelukkig ook weer aan 't beteren is. Maar dat alles hindert niet en zal wel weer bij komen. Alleen mijn aanvallen van hartkramp zijn me vrij lastig en beletten me alle vrije beweging. Maar 't voornaamste is er, namelijk de afschaffing van de morfine
> (204-1915)

Op 17 januari 1916 overlijdt Arnold Aletrino in Chernex. Zijn vrouw Jupie schrijft David Aletrino, de broer van Arnold, in een brief van 14 velletjes hoe Arnolds laatste dagen zijn verlopen. Terloops gaat ze nog even in op Arnolds morfine-verslaving:

> [...] zijn heele leven lang nam hij veel te gauw morphine en slaapmiddelen daar hebben we vroeger ook al heel wat over afgevochten.
> (25-1-1916)

Frederik van Eeden noteert over het overlijden van zijn vriend het volgende in zijn *Dagboek*:

> Dinsdag kreeg ik bericht van Aletrino's dood. Mijn goede Sam. Ik schreef iets oover hem [Van Eeden doelt hier waarschijnlijk op zijn artikeltje in De Amsterdammer 'A. Aletrino †' - dat op 23 januari verscheen]. Ik heb zoo dikwijls aan zijn dood gedacht, omdat hij er zoo bang voor was. Hij had leelijke zwakheeden - vooral in zijn gedrag teegenoover Jaap de Haan - maar hij had een groote liefde voor mij, en liet mij de beste herinnering na uit mijn studententijd. Daarmee wil ik niet zeggen dat mijn verloovingstijd met Martje niet vol moois en liefs was - maar dat was in Haarlem. Amsterdam en mijn studentenleeven dáár had weinig wat mij nu nog bekoort in herinnering. Alleen de middagen bij 'tante Betje' met Sam.[9.]

In deze dagboekaantekening rakelt Van Eeden de kwestie rond J.I. de Haans roman *Pijpelijntjes* nog even op. Van Eeden suggereert dat Aletrino De Haan onheus

behandeld zou hebben, nadat deze in 1904 een roman het licht had doen zien waarin Aletrino op nauwelijks verheelde wijze als homosexuele sadist te kijk gezet werd.

Tijdens een spiritistische seance op 10 februari 1916 vraagt Van Eeden hoe het met zijn overleden vriend gaat. Een stem moet hem geantwoord hebben dat het goed gaat met Arnold. Moeten we Van Eedens belangstelling voor de geest van Aletrino in verband brengen met de opmerking die Van Eeden in De Amsterdammer van 23 januari 1916 over de zielerust van zijn vriend maakte? In dit artikeltje ter nagedachtenis aan Aletrino spreekt Van Eeden de veronderstelling uit dat Aletrino nog lang zal slapen na zijn overlijden voordat hij ontwaakt. Bedoelt Van Eeden hiermee dat de ziel van Aletrino dermate belast is, dat ze niet direct zal opstijgen naar het nieuwe, heerlijke bestaan dat Paul van Eeden - de jong gestorven zoon van Frederik van Eeden - na zijn overlijden tegemoet mocht gaan?[10.]

Op 21 april van datzelfde jaar wordt Van Eeden tijdens een seance opeens duidelijk wat de betekenis van de droom is die hij enkele dagen daarvoor had. Hij droomde dat hij Aletrino's

bril van diens neus nam. Deze droom moet - aldus Van Eedens ingeving tijdens de seance - in verband gebracht worden met zijn oordeel over Aletrino's laatste wetenschappelijke werk *Napoleons laatste levensjaren* dat postuum verscheen. In een recensie had Van Eeden het boek eenzijdig en overdreven genoemd en dat kan mutatis mutandis gezien worden als de bril die hij Aletrino van diens neus nam.

Om wat reliëf aan de correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden te geven, is het boeiend om Frederik van Eeden aan het woord te laten in zijn briefwisseling met Lodewijk van Deyssel, voorzover Arnold Aletrino daarin ter sprake komt.

Op 21 november 1891 schrijft Frederik van Eeden zijn ‘waarde vriend’ Lodewijk van Deyssel:

> Waar heeft van Deventer over Zuster Bertha geschreven? [Recensie van Chap. van Deventer in het novembernummer van Wetenschappelijke Bladen, Haarlem 1891, blz. 279-295]. Ik houd heel weinig van Aletrino's boeken. Ik hield en hou nog veel van hem zelf. Ik vind hem een zwakke geest, maar een heel lieve en gevoelige man. In zijn boeken geeft hij maar een gedeelte, en het slapste en zwakste, - soms ook niet het mooiste en gevoeligste. Hij moest geen boeken schrijven. Hij is er niet sterk genoeg voor. Hij kan niet natuurlijk zijn in zijn boeken. Hij schrijft altijd voor publiek, met een expres mooidoen, veel zwaarder dan hij is. En zelf souffreert hij onder de zwaarte van zijn eigen kunst.[11.]

In de laatste zin uit bovenstaand citaat raakt Frederik van Eeden mijns inziens het wezen van Arnolds literaire werk. Arnold lijdt onder de somberheid die uit zijn eigen literaire werk spreekt. Deze somberheid verwoordt Arnold echter niet omdat hij zich zo nodig als literator wil manifesteren, maar omdat hij zijn eigen melancholie van zich af wil schrijven.

Op 26 november komt Frederik van Eeden terug op zijn oordeel over Aletrino. Inmiddels heeft hij vergaderd met de redactieleden van De Nieuwe Gids en heeft hij Van Deyssels kritiek op *Zuster Bertha* onder ogen gehad, een kritiek die, nadat Van Deyssel een tweetal wijzigingen had aangebracht, in het decembernummer van De Nieuwe Gids van 1891 werd afgedrukt.[12.]

> Wat Aletrino betreft heb je zeker verreweg grooter gelijk dan ik. Ik meende zeer stellig wat ik zei - maar het is geen vaste karakteristiek, geen gemiddelde van mijn opinies over hem, geen oordeel dat ik als afdoende zou willen geven, het is een wijze van hem te zien, nu en dan - en op 't moment dat ik je schreef. Aletrino is jaren lang mijn academie vriend geweest, en wij hielden veel van elkaar. Nu houd ik van dien academie-vriend, en dat is een heel ander wezen dan de auteur. Daar zitten allerlei liefheden en mooiheden en grappigheden in, die de auteur niet zien laat omdat hij dat niet belangrijk vind, niet wat men behoort te schrijven. Daarentegen had die vriend een voor mij onplezierige kant, zijn hatelijke en slappe somberheid, zijn krachtelooze naargeestigheid, zijn gewilde melancholie, zijn zichzelf-wondend cynisme. Dat alles zit ook in den schrijver. Nu kan ik die boeken niet lezen, omdat ze van *hem* zijn. Ze degouteeren me en vervelen me, hoewel ik hun groote waarde erken. Hoe anders voel ik de dingen dan jij, niet waar?
> Er komt wellicht nog een leelijke en kleingeestige reden bij, die ik je niet verbergen wil. Toen wij vrienden waren, was ik de meerdere. Ik was vlugger van hoofd, sterker van lichaam, had beter omgang gehad, enz.

> Hij zag tegen mij op. Als wij 't oneens waren, wist ik dat hij de superioriteit van mijn ideeën erkende, al kon hij er niet in komen. Voor de N. Gids had hij een enorm respect. Toen hij er echter zelf in geschreven had en zich erkend zag als auteur, veranderde dat. Hij voelt zich nu gelijke, hoewel ik hem dezelfde domme en zwakke pessimist vind van altijd. Dat hindert mij. En alles wat nu zijn rang verhoogt en zijn gevoel van eigenwaarde versterkt hindert mij. Dit is alles behalve mooi van me. Maar het is geen gekrenkte eerzucht of ijdelheid, het is de weerzin tegen het in hem verpersoonlijkte kwaad, dat ik op geenerlei wijze versterkt wil zien. Zoo is het waarlijk.
> Ik hoop dat dit je tot beter begrip zal kunnen dienen [...].[13.]

Aangezien er weinig redenen zijn om aan te nemen dat Frederik van Eeden zijn superioriteitsgevoelens ten opzichte van Aletrino in de loop der jaren is kwijt geraakt, mogen we aannemen dat hij zich nauwelijks gevleid heeft gevoeld wanneer Arnold hem het volgende briefje stuurt in verband met een logeerpartijtje ten huize van de op dat moment in Zwitserland wonende Arnold in de herfst van 1912.

> Beminde tijdgenoot, We zitten zonder meid (waarom doen de menschen dat altijd zittend?) tot a.s. Zaterdag. Wanneer 't eenigszins kan, kom dan na Zaterdag. Zoo niet kom dan vroeger, we willen je om deze reden niet missen. Je kunt in beide gevallen bij ons logeeren, maar vóór Zaterdag moet je mêe koude aardappelen & vischgraten achter een boom zoeken. T' liefst hebben we je na Zaterdag. Schrijf me *wanneer* je komt, waar je komt, (Montreux of Chernez), *hoe* laat je komt, opdat ik je kan afhalen en een photograaf kan bestellen voor een illustratie 'het Weerzien' (twee steunpilaren van de beweging van '80) 'X Dr. v. Eeden.' Ook moet ik eenige journalisten bestellen om je te interviewen! Heb je een onderwerp, dat je erg na aan 't hart ligt? De oorlog in de Balkan? De Zwitsersche legermanoeuvres? De stelling v. Amsterdam in verband met de abortussen van de beminde vorstin? Hoe lang denk je te blijven. We moeten dit weten met 't oog op de wijnkelder en 't koolzuur voor de verschillende biersoorten.
> Tot ziens. Ik vind 't heel prettig je weer eens onder 't hart te dragen. De groeten van Jupie.
> tt Sam[14.]

In het *Dagboek* van Van Eeden valt overigens niets te bespeuren van gevoelens van gekrenkte eigenwaarde. Op 12 oktober 1912 noteert Frederik van Eeden dat hij een heerlijke bergwandeling gemaakt heeft en dat het hem goed doet nog over een uitstekende conditie te beschikken. 'Ik liep nog precies eeven goed als vroeger, en was noch vermoeid, noch stijf.'

Op 13 oktober noteert hij:

> Chernex bij Montreux. Het is een heerlijk mooie October-dag. De bergen van Savoye zijn booven den neevel te zien, de zon is warm. Ik steun Aletrino in zijn poging om eindelijk van de morfine af te koomen. Ik spreek met hem oover de doodsangst die hem vervolgt - het materialisme dat nog in hem zit. Daarbij voel ik een weerzin teegen deeze stemming en sfeer, een afkeer ook van de soort studie - rechterlijke geneeskunde en sexualleer - die zijn specialiteit is. En toch heb ik respect voor zijn arbeid, en voel hoezeer ik zelf te kort kom. Maar ik voel mijn recht en plicht, het mooiere te zoeken. Ik kan zijn studie niet op distantie brengen die aesthetisch werkt. Maar hijzelf kan het ook niet genoeg.[15.]

Het *Dagboek* van Frederik van Eeden maakt overigens herhaaldelijk melding van bezoeken van Frederik aan Arnold. Meestal gaat het om korte notities: 'In A. [Amsterdam] bij Aletrino op de lunch geweest.' of 'Naar Amst. geweest, bij Aletrino. Daar Jelgersma ontmoet.'[16.] Op 9 november 1893 is Van Eeden echter wat spraakzamer, hij noteert dan: ''s Middags bij Sam gegeten en den heelen avond prettig met hem gepraat. Het is als een wet, dat men elkander leelijker gaat zien naarmate men minder met elkaar omgaat.'[17.]

Nadat Arnold in 1909 naar Zwitserland is vertrokken, noteert Frederik van Eeden soms kort wat hij Arnold heeft geschreven. In deze notities staat steun inzake Arnolds vrees voor de dood centraal.

Eindnoten:

1. F. van Eeden, *Dagboek.* Uitgegeven en toegelicht door H.W. van Tricht. Culemborg, 1971, blz. 31.
2. F. Erens, *Vervlogen jaren.* Zwolle, 1958, blz. 238.
3. E. d'Oliveira jr., 'Onze schrijvers', een interview met Dr. A. Aletrino. In: Den Gulden Winckel, augustus 1908.
4. Deze en andere geciteerde brieven bevinden zich in het Van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam. De brieven zijn geciteerd in hun oorspronkelijke vorm. 'Verschrijvingen' zijn dus niet gecorrigeerd.
5. F. van Eeden, 'A. Aletrino†'. In: De Amsterdammer van 23-1-1916.
6. De brief is ongedateerd. Naar alle waarschijnlijkheid is ze in november 1885 geschreven. S.M. Noach hanteert in 'Uit de brieven van Arnold Aletrino aan Frederik van Eeden' in De Nieuwe Taalgids van 1941, blz. 307-319, ook deze datering.
7. *Brieven van Frederik van Eeden.* Amsterdam, Leipzig, 1917, blz. 21, 22.
8. H. Michaël, *Willem Kloos.* Den Haag, 1965, blz. 96, 97. De brief die Arnold Aletrino en Jan Veth aan Jacobus van Looy schrijven (17-6-1885) wijst ook in deze richting. De brief bevindt zich in het Van Looy-archief van 't Frans Hals museum te Haarlem.
9. F. van Eeden, *Dagboek.* Culemborg, 1971, blz. 1483.
10. F. van Eeden, *Pauls ontwaken.* Den Haag, 1962.
11. *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel*, bezorgd en toegelicht door Dr. H.W. van Tricht en Dr. Harry G.M. Prick, 's Gravenhage, 1981, blz. 134, 135.
12. Harry G.M. Prick, 'Naar aanleiding van een notulering door de nieuwe gidsredactie'. In: De Nieuwe Taalgids 57 (1964), blz. 92-96.
13. *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel*, blz. 137, 138.
14. Correspondentie Arnold Aletrino - Frederik van Eeden; Van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
15. F. van Eeden, *Dagboek.* Culemborg, 1971, blz. 1269, 1270.
16. Idem, blz. 252 en 282.
17. Idem, blz. 263.

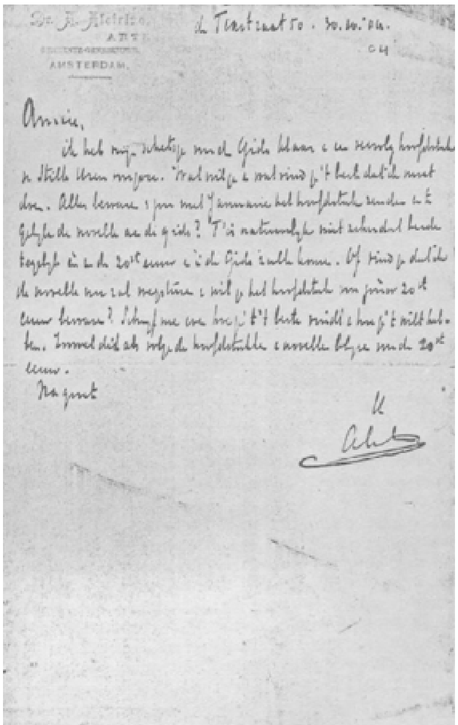
Harry G.M. Prick
Arnold Aletrino en Lodewijk van Deyssel

Als 'een eerlijke *snoeshaan*', zó typeerde Lodewijk van Deyssel, in een dagboeknotitie van 24 februari 1886, de zes jaar oudere Arnold Aletrino. Aangezien deze eerst in De Nieuwe Gids van juni 1886 zou debuteren, en wel met het autobiografisch verhaal 'In 't donker', kon Van Deyssels karakteristiek niet gegrond zijn op enigerlei literaire proeve van Aletrino's hand. Die ruimschoots cryptisch uitgevallen kenschetsing van Aletrino: als een vreemde snuiter, nochtans acceptabel en tevens sympathiek vanwege een in 't oog springende eerlijkheid, zal dan ook hoofdzakelijk, zo niet uitsluitend, gebaseerd zijn geweest op een blijkbaar onvergetelijke want te langen leste in Van Deyssels vierenzeventigste levensjaar alsnog vastgelegde persoonlijke indruk, door hem verkregen op een van de eerste dagen van oktober 1885, toen ten huize van Frank van der Goes, Prinsengracht 293 bij de Westermarkt, het souper plaatsvond ter viering van de oprichting van De Nieuwe Gids. Incidenteel moeten Aletrino en Van Deyssel elkaar eerder hebben ontmoet: ten huize van Frederik van Eeden, op bijeenkomsten van de Letterkundige vereeniging Flanor, of in enig door beiden gefrequenteerd koffiehuis. En dit niet tot Van Deyssels verdriet, want anders zou hij bepaald niet *voornemens*[1.] zijn geweest ook Aletrino uit te nodigen zich aan te sluiten bij de vriendenkring die Van Deyssel in het avonduur van 19 april 1884 rond zich verzameld wenste te zien op zijn toenmalig Amsterdams adres Plantage Badlaan 16.

In oktober 1885, in de 'zaal' aan het einde van de gang in het door Van der Goes bewoonde grachtenhuis, waren Aletrino en Van Deyssel geruime tijd tegenover elkaar gezeten. De laatste zou in zijn *Gedenkschriften* vastleggen dat zich, daar aan dat souper, onder de jonge letterkundigen, die fijne, bizondere mensen waren, ook Aletrino bevond, later bekend als Dr. A. Aletrino, Gemeente-arts van Amsterdam. Zinspelend op de literaire kwaliteiten van Aletrino, die dus in oktober 1885 nog niet aan Van Deyssel bekend konden zijn, schreef hij op 23 mei 1938:

> Deze Aletrino, onder de vrienden Sam geheeten, gaf in zijn letterkundig werk blijk van een allerfijnst gemoedsleven, terwijl in zijn persoon, dus daarmeê eenigszins in tegenstelling, samen kwamen de eigenschappen van: het dokters-beroep uit te oefenen en het hebben van een nooit elders voorkomende lach-manier. Deze lach-manier liet zich aan het genoemde souper in groot tenue gelden. Aletrino zat namelijk schuin tegenover mij aan tafel. Op een gegeven oogenblik zei ik iets grappigs, voor zoover mij bewust was, echter volstrekt niet iets héél bizonder komisch, en waarvan ik de ontzachlijke gevolgen zeker niet had kunnen voorzien. Na mijn aardigheid werd in de rondte wat gelachen; Aletrino deed echter eerst niets. Ik heb later begrepen, dat hij in die seconden zijn lach-onweêrs-bui voelde opkomen. Met beide handen aan de tafel stootte hij zijn stoel een weinig terug, tot op een meter van de tafel ongeveer. En toen hij dáar zat, begon een lachen, dat aandeed als iets van het gewone leven afgescheidens, zoo alsof een bepaald onaardsch wezen, de duivel van den lach, bij voorbeeld, bezit van zijn geest had genomen en hij als weerloos speelgoed in diens macht was. Dit duurde betrekkelijk lang en werd beëindigd met eenige ná-zuchten, waarin de bezochte zijn oude plaats aan de tafel weêr innam.[2.]

Ook Frans Erens heeft in zijn herinneringen aan *Vervlogen Jaren*, over Aletrino's uitbundig lachen geschreven: ‘wanneer hij eenmaal aan den gang was, kon hij niet meer tot bedaren komen en het gezelschap moest zoolang het zwijgen er toe doen, tot hij had opgehouden. Het was een zware lach, een korte en doffe o-klank.’[3.]


ARTS
AMSTERDAM.

Amice,

Brief aan Lodewijk van Deyssel, d.d. 30 oktober 1904

Op die feestelijke oktober-dag in 1885 moet het tussen Aletrino en Van Deyssel hebben geklikt. Vast staat in elk geval dat Aletrino de in april 1883 verschenen roman *Une Vie*, door Guy de Maupassant, van Van Deyssel leende[4.] op een verder niet nauwkeurig te achterhalen datum; Aletrino bracht het boek op 8 januari 1886. Op 24 februari van dat jaar noemt Van Deyssel Aletrino ‘een eerlijke *snoeshaan*’.

Dat er in die aanduiding niet de geringste kwaadaardigheid schuilging, blijkt overtuigend uit de opmerkelijke bijzonderheid dat Aletrino, toen niet en ook later niet een boezemvriend van Van Deyssel[5.], niettemin op 28 april 1886 - samen met intimi als Frans Erens, Frank van der Goes, Willem Kloos en Albert Verwey - voorkwam op het lijstje van wie bedacht werden met een present-exemplaar van Van Deyssels *Over literatuur*, de bekende brochure contra de Haagse literator Frans Netscher.

Geruime tijd lang zou nu tussen Aletrino en Van Deyssel een stilte vallen. Eerst toen de laatste zich, dan woonachtig te Bergen-op-Zoom, in augustus 1891 tot het schrijven zette, ditmaal onder het pseudoniem Max C., van *De artistieke komedie/Nieuwe-Gids-blijspel in Drie Bedrijven*, ontvloeide weer eens de naam Aletrino aan zijn pen.[6.] Op de lijst van dramatis personae mocht ook A. Aletrino figureren en wel in de rol van ‘Een doode’. Het lijdt geen twijfel dat Van Deyssel zich bij de toekenning van deze rol heeft laten leiden door een zin die hem was bijgebleven uit Aletrino's novelle ‘Uit den dood’, verschenen in De Nieuwe Gids van april 1887, p. 92-103: ‘Alles wat hij dacht, eindigde met den dood, alles wat hij voelde, wat hij zag, wat hij hoorde, alles loste zich op in één groot, vaag begrip: dood.’ In december 1891, in zijn bespreking van *Zuster Bertha*, zou Van Deyssel het Aletrino als een gebrek aanrekenen dat in het elfde hoofdstuk van die roman alsmaar gepraat werd over de dood en de vrees voor de dood. ‘Dat’, aldus de criticus, ‘is niet een artistiek genoteerde stemming, daarin is zelfs geen psychologie, maar het is laagblijvend praten, in disharmonie met het schoonkunstig overige.’ Van Van Deyssels reeds in de kiem mislukte poging een blijspel te schrijven, heeft Aletrino intussen nooit weet gehad.

Toen Van Deyssel enkele maanden later, om precies te zijn: op 2 november 1891 Aletrino's roman *Zuster Bertha* in huis kreeg en dat boek nog diezelfde dag, tussen twee en half zeven, in één ruk gelezen had, moet hij korte tijd later Aletrino een levensteken hebben gezonden waarin een bespreking van diens roman in het vooruitzicht werd gesteld. Tevens moet hij toen Aletrino hebben gevraagd een exemplaar van *Zuster Bertha* aan J. de Koo, redacteur van het Weekblad De Amsterdammer, te willen doen toekomen, waarschijnlijk onder het uitspreken van de hoop dat De Koo dit boek zou willen laten bespreken door A.J., achter welke letters... Lodewijk van Deyssel schuilging! Vanuit zijn woning op de Achtergracht 17 te Amsterdam reageerde Aletrino, op 10 november 1891, nogal merkwaardig, om niet te zeggen heel en al overeenkomstig het hem door Van Deyssel opgeplakte etiket van het eerlijke snoeshaanschap:

Amice, ik heb op je verzoek aan De Koo een exemplaar gestuurd. Ik dank je wel voor je felicitatie en 't gunstige oordeel over mijn werk en ben zeer benieuwd naar je recensies vooral om te weten waarin je mijn werk beter vindt dan je eigen werk.

Graag echter wilde ik iets van je weten. Is 't een spot van je dat je zegt boos te zijn ‘omdat ik niet ingenomen ben met je werk’? Ik meen natuurlijk niet je boosheid want dan zou je me niet geschreven hebben maar eigenlijk bedoel ik: hecht je zoo aan een oordeel van wie ook, alsmede aan 't mijne? En ten tweede hoe weet je dat ik niet ingenomen ben met je werk?

Ik vind *mijn* oordeel tegenover jouw werk er zoo weinig op aankomen dat ik nooit er aan heb gedacht dat 't je misschien ter oore zou komen. Had ik 't geweten dan had ik nooit eenig oordeel gezegd. Want ik vind 't jammer om iemand verdriet te doen of onaangenaam te zijn wanneer die verdrietelijkheid niet tot iets goeds of beters leidt. Begrijp me wel. Wanneer ik niet ingenomen ben met je werk dan bewijst dat voor, mij dat ik er niet bij kan, dat ik 't niet begrijp, maar volstrekt niet dat 't niet goed is of zoo en zelfs zou ik 't jammer vinden als jij of een ander ('t is heel mal om

't te zeggen) je werk ging veranderen zoodat 't naar mijn smaak was want dan zou ik 't een achteruitgang vinden. Let wel, dit is een opinie die ik alleen in me zelf, voor me zelf er op na houd, iets wat niet belet dat ik tegenover een ander durf te zeggen dat dit of dat me niet lijkt. Ik vind me zelf geen artiest en voel me dus zeker veel minder dan jij. Daarentegen voel ik me tegenover anderen van de N.G. hooger maar dat doet niets ter zake.

Misschien kan ik 't je duidelijker maken: als iemand me zou vragen mijn opinie over sommige N.G. schrijvers op te schrijven en uit te geven zou ik er geen bezwaar over maken zelfs al was deze opinie ongunstig, terwijl ik nooit van mijn leven een oordeel over jouw werk, gunstig of niet, zou durven publiek maken omdat ik voel dat ik jouw werk niet onder de duim kan krijgen.

Zie zoo, ben je nu tevreden en niet meer boos. Ik begrijp zelfs niet dat je iets goeds in mijn werk vind. Ik zelf vind hier en daar wel iets wat ik goed vind maar dat komt, volgens mij, omdat ik, als ik 't lees, er zoo duizendmaal meer bij voel dan een ander kan voelen bij dingen die hem niet aangaan. Kijk eens een spot-recensie had ik niet verwacht van je want daarvoor heeft mijn werk te weinig pretentie en is te ernstig gepoogd, maar ik had ook niet een felicitatie verwacht. Dat heeft me zeer verrast en plezier gedaan. Daarom ook ben ik nieuwsgierig wat je van mijn werk zult zeggen en zal 't me een groot plezier doen als ik weet waarin je meening komen zal en ik ze kan te pakken krijgen. Intussen bij voorbaat bedankt voor de moeite. Als 't je niet verveelt wilde ik je graag eenige dingen over je werk vragen en over andere dingen van kunst. Ik zal 't nu niet doen omdat 't je misschien wel verveelt en zal wachten tot ik eens iets van je hoor. Tot ziens, t.t. Aletrino.

Op het ogenblik waarop deze brief Van Deyssel bereikte had hij al, op 4 november 1891, de bespreking voor De Amsterdammer voltooid: ze zou daarin, onder de titel *Een fraai prozawerk*, het licht zien op 22 november 1891. Ook was hij toen al iets verder dan halverwege gevorderd met de op 7 november begonnen en op 17 november 1891 voltooide bespreking die bestemd was voor de december-aflevering van De Nieuwe Gids, bespreking die voor de eerste maal werd herdrukt in de *Tweede bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, p. 175-186. De onder de letters A.J. in De Amsterdammer gepubliceerde recensie, die Aletrino dus eerder onder ogen kreeg dan die in De Nieuwe Gids, is nimmer herdrukt. Omdat ze voor de doorsnee-lezer niet gemakkelijk bereikbaar is, laat ik haar nu volgen:

‘De heer A. Aletrino is een der eerste vertegenwoordigers geweest van de nieuwe richting in het Nederlandsche proza. De eerste jaargangen van ‘De Nieuwe Gids’ bevatten bijdragen van zijn hand, korte schetsen, welke, met eenige onuitgegevene vermeerderd, een paar jaar geleden in een afzonderlijk bundeltje samengevoegd zijn geworden en door Eisendrath gepubliceerd. Thans heeft de heer Aletrino den roman, waaraan hij, blijkens de dateering aan het einde, een goede drie jaar heeft geärbeid, voltooid en doen verschijnen, en kan hij nu gerekend worden te behooren tot de meest verdienstelijke schrijvers der nieuwere school.

Zuster Bertha is een fraai prozawerk, een sober, maar met diep gevoel geschreven boek. Letterlijk iedere volzin en ieder woord is rijpelijk overdacht voor het werd neêrgeschreven. En de nauwkeurige en moeitevolle samenstelling van dit proza nagaande, kan men begrijpen, dat de schrijver er zoo langen tijd met zorg en studie aan heeft geärbeid.

Het boek behelst maar eene eenvoudige geschiedenis, doch vermindert daarom, onzes inziens, niet in waarde. Zuster Bertha is een meisje, wier jeugd niet heel vroolijk is geweest en grootendeels werd doorgebracht in een sombere binnenkamer met uitzicht op een slecht onderhouden tuin. Haar moeder was zelden thuis, haar vader ziekelijk en neêrslachtig. Zij had altijd een bijzonder verlangen gehad om voor haar leven een mooi en groot doel te zien, dat zij tot dan toe niet bespeurde, een verlangen om lief te hebben en zich op te offeren. Toen haar vader gestorven was,

ging zij met haar moeder een bovenhuis bewonen. En de moeder, die nauwelijks rondkwam met haar

kleine inkomen, zette haar aan om te huwen met zekeren Karel Albrechts, een gefortuneerd man, veel ouder dan zij en die haar geheel onverschillig was. Daar zij echter geen huwelijk zonder liefde wilde sluiten en ook hare moeder, die wenschte dat zij dat wèl zoude doen, niet tot last wilde zijn, besloot zij voor zich zelve de kost te gaan winnen. En de betrekking, welke haar, in verband met haar opofferingsgezindheid, het verlokkelijkst leek, was die van pleegzuster.

Zij werd dan pleegzuster in het Binnen-Gasthuis en leerde daar een dokter kennen, dien zij begon lief te krijgen. Het was aangekomen met de gesprekken, die zij op het portaal bleven houden na dat de avondvisite was afgeloopen. Ook het verleden van den jongen dokter was niet rooskleurig geweest en er ontstond tusschen hen sympathie door de overeen-komst van haar verleden en levensopvatting en de zijne. Beiden hadden de zelfde illusies gekend en aan beiden waren die illusies weder ontnomen, beiden voelden zich alleen, verlaten en verdrietig in 't leven. Om wederzijds steun te vinden kwamen zij tot elkaâr.

Zij waren eenigen tijd gelukkig samen, een half jaar, in hunne kuische betrekking. Doch hetgeen voor Bertha eene diepe en ernstige liefde was geworden, bleek, wat den dokter aangaat, slechts eene genegenheid van voorbijgaanden aard te wezen.

Dien heelen winter, dat hunne liefde duurde, had de dokter zeer afgezonderd geleefd en was Bertha eigenlijk de eenige met wie hij in aanraking kwam en met wie hij de vriendelijke gesprekken hield, die tot hun liefde hadden geleid. Nu bedroog hij haar niet, toen hij haar van zijn liefde sprak, want hij zelf geloofde daar vast aan. Toen hij in vakantie ging en het leven een geheel ander aanzien voor hem kreeg, was 't voor hem zelf eene ontdekking geweest, dat die liefde niet zoo diepe wortel bleek geschoten te hebben als hij wel had gedacht.

Toen hij van de vakantie terugkeerde tot zijn dagelijksche gasthuis-bezigheden was de liefde bij hem verdwenen, en daar het hem op den duur verdroot een gevoel voor te wenden, dat hij niet werkelijk had, moest hij aan Bertha, die hem was blijven beminnen, den zwaarsten slag haars leven toebrengen door haar de waarheid te doen beseffen.

Daarop kwam er een einde aan hunne verhouding, waaronder Bertha zeer veel leed. De realiteit van het verpleegsterschap had niet beantwoord aan het droombeeld, dat zij er zich van te voren van had geschapen, en in de liefde die haar geheele leven gelukkig scheen te zullen maken, was zij diep teleurgesteld geworden. Bertha verliet het gasthuis en keerde in de woning harer moeder terug. Daar was alles het zelfde gebleven. Ook de plannen der oude dame betreffende een huwelijk van Bertha met Karel Albrechts. En Bertha, in haar verdrietige onverschilligheid, niet meer bestand tegen het dringen en drijven harer moeder, stemde eindelijk toe en werd Karel's vrouw. De receptie ter gelegenheid van het huwelijk is het laatste gedeelte der geschiedenis.

Men ziet: een eenvoudig verhaal, en dat dan ook alleen waarde heeft om de artistieke wijze, waarop het wordt gedaan.

De heer Aletrino gaat zeer ver in 't veranderen en maken van woorden, welke de beschreven indrukken en stemmingen moeten weêrgeven, zoo dat er geheele bladzijden in het boek voorkomen, die niet meer op gewoon Hollandsch gelijken. Den lezer, die hiervan niet houdt of hieraan niet gewend is, zij derhalve de lectuur niet aangeraden. Voor de personen, die eenigermate met deze kunst-soort vertrouwd zijn geraakt, zal de lezing van Dr. Aletrino's roman evenwel veel genot opleveren. Zij zullen er niet zo zeer eene belangrijke zielkundige studie dan wel een reeks van zeer schoone stemming - beschrijvingen in vinden. Het werk is naar het ons voorkomt goed samengesteld en zonder leemten. Alleen in de passage, waar de dokter zich

zijn gymnasium-tijd herinnert en bij sommige overwegingen over den Dood, houdt de stijl op artistiek te zijn en past niet in het geheel.

4 November 1891

A.J.

Alweer weldra twintig jaar geleden schreef ik een en ander 'Naar aanleiding van een notulering door de Nieuwe Gidsredactie'.[7.] Die notulering betrof de weigering, op 25 november 1891, door de redactie van De Nieuwe Gids, van Van Deyssels bespreking van *Zuster Bertha.* Wie er mijn artikel op naleest, zal ontdekken dat de bespreking te elfder ure nog in de aflevering van december 1891 meekon[8.] nadat Van Deyssel een tweetal wijzigingen had aangebracht: éen uit eigen beweging en een tweede conform het verlangen van de redactie-secretaris Willem Kloos. De passages die aldus zijn komen te vervallen, en die Van Deyssel ook niet meer hersteld heeft bij gelegenheid van de herdruk van zijn bespreking, werden in het betreffende artikel integraal openbaar gemaakt.

In zijn Nieuwe Gids-bespreking roemde Van Deyssel het toen recentelijk door Charles M. van Deventer aan de Wetenschappelijke Bladen bijgedragen uitvoerig opstel over *Zuster Bertha*[9.] als 'voortreffelijk'. Dit had weer tot gevolg dat Van Deventer zich op 10 december 1891 met een brief tot Van Deyssel richtte zowel over diens bespreking van Aletrino's roman als over wat Van Deyssel had opgemerkt naar aanleiding van Van Deventers recensie. Deze brief van Van Deventer heb ik in 1969 openbaar gemaakt.[10.] Ik volsta thans met het volgende citaat uit dit lange en belangwekkende epistel:

> Nu ge eenmaal mij genoemd hebt, bevreemdde het mij, dat ge niet kategorischer verklaardet het met mij oneens te wezen over de eindwerking van Aletrino's bemoeiingen. Ge zijt zoo goed mijn recensie voortreffelijk te noemen, en tevens opgewonden over Aletrino; hoe gaat dat samen? Bovendien had ik gehoopt bij u instemming of bestrijding te vinden aangaande mijn bezwaren over zijn eentonigheid in diktie en fraseering. Ik erken ten volle de mogelijkheid dat het niet-getroffen worden aan mij ligt, en wilde juist daarom gaarne van anderen vernemen wat hun ervaring is over den definitieven indruk. Kloos noemde *Z.B.* 'knap, maar wat droog',[11.] en dit stemt vrijwel overeen met mijn meening, doch wat vindt gij nu eigenlijk ervan behalve het verblijdende als historisch verschijnsel? Dat is mij nog niet duidelijk. Is het niet curieus, dat Aletrino zelf het elfde hoofdstuk het beste achtte, terwijl ieder ander het slecht vindt?

Toen Van Deyssel en Albert Verwey in september 1894 onder hun beider redactie het eerste nummer van het Tweemaandelijksch Tijschrift lieten verschijnen,[12.] vonden zij het een vanzelfsprekend iets dat daaraan ook een 'woord-artiest'[13.] als Aletrino zou gaan meewerken. Reeds in de eerste aflevering was hij present met een aan Isaac Israëls opgedragen 'Herinnering'; voorts kon hij in de eerste jaargang, verspreid over vijf afleveringen, zijn aan Dr. N. van Rijnberk opgedragen *Martha* onderbrengen. Hij bleef een regelmatig medewerker, ook nadat het Tweemaandelijksch Tijdschrift voortaan De XXe Eeuw was gaan heten. Na september 1897 leek die regelmaat te stokken, om vanaf februari 1903 weer het oude rythme te hervatten.

De verstoring van dat rythme hing uiteraard samen met de suicide, op 13 november 1897, van Aletrino's vrouw, Rachel Mendes da Costa. Van Deyssel behoorde tot degenen die een rouwcirculaire ontvingen. In het avonduur van 14 november 1897 reageerde hij met een condoléance-schrijven, dat niet bewaard is gebleven, in

tegenstelling tot Van Deyssels aantekening dat dit rouwbeklag '30 briefregels' lang was.

Dat Van Deyssel Aletrino hoog aansloeg, blijkt heel onverwacht uit een notitie van 3 maart 1898, in *Het leven van Frank Rozelaar*. 'Die Aletrino is toch een uitmuntend artiest. Ik las dezer dagen die vertelling van dien blinden vioolspeler. Die is als een landschap of binnenhuis gezien door een venster dat omlijst is door levende en brekende eile kristalletjes van emotie.'[14.] Het betrof hier een herlezing van Aletrino's schets 'Op reis', verschenen in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van juli 1896, p. 390-399, later herdrukt in de bundel *Uit 't leven* (1901).

In een hem in juni 1908 door E. d'Oliveira Jr. afgenomen

interview, verschenen in het tijdschrift Den Gulden Winckel van 15 augustus 1908, merkte Aletrino op:

> 't Is heel prettig als mensen zeggen dat ze de dingen mooi vinden. Waarachtig! Ik vond 't heerlijk indertijd, toen Kloos mijn stuk goed vond. En ik vind 't schrijven zelf prettig. Ik vind het nog altijd enorm, als Van Deyssel iets van mij goed vindt, of Van Looy.

Welnu, Van Deyssel heeft, alles bij elkaar geteld, vijf- à zesentwintig maal werk van Aletrino's hand goedgekeurd. Jammer genoeg zijn de brieven of briefkaarten waarmee Van Deyssel reageerde op Aletrino's zendingen, niet bewaard gebleven. Dat is wèl gebeurd met Aletrino's begeleidende epistels, die echter zo beknopt en zo bescheiden mogelijk zijn uitgevallen. Zo schrijft hij op 18 november 1901, vanuit de Den Texstraat 50 in Amsterdam:

Amice, Zoodra ik het werk af heb dat ik onderhanden heb, de uitgaaf van eenige colleges die ik heb gegeven, zal ik weer met litterair werk beginnen. Ik heb al die jaren niet de moed gehad litterair werk te doen: heb mij op de wetenschap (?) toegelegd. Ik hoop mijn roman ‘Stille uren’ waarvan de twee eerste hoofdstukken in het Tweemaandelijks verschenen zijn [in januari en juli 1897 - H.P.] te vervolgen en zal, zoodra ik er een eind meê op streek ben, of haar geheel af heb aan de redactie zenden. Na groet, ook aan Verwey t.t. Aletrino.

Wie briefjes onder ogen krijgt als dat van 17 april 1903 (Amice, Kun je nevengaande novelle voor de 20ste eeuw gebruiken?) of dat van 15 november 1903 (Amice, Kun je dit novelletje voor de 20ste eeuw gebruiken) vindt dit toch maar uiterst magere begeleidingen van, in 't ene geval de aan Jupie van Stockum opgedragen novelle ‘Line’, verschenen in De XXe Eeuw van juni 1903, en in 't andere geval de voor Betsy Bonger met de toevoeging, Il bel canto geschreven novelle ‘Desillusie’, verschenen in De XXe eeuw van januari 1904.

ADVERTENTIEN.

Dr. A. ALETRINO, Martha . . .	ƒ 2.40	Geb. ƒ 2.90
Dr. A. ALETRINO, Novellen . . .	„ 2.40	„ „ 2.90
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen I, 2e druk	„ 2.40	„ „ 2.90
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen II, 2e druk	„ 2.40	„ „ 2.90
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen III	„ 2.90	„ „ 3.50
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen IV	„ 2.90	„ „ 3.50
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen V.	„ 2.90	„ „ 3.50
L. VAN DEYSSEL, Verzamelde Opstellen VI	„ 2.90	„ „ 3.50
L. VAN DEYSSEL, Een Liefde, 2e druk	„ 2.90	„ „ 3.50
Mevr. DE JONG VAN BEEK EN DONK, Hilda van Suylenburg, 6e druk .	„ 1.50	„ „ 1.90
ARY PRINS, Een Koning	„ 2.40	„ „ 2.90
HENRIËTTE VAN DER SCHALK, Sonnetten en Verzen in Terzinen .	„ 2.50	„ „ 5.50
Dr. G. VAN VLOTEN, Oostersche Schetsen en Vertellingen	„ 2.40	„ „ 2.90

UITGAVEN VAN SCHELTEMA & HOLKEMA'S BOEKHANDEL, AMSTERDAM.

Advertentie in De XXe Eeuw, 1 juli 1903

De XXe Eeuw van januari 1902 bevatte (p. 107-115) Van Deyssels hooggestemde bespreking van de bundel *Uit 't leven*, (1901), bespreking die voor de eerste maal werd herdrukt in de *Zevende bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam, p. 55-64 en die laatstelijk werd opgenomen in de in juni 1982, als Prisma no. 2033 bij Het Spectrum verschenen heruitgave van *Uit 't leven.* Deze herdruk van Van Deyssels bespreking, niet conform de ‘Ausgabe letzter Hand’ en voorzien van een slordige

bibliografische aantekening, waarin bovendien het jaartal 1932 moet worden gelezen als 1922, is echter geheel buiten mijn voorkennis geschied![15.]

Zoals Aletrino destijds niet reageerde op Van Deyssels beide besprekingen van *Zuster Bertha*, zo bewaarde hij ook het stilzwijgen over die van *Uit 't leven*, maar wel stond hij enkele maanden later, op 10 april 1902, zijn lezing 'Hoe een roman wordt geschreven' af aan De XXe Eeuw, waarin ze in juni 1902 het licht zou zien. En op 4 december van dat jaar was het dan eindelijk zo ver dat hij Van Deyssel vragen kon:

> Kan je voor de 20ste Eeuw nevengaand fragment uit mijn roman 'Stille uren' gebruiken? Het zijn de hoofdstukken 3, 4 en 5. Wanneer ik verdere hoofdstukken afmaak, zal ik ze ook zenden mettertijd, wanneer je tenminste mijn werk goed vindt. Na je uitsputtering tegen Van Eeden,[16.] die zeer welverdiend is, ik moet 't zeggen, ben ik zeer schuw geworden. De al of niet opneming van mijn werk zal dan tevens een diagnosticum voor me zijn om op de ingeslagen weg voort te gaan of om de pen aan de wilgen (oud-Joodsch gebruik) te hangen. Maar laat me niet te lang in spanning of je het goed vindt en bericht me even of je het wilt plaatsen.

Met de plaatsing van alle hoofdstukken van *Stille uren* heeft Van Deyssel van harte ingestemd, zoals hij dat in 1908 zou doen ten aanzien van *Moewe jaren* en zelfs ten aanzien van de aan Mr. S.R. Steinmetz opgedragen studie 'Is "celstraf" nog langer geoorloofd en gewenscht', die in De XXe Eeuw van 1906 te veel plaatsruimte zou vergen en die, achteraf beschouwd, beter op haar plaats zou zijn geweest in een vakblad voor criminologen. Dat Van Deyssel ook die bijdragen geaccepteerd heeft, moet wel de consequentie zijn van de geleidelijk aan, hoezeer ook op een afstand blijvende, hartelijker betrekking tussen hem en Aletrino. Had trouwens deze laatste Van Deyssel niet gevraagd, in een brief van 26 september 1904, toen al naar buiten was uitgelekt dat Albert Verwey met ingang van 1 januari 1905 het redacteurschap van De XXe Eeuw zou neerleggen:

> Ik heb er gisteren over gedacht (...) om je te vragen of ik je den eersten tijd niet met eenig redactie-werk kan helpen en je je taak een beetje verlichten, omdat je er nu alleen voor zult staan tot je een mederedacteur hebt. Mocht je van mijn diensten moeten en willen gebruik maken, dan vind je me bereid (...) Ik vond 't heel prettig dat je bij ons bent geweest en mijn vrouw laat je hartelijk groeten.

Tussen deze brief en Aletrino's volgende en tevens allerlaatste brief aan Van Deyssel liggen meer dan acht jaar. Die laatste brief, op 25 maart 1913 geschreven in het Chalet George Maurice te Charnex sur Montreux, is tevens de meest persoonlijke van al Aletrino's brieven aan Van Deyssel. Dat persoonlijk karakter is intussen verklaarbaar uit de omstandigheid dat Aletrino's brief reageerde op een zeer persoonlijk schrijven van Lodewijk van Deyssel, waartoe deze zich had gezet nadat hij in de eenzaamheid van zijn kamer in het *Grand Hôtel des Ardennes* te Laroche sur Ourthe tot de slotsom was gekomen dat hij voor de zoveelste maal het hoofd te bieden had aan een hevig op zijn zenuwen werkende crisis-situatie. Aletrino's laatste brief aan Van Deyssel, waarin deze voor de eerste maal wordt aangesproken als Thijm, is een autobiografisch document van niet geringe orde en wordt dan ook nagenoeg volledig hieronder afgedrukt:

'Aangenaam en onaangenaam, waarde Thijm, werd ik door je brief verrast. Aangenaam, omdat het me altijd plezierig aandoet en aan zal blijven doen, wanneer ik iets van je hoor, voor wien ik - al uit ik het niet of heel weinig - altijd een diepe en vereerende vriendschap voel; onaangenaam omdat ik uit je schrijven bemerk, dat

je gezondheids-toestand niet van dien aard is, dat jij of een ander die in eenzelfden toestand verkeert, en tevreden mee kunt zijn. En nog onplezieriger vind ik het, omdat ik je slechts een magere troost er in kan geven.

Zeker heb ik gevallen gezien en ken ik gevallen, waarin met de jaren zulk een aangeboren of verkregen neurasthenie genas,

al was het dan ook - zooals geneesheeren het uitdrukken - met een defect, dat is, dat men nooit heelemaal de oude meer wordt. Maar dat wordt je, om zoo te zeggen, geen enkelen dag en elken dag verandert een mensch en verschilt met den vorigen. En als het defect nu niet zoo heel groot is, komt dat er betrekkelijk weinig op aan. Maar wat het beroerde is, het gaat op onzen leeftijd zoo geweldig langzaam, het beter worden. Wanneer je nog een jonge spring-in-het-veld bent, gaan al die aandoeningen veel sneller beter. Maar wanneer je zoo boven de dertig bent, gaat alles zooveel langzamer en zijn de weefsels niet meer zoo elastisch en de verschillende functies gaan zooveel trager. Ik kan je mezelf tot voorbeeld geven. Ik ben al zoo lang bezig met mijn gezondheid en heb er mijn praktijk voor moeten opgeven. Ik zit nu al vier jaar hier, heb een heerlijk bestaan, namelijk ik kan net zoveel werken en niet werken als ik wil, ik kan het soort werk doen wat ik wil, kan rusten, wandelen, liggen, staan, alles waarin ik plezier heb of waartoe ik me op een gegeven moment voel aangetrokken en toch ben ik betrekkelijk zoo weinig vooruit gegaan in die vier jaar, dat ik er soms wanhopig onder word.

Misschien is er tot een zekere hoogte veel eigen schuld bij, omdat ik - om mijn bestaan met voortdurende, ondragelijke rugpijn eenigszins dragelijk te maken - voortdurend van morfine gebruik moet maken, wat op zichzelf ook al schadelijk werkt. Maar zonder dat, zou het heelemaal niet zijn uit te houden. In alle geval, ben ik nu al vier jaar bezig voor mijn gezondheid te leven en kan nog niet zeggen, dat deze schitterend is. En toch geef ik de hoop niet op weer eens zóó te worden, dat ik kan doen wat ik wil en ik ben er van overtuigd, dat het bij jou ook wel het geval zal zijn, ofschoon ik er niet goed over kan oordelen, waar ik heelemaal niet weet hoe je leeft en wat je doet en laat. Maar ik ga met mijn ervaring te rade en dan moet ik zeggen, dat niet-tegenstaande je leeftijd er toch wel kans is, dat je een beter bestaan kunt krijgen dan op het oogenblik uit je schrijven is op te maken.

Die ellendige gezondheid is bij mij de oorzaak, dat ik bijna niets uitvoer dan maar steeds boeken beoordelen. literair werk produceeren kan ik niet, dat spant me te veel in en ik krijg er dadelijk een vermeerdering van pijn door, zoodat ik het voor onbepaalden tijd heb uitgesteld. En dat maakt me ook alweer ellendig, zoodat alles één beroerde cirkelgang is. Zoodra ik echter kan, ga ik weer probeeren of ik niet weer iets literairs kan doen en ik schrijf nu mijn beoordelingen alleen met de gedachte om me mijn hand te onderhouden en het schrijf-métier niet heelemaal te verleeren. Om de roem doe ik noch het een, noch het ander. Wèl heb ik me altijd achteruit gezet gevoeld, omdat er nooit van me werd gesproken, maar nadat ik voor het eerst en later jouw beoordeelingen en die van Kloos over mijn werk had vernomen, heb ik me daarmee ten volle tevreden gesteld en het heeft me daarna nooit kunnen schelen, wat anderen van mijn werk beliefden op te merken of niet. Dat het misschien beter voor me zou zijn geweest, wanneer ik wat meer waardering van andere zijde zou hebben ontvangen, zal ik niet ontkennen. Ik ben overtuigd dat dat me meer zelfvertrouwen zou hebben gegeven. Maar roem heeft me, na jullie beoordeling, niets meer kunnen schelen en ik ben nu volkomen tevreden. Daardoor en daarom zal ik je altijd dankbaar blijven en altijd een groote vriendschap voor je blijven voelen. Het is beter door jou eens, dan door een gewoon kranten-mannetje of iets anders honderd keer gunstig te worden besproken. En zoo denken de meeste menschen en ik zou dolgraag je dat willen inprenten, dat zoo het oordeel van iedereen is en dat dit voor jouw roem meer doet en zegt, dan alle mogelijke andere eerbewijzen. Ik kan er dan ook niet inkomen, wat je die kunnen schelen. Je weet en bent er toch van overtuigd, dat jij de eerste bent en zult blijven en dat het menschdom nu eenmaal zoo is aangelegd, dat het alleen de mediocriteit aanbidt en voelen kan en geen begrip heeft van iets superieurs. Ik zou het voor jou veel treuriger vinden, wanneer

iedereen je zou bewonderen, omdat dit een bewijs voor me zou zijn, dat je tot de middel-maat behoorde en niet zooals nu, de hoogste bent.’

Eindnoten:

1. *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey.* Deel I: april 1884 - september 1894. Met een woord vooraf en voorzien van aantekeningen, bezorgd door Harry G.M. Prick, 's-Gravenhage 1981, p. 11, noot 2.
2. Lodewijk van Deyssel, *Gedenkschriften.* Voor de eerste maal volledig naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick, Zwolle 1962, p. 243.
3. Frans Erens, *Vervlogen jaren.* Vervolledigd uitgegeven en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Met een inleiding van Anton van Duinkerken, Zwolle 1958, p. 241.
4. *Briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van Deyssel.* Uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick, 's-Gravenhage 1971, p. 29, noot 28. Op 14 januari 1889 zou Van Deyssel vragen aan Arij Prins: ‘Wat is Uw meening over Aletrino en Van Looy?’ (a.w., p. 105). Op 22 januari 1889 antwoordde Prins (a.w., p. 111) ‘dat eerstgenoemde wel dikwijls goede beschrijvingen en mooi gekozen woorden heeft, maar dat ie zich zelf steeds repeteert. - 'T is altijd dezelfde beschouwing over dood-gaan, het gasthuis, zijn stervende Moeder of patiënt. Curieus vind ik 't echter wel, dat iedere repetitie beter is dan de voorgaande, terwijl het omgekeerde eer te verwachten zou zijn.’
5. In zijn bespreking van *Zuster Bertha*, in De Nieuwe Gids van december 1891, schreef Van Deyssel: ‘Ik ken dezen schrijver, - vriendelijke lezer, laat mij u rekenschap geven - persoonlijk trouwens nauwelijks; maar ik verzoek mijn vriendschap te mogen aanbieden aan hem, die *Zuster Bertha* heeft geschreven.’
6. Harry G.M. Prick, ‘Van Deyssels *Artistieke Komedie*’, in: De Nieuwe Taalgids, dl. 63 (1970), p. 209-217; a.w., p. 209 en p. 214.
7. In: De Nieuwe Taalgids, deel 57 (1964), p. 92-96.
8. En *niet* dus in de maart-aflevering van 1892, zoals Kees Joosse meedeelt in zijn nawoord bij de her-uitgave van *Zuster Bertha*, 's-Gravenhage 1982, p. 296. Op diezelfde pagina wordt een brief van Aletrino afgedrukt, d.d. 11 december 1891, waarin aan Van Deyssel wordt meegedeeld dat het Aletrino en diens vrouw heel aangenaam zal zijn, wanneer Van Deyssel eens zal komen koffiedrinken. Zoals echter afleesbaar is uit de door mij in de loop der jaren in boekvorm gepubliceerde briefwisselingen van Van Deyssel met Frederik van Eeden, Arnold Ising en Arij Prins heeft Van Deyssel in de jaren 1891 en 1892 Bergen op Zoom geen enkele maal verlaten voor een bezoek aan Amsterdam. Aletrino's vriendelijke uitnodiging is die van een roepende in de woestijn gebleven!
9. Een samenvatting van Van Deventers bespreking verstrekt Kees Joosse in het in noot 8 genoemde nawoord, p. 291-295.
10. Zie Harry G.M. Prick, ‘Lodewijk van Deyssel en Dr. Charles M. van Deventer’, in: Handelingen XXIII der Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis, 1969, p. 275-356; a.w., p. 300-302. Voorts *Couperus bij Van Deyssel/Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities.* Uitgegeven en toegelicht door Karel Reijnders, Amsterdam 1968, p. 117 en p. 135.
11. Dit moet berusten op een mondelinge mededeling van Kloos, die immers *Zuster Bertha* niet in 't openbaar besproken heeft. Kloos' vriend, de schilder Maurits W. van der Valk, schreef in december 1891 aan Alphons Diepenbrock, over *Zuster Bertha*: ‘Ik vind 't wel 'n goed boek en 'n goed Amsterdamsch boek, hier en daar wat lang en mat met heele mooie stukken er tusschenin.’ (Alphons Diepenbrock, *Brieven en Documenten.* Bijeengebracht en toegelicht door Eduard Reeser, Dl. I, 's-Gravenhage 1962, p. 310).
12. Het is onjuist, want onmogelijk dat Aletrino, zoals door Kees Joosse in zijn Nawoord, p. 248, wordt gesteld, al ‘vanaf 1893’ meewerkte aan het (toen nog niet opgerichte!) Tweemaandelijksch Tijdschrift. Ook valt niet vol te houden dat Aletrino zijn creatieve proza voortaan in dat tijdschrift liet verschijnen ‘uit solidariteit met zijn vriend Frederik van Eeden’. Volledigheidshalve zij nog aangetekend dat Van Deyssel en Verwey maar éénmaal niet te spreken waren over een bijdrage van Aletrino, te weten diens bespreking van de bundel *Studies* van Frans Coenen, in het Tweemaandelijksch Tijdschrift, maart 1895, p. 154-157. Op 11 maart 1895 schreef Van Deyssel aan Verwey: ‘De boekbeoordelingen van Sam en Chap vind ik al heel weinig zaaks, met je verlof’. Verwey reageerde op 16 maart 1895: ‘Sam en Chap vond ik schandelijk, maar ik zag het te laat. 't Is een les voor 't vervolg.’
13. Vgl. L. van Deyssel, *Negende bundel Verzamelde Opstellen*, Amsterdam 1906, p. 5: ‘Schrijvers uit dien eersten tijd - “woord-artiesten” noemden wij ons toen - uit dien lang geleden tijd, uit dien

heerlijken tijd, uit dien onvergetelijken tijd onzer jeudige jaren'. Vervolgens noemt hij negen auteurs, in welke opsomming Aletrino als *vierde* voorkomt, onmiddellijk na Kloos, Van Looy en Arij Prins.

14. Lodewijk van Deyssel, *Het leven van Frank Rozelaar*. Naar het handschrift uitgegeven, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick, Zwolle 1956, p. 261.
15. Bij schrijven van 6 juli 1982 heeft Het Spectrum daarvoor inmiddels amende honorable gemaakt.
16. Zie *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel.* Bezorgd en toegelicht door H.W. van Tricht en Harry G.M. Prick. Tweede, herziene druk, 's-Gravenhage 1981, p. 354-371.

Peter J.A. Winkels
Aletrino en Van Looy
Een vuurwerk fontijn van sinaasappelen

Aletrino heeft de schilder/schrijver Jacobus van Looy waarschijnlijk leren kennen door toedoen van zijn studiegenoot en hun gemeenschappelijke vriend Frederik van Eeden. In de jaen 1883/1884 heeft Van Eeden veel contact met de studenten van de Academie (waaronder Van Looy). In deze tijd is hij ook voorzitter van de in 1881[1.] opgerichte letterkundige vereniging Flanor. Van Looy wordt daar op 30 januari 1883 als lid voorgedragen door S.J. Bouberg Wilson.[2.] Op de buitengewone vergadering van dinsdag 16 december 1884 is Aletrino voor het eerst aanwezig bij Flanor. Van Eeden heeft hem meegenomen en voorgesteld als nieuw lid. Niet lang daarna, in februari 1885 vertrekt Van Looy naar Italië. Hij begint aan een reis van twee jaar, verbonden aan het verwerven van de ‘Prix de Rome’. Schriftelijk houdt hij contact met de vrienden in Holland. Er is een enorme hoeveelheid brieven van en aan Van Looy bewaard gebleven uit deze periode. Niettemin is de hierbij afgedrukte brief de enige schriftelijke gedachtenuitwisseling met Aletrino. Wanneer Van Looy begin 1887 weer terug is in Amsterdam wordt de vriendschap weer opgenomen. Aletrino is tevens een soort huisarts van Van Looy. In juli 1891 is hij aanwezig bij de huwelijksplechtigheid van Aletrino en Rachel Mendes da Costa in de Portugese Synagoge, samen met François Erens[3.], die zich herinnert:

> Ik zie nog vóór mij, hoe de bruid het eerst uit een glas rooden wijn dronk, waarna zij het aan den bruidegom gaf, die het ledigde en het in stukken op den grond wierp. Zoo wilde het Joodsch-Portugeesch gebruik. Ik geloof, dat het de onverbreekbaarheid van het huwelijk symboliseert. Achter de bruid stond een bijzonder mooi Joodsch jong meisje; zij hield zich geheel onbeweeglijk en langs haar wang zag ik langzaam een traan rollen zonder dat zij dat zelf scheen te weten.
> ‘Rachel was superbe’, zei. v. Looy na den afloop en ik vertelde hem van den traan op het jonge vrouwengezicht.[4.]

Wanneer Rachel op 13 november 1897 overlijdt geeft Van Looy zijn verdriet de volgende dag vorm in een sonnet ‘In Memoriam’. Hij woont dan inmiddels in het landelijke Soest en is in 1891 (28 januari) getrouwd met de voordrachtkunstenares Titia van Gelder. De contacten met Aletrino verflauwen nu geleidelijk aan.

Er is in zekere zin sprake van een bepaalde verwantschap tussen Aletrino en Van Looy. Niet alleen worden zij in literatuurgeschiedenissen en overzichten vaak als het ware in één adem genoemd, beiden treden pas echt op de voorgrond door het tijdschrift De Nieuwe Gids.

Van Looy is enigermate actief bij de kunstenaarsvereniging Sint Lucas[5.] en bij Flanor, maar erkenning vind hij pas (voor zijn gevoel althans) na zijn eerste bijdragen aan het tijdschrift. En dat is ook het geval bij Aletrino[6.], die bovendien naast zijn contacten bij Flanor slechts in een beperkte vriendenkring verkeert en weinig naar voren treedt in de groep van de Tachtigers. De vriendschap tussen beiden is echter ondanks deze overeenkomst niet levenslang te noemen.

Jacobus van Looy (1885-1930) wordt al op vroege leeftijd wees en brengt zijn jeugd door in het Gereformeerd of Burger-weeshuis[7.] te Haarlem. Vanaf zijn twaalfde gaat hij uit werken, aanvankelijk als leerling-letterzetter, maar als dat mislukt bouwt hij

een bestaan op als huis- en rijtuigschilder. In de avonduren volgt hij lessen aan de Burgeravondschool. Daar blinkt hij vooral uit in de tekenlessen en dat maakt het uiteindelijk voor hem mogelijk om in 1877 naar de Rijks-Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam te gaan. Na het behalen van de M.O.-akte in 1879 gaat hij verder met de opleiding tot vrij kunstenaar en legt contacten met andere leerlingen. In 1884 neemt hij deel aan de wedstrijd om de 'Prix de Rome', een aanmoedigingsprijs voor jonge kunstenaars. De jury kan niet tot een beslissing komen en Van Looy moet, zeer tot zijn ongenoegen (èn dat van zijn vrienden) de prijs delen met de andere kandidaat, Jan Dunselman. Aan het begin van 1885 begint van Looy aan de aan de prijs verbonden reis, die hem door Italië, Spanje en Marokko zal voeren. Hij moet schilderijen van oude meesters kopiëren om zodoende inzicht te verwerven in de klassieke kunst. Rome is de eerste plaats waar hij aan het werk moet.

Aletrino laat Jan Veth[8.] de nu volgende brief[9.] naar Rome aan Van Looy schrijven. Zelf lijdt hij op dat moment aan een oogaandoening, zodat hij de pen niet zelf ter hand kan nemen. De brief geeft een aardig beeld van de bedrijvigheid van de groep jonge schilders, literatoren en studenten in Amsterdam, die zich als 'Tachtigers' rond De Nieuwe Gids zullen scharen. Opvallend is dat de toon en de stijl van de brief nogal afwijken van het zo zwaarmoedige, sombere proza van Aletrino.

Amsterdam Boerhavestraat 60. 17 juni '85

Beste Jac.

Hoe gaat het met de Macaroni? Zie - je er van binnen al uit als een Medusa-hoofd, vol witte slangen? en ben - je al van buiten als een bijenkorf van binnen? - van de weegluizen? - Zoolang als je zóó nog niet uitziet, ben - je nog geen fatsoenlijke lazaroni. Ik heb hier een Italiaan gekend, die zóóveel macaroni at dat hij na zijn diner op de kanapé moest liggen met zijn buik naast hem. Zóó moet - je het echter niet doen, want dan krijg je nog last van benauwdheden, die gevoegd bij de last die je al van de warmte zult hebben, zouden maken dat je genie geheel versmelt[10.], en dat er daardoor even groote duisternis op je schilderijen zou komen, als op de briefkaart[11.] die ik vanmiddag bij Veth heb gelezen. Ben je zóó ontevreden op de zon? Je moest dankbaar zijn dat je m'n profecie kan vervullen, die ik je gedaan heb op de promotiejool van Chap[12.], namelijk dat je met een volle blaas zoudt terugkomen - een blaas met zón natuurlijk.

Je moest vandaag maar eens hier zijn geweest, dan zou je wat veranderen! en tevreden zijn met je warme omgeving en den zonneschijn, want vandaag lekt het overal - van den hemel bij stroomen en uit een mensch zijn oogen bij druppels - dit laatste zoowel van de koû als van verdriet over den hemel, die een handel in grijs papier schijnt te hebben geopend. Maar zoo is 'n mensch. Hij verlangt altijd naar dingen die ie op het oogenblik niet heeft. *Ik* gaf er tenminste wat voor, macaroni met 'n

zonnesteek te eten, en de zon te zien zooals jij 'm ziet, en niet door een zwarte bril die me overal beroemde halftinten[13.] geeft, in mijn ziel in mijn hoofd, en in mijn omgeving. Die bril is dan ook de oorzaak, en misschien ook een beetje nijdige jalousie op jou (omdat jij veel meer geniet dan jij kan en mag genieten), dat ik je in al die tijd dat je weg bent[14.] niet eens geschreven heb, en je een moreele macaroni heb toegediend. Vandaar ook (die zwarte bril dan) dat ik Veth's hand gebruik om dezen brief te pennen. De laatste drie maanden zijn voor mij gedeeltelijk halftint en beenzwart geweest. M'n oogen namelijk hebben in een staat van rotheid verkeerd, waarbij de drinkputten van Jerusalem, een toonbeeld van Hollandsche zuiverheid zouden zijn.[15.] Ik heb weer alles krom gezien, nog krommer dan ik het gewoonlijk doe. Ik heb dus niets uitgevoerd, heb geluierd, en heb een diepen blik gekregen in de doos van Pandora. Eén voordeel heb ik in die tijd gehad, en wel dat ik gezien heb dat er bij alle ongeluk nog wel een gelukkie is; dat gelukje voor me is geweest, de groote sympathie en de hulpvaardigheid die ik van het meerendeel mijner kennissen heb ondervonden.

Dan houdt me tot nog toe op de been, en ware het niet dat ik soms beangst ben voor de toekomst, ik zou me liever gelukkig voelen. Maar als waar filosoof denk ik liever niet over wat er komen zal, en denk ik alleen over wat *is.* Vandaar dat ik aan jou nu denk omdat jij de meest versche indruk bent, die ik vandaag gekregen heb, door je briefkaart. Waarschijnlijk heeft Veth het je reeds geschreven dat-i m'n portret schildert[16.] - onder ons gezegd - (hij schrijft hetzelf dus het is 'n harde slag voor 'm z'n eigen veroordeling op te schrijven) geeft hij blijks van zeer weinig smaak dat-i zoo den geheelen dag op m'n bakkens kan turen zonder onwel te worden. Maar jelui schilders hebben ‘altijd alevel wat raars’ - Jij voelt je niet prettig in de zon, en Veth vindt m'n bakkens goed! Nu zit ik elken dag voor 'm te pozeeren, en zie meer en meer hoe het beetje kleur op m'n gezicht ontleed wordt tot in de kleinste bizonderheden; en ik moet het verdragen dat Allebé[17.] me met een eigenaardige artiesten-onbeschoftheid zit uit te meten en zit aan te staren, alsof ik een ‘article de Paris’ was. Nu heb ik nog kans dat ik ergens op 'n tentoonstelling kom te hangen en stekelachtige aanmerkingen zal moeten hooren over ‘het model’. Misschien wordt ik dan nog eris door de wet vervolgd, als miskramen-verwekker, want hoe onartistieke zwangere vrouwen gezond zullen blijven voor die schilderij - is mij een raadsel! De eenige hoop die ik nog heb is dat een dolle Engelschman het zal koopen om er een boek van Darwin mee te illustreeren, dan word ik nog eens beroemd en Veth zal zijn belooning krijgen in baar geld. Dat geld laat ik 'm houwen want dat mag-i wel hebben tot loon voor z'n werk en vergoeding voor de moeite die i zich geeft om telkens m'n voorlezer te zijn nà het pozeeren. Als i hetzelf niet schreef zou ik zeggen dat ik nogal met 'm op kan schieten, maar nu zeg [i.p.v. (doorgestreept: ‘schrijf’ - P.W.] ik 't niet, evenmin als 'n oordeel over talent enz. over hartelijkheid en andere diensten die-i me bewijst, want hij zou gaan denken dat ik uitmuntte in diplomatie en vleierij. Trouwens als-ik al *die* soort dingen ging zeggen, dan zou me den tijd gaan ontbreken om je belangrijker berichten te geven - voor *mij*, want *jij* kent Veth genoeg.

Deze eerste brief is raar, waarschijnlijk, en zal misschien niet over *die* dingen handelen waarin je het meest belangstelt, omdat ik niet weet welke dat zijn. Ik weet niet b.v. of je belangstelt in Tweede-Kamernieuws, wat er niet is, of dat je misschien het interessanter zoudt vinden iets te hooren over den optocht bij de opening van het Rijksmuseum[18.] waarvan ook al niets te zeggen valt, omdat-i er niet is. Ook weet ik niet of je geest trekt naar Cholera-inenting of naar een afslag van melkprijzen, van een dubbeltje op zeven centen een kan. Je ziet, ik heb veel pijlen op mijn boog

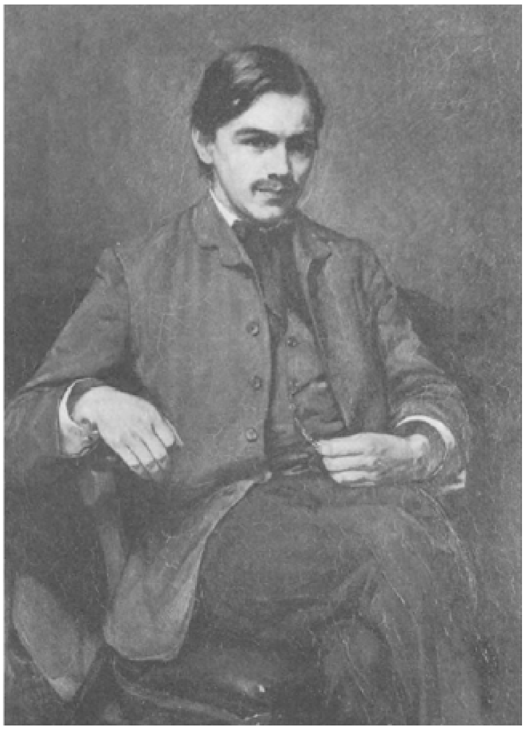
die ik naar je toe kon schieten als ik maar wist van welke je gediend was. Ik zal me daarom meer bij lokaal nieuws bepalen ofschoon ik hard kans loop dat je, wat ik je zal vertellen over de kennissen, al meer-malen zult gehoord hebben. Laat ik beginnen met Flanor. Van de laatste keer dat jij er was, staat me niet meer voor den geest dan een vuurwerk fontijn van sinaasappelen waarmeê je gooide.[19.] Ik geloof dat *die* laatste werkzaamheid van jou een van de beste is geweest, die er sinds de herleving[20.] zijn geweest. Veél is er niet gedaan. Ikzelf heb m'n werkzaamheid vervuld met een 2 1/2 uur-lange lezing over prostitutie die een succès d'estime, en misschien nog meer een succès de scandale heeft gehad.[21.] Vander Goes die 'n specialiteit in dit soort onderwerpen is, heeft 'n onafgewerkt lezinkje gegeven over iets waar hijzelf nog niets van weet.[22.] De avonden blijven gezellig ofschoon het souper[23.] (wat nog het beste was) er langzamerhand bij inschiet. En ware het niet dat zich uit Flanor een Gulden Winckel ontwikkelt, Flanor zou niets praesteeren tegenover de buitenwereld. Ik voor mij moet je zeggen dat ik me deerlijk in Flanor heb bedrogen. Ik heb het. beschouwd als een Parnassus, en zie meer en meer dat het een duin is - niet eens de ‘Bunkert’, waarop een hoop boerenlui in plaats van goden en tusschen die boerenlui, hier en daar eris een mensch. Of *ik* onder de goden, de boerenlui of de menschen hoor, wil ik niet beslissen. Ik doe mezelf niet graag pijn. Die *menschen* vormen de Gulden Winckel. De G.W. doet me onwillekeurig denken aan het verhaal van de twee echtlieden, waarvan Mevrouw in een gezegende positie was, en die heftige ruzie hadden of de toekomstige spruit Jantje danwel Ammelezwimta zou heeten. De ruzie liep zóó hoog, dat Mevrouw een miskraam kreeg. De G.W. bestaat nog niet eens, of de naam wordt reeds veranderd, en is verdraaid in ‘Nieuws Gids’. Verdeeldheid zal er wel niet onder de Redacteurs komen, maar ik ben toch bang dat de ‘Nieuwe Gids’ niet zal uitwerken wat de G.W. had gedaan, vooral omdat van het oorspronkelijk plan *moest* afgeweken worden. Immers in plaats van elke maand een aflevering, zal er elke twee maanden een verschijnen, en ik ben hard bang, dat men in het tijdverloop tusschen de eerste en de tweede aflevering de eerste zal vergeten. De redacteurs zelf: v.d. Goes, Paap, v. Eeden, Verwey en Kloos, hebben goeden moed en zijn zo vol vuur, tenminste de vier eersten. Van Kloos weet ik het niet omdat-i in de laatste weken verdwenen is. Ik had 'm namelijk onder behandeling, omdat z'n zenuwgestel geschokt was. Je weet dat 'n jong medicus zonder praktijk erg trouw een eenigen patiënt opzoekt! zoodat ik ook geregeld bij Kloos kwam, tot ik opeens hoorde dat Kl uit de stad was. Dwarstegen m'n raad, of liever *zonder* m'n raad! Zou-i m'n aanstaande rekening ontvlucht zijn? Ik weet het niet, evenmin als Verwey het weet, de eenige die 'n bericht van 'm ontvangen heeft, namelijk dat-i in Voorburg bij 'n tante zit te werken. Of Verwey nog in de laatste dagen bericht van 'm heeft gekregen weet ik niet, want Verwey is zoo schaarsch als de aardbeien en de warmte! Het eenige dat ik van Verwey weet is dat-i van morgen als een dolleman bij Kees[24.] is komen opvliegen, en daar het bericht heeft achtergelaten dat-i vandaag examen deed. Kees lag te bed (hij heeft een eigenaardige gewoonte om de morgenstond te genieten!) en heeft hemzelf niet gesproken, maar de informaties die we met ons tweeën hebben ingewonnen aan de Universiteit en aan het Gymnasium hebben ons geleerd dat er geen *sprake* is van examen. Of Verwey aan *bundelmanie* lijdt, een kwaal waarmee vele jongelui behept zijn tegenwoordig![25.] - Ik weet het niet - zeker is z'n gedrag hoogst vreemd vandaag. Die bundelmanie is 'n nieuwe ziekte, getuige de Heer Cosman[26.], die jezelf kent, en Cornelis Paradijs, 'n jongeling die de lier van Beets, Helmers, Bilderdijk en andere Hollandsche dichters heeft geleend.

Z'n bundel zal waarschijnlijk in het najaar verschijnen. Kloos zal daar voor een voorrede schrijven van het *standpunt* van oud-vriend terwijl ik er een hartig woord aan toe zal voegen als Christelijk jongeling.[27.] Ik ben bang dat de bundel meer opgang

zal maken dan 'de Kleine Johannes' vanvan dezelfden,[28.] omdat het publiek veel meer voelt voor God en deugdzaamheid dan voor waarheid en gevoel.

De Kleine Johannes is nu geheel af en zal in de Nieuwe-

Gulden-Gids-Winckel verschijnen.[29.] Gelukkig dat het af is, want Kees zit voor z'n artsexamen, waarvoor-i elken dag 'n oproeping kan thuiskrijgen, en waarvoor-i nu toch al werkt zooals dat z'n gewoonte is, namelijk heel weinig. Het is echter niet de Nieuwe Gids die 'm veel tijd wegneemt, maar 'n stilleven dat-i bij Veth op het atelier zit te konterfeiten, en waarop het portret van Paap[30.] welgevallig kijkt, want Paap wordt ook vereeuwigd in olieverf, wat ik 'n betere vereeuwiging vind dan door ‘Bombono's[31.], of door andere ‘stukken’ die-i onvoorzichtig zal trachten te schrijven over dingen waar-i meent verstand van te heben. Gelukkig dat-i getemd zal worden door z'n mederedakteurs, die aan den anderen kant een grooten steun aan 'm hebben. Want hij werkt veel voor het nieuwe Tijdschrift en is zeer praktisch, praktiescher dan vanderGoes, die zich op de redakteursvergadering nu en dan wel eenigszins laat meêslepen, door weinige sympathie met Paap. Nu ik van vanderGoes spreek als litterator komt me onwillekeurig de laatste vergadering van ‘Flanor’ in de gedachten, waarop-i (héél leelijk) met de conventie van een vierde rangs theater, zooals Veth zegt, een stuk uit ‘Ruyl Blas’ het voorgelezen, ter eere van de nagedachtenis van Victor Hugo.[32.] Of de cher maitre daarmeê gediend zou zijn geweest, als-i het bij zijn leven nog gehoord had, betwijfel ik. Echter, de wil was goed, en de vereering mocht niet ontbreken op 'n vergadering van Flanor, waar indertijd met algemeene stemmen is aangenomen, den beroemden dichter 'n gelukwensch te sturen.[33.] Waarschijnlijk zul-je wel alles van Hugo's dood weten, niet alleen omdat Italië een deputatie naar z'n begrafenis heeft gestuurd, maar ook wijl z'n dood samenviel met die van Terenzio Mammiani[34.] die in Italië hoog vereerd werd, zooals de couranten schrijven en met die van Neuville[35.], waarin jij als ‘schilder en glazenmaker’ vanzelf belang moet hebben gesteld. Als je eenigen lust hebt om meer van z'n begrafenis en z'n dood te weten, zal ik je in een volgenden brief daarover schrijven. Je zult echter wel in Rome genoeg gehoord hebben - M'n oordeel wil ik niet zeggen - alleen dát - dat het me spijt dat in onzen tegenwoordigen tijd, waarin de Lantaarn van Diogenes een duur betaald artikel zou zijn, er weer een vuurbaak is omgevallen die niet licht vergoed kan worden door 'n andere. Je moet die Lantaarn van Diogenes niet gaan versurrogaten met ‘de Lantaarn’ het Maandblad *dat Biederlack*[36.] een ‘letterkundige’ noemt en dat, trots op z'n bestaan, de meest woeste moppen tapt op de Nieuwe Gids en op Kloos.



Frederik van Eeden, geschilderd door Jacobus van Looy (1884)

Jacobus van Looy; getekend door Willem Witsen (1881)

Wat het schildersgebied aangaat, waarop ik me ook langzamerhand ga bewegen, door de massa techniesche termen die ik langzamerhand leer kennen, en het eigenaardige duimmanuaal wat ik van Allebé en Veth overneem (hij schrijft hetzelf!) - behalve Veth en vander Valk[37.] zie ik alleen Witsen[38.], die zich terug heeft getrokken op z'n atelier in Maartensdijk, waarvan uit hij schilderstukken de wereld instuurt die op de tentoonstelling te Rotterdam terecht komen en daar genoemd worden ‘de beste onder de voortbrengselen van de jongere school’. Ik zie Witsen nooit met z'n penceel maar wel met z'n bas gewapend op de Vrijdagavondtrio's bij Chap, waar

ik Veth nooit anders ontmoet dan zich oefenend om een boa-constructor te worden (hij schrijft hetzelf!) en waar Chap de eerste viool speelt in dubbele zin.[39.] Chap heeft die afleiding wel noodig, want hij is nog altijd trouw bezig om zich te wennen later een inwoner te worden van een ‘stankdal van Java’. Trouwens dat mag-i wel doen om z'n naam van doctor in de chemie op te houden, want het zomerpak dat-i zich heeft aangeschaft, komt zóó weinig overeen met z'n waardigheid, dat Veth van plan is er een caricatuur van te maken. Ziehier waarde Jac. eenige verspreide nieuwtjes, zóómaar voor de hand weggegrepen, en nu jijzelf! Hoe gaat het met je Italiaansch? heeft je kamergymnastiek op taalkundig gebied in de Govert Flinckstraat[40.] je genoeg geoefend om niet, wanneer je brood noodig hebt, in vergissing te vragen om een waterpot? en heb-je al de spijzen reeds genuttigd wier vreemde namen je deden watertanden, toen je ze verwrong en bedierf bij het uitspreken. Heb-je buiten je schilderijen nog andere indrukken gekregen van het citroenenland? Hoe is het met de vuilheid, en heeft de nieuwer-

wetsche brievenbus tegen het eeuwenoude Kapitool gespijkerd je een even ellendigen indruk gegeven, als Thorbecke toen ze hem indertijd een flambard hebben opgezet? Heb je al bravi ontmoet? of ben-je trouw in je rol van Frans-Hals[41.] voortdurend bezig langhalzige flesschen OrVietro[42.] te leêgen? Breng-je serenades op citroenkleurige mandolinen aan blauwe linten? of mijmer-je op witmarmeren trappen, bespoeld door 'n diepblauwe zee, onder een flonkerenden sterrenhemel over Neerlands modder en de prijs van een winterjas? Of doeje nies dan schilderen? Ik voor mij heb een voorstelling van je als een klein dik mannetje met een rood bieten-neusje, in de eene hand een veel geroemde macaroni, in de andere een flesch Lacrimae Christi[43.] en neergezegen in een achterbuurt van Roma, terwijl je je teekenstift tot tandenborstel gebruikt! en je schetsboek tot het schrijven van minne-epistels van de een of andere zwartoogige chitana die uit een bovenverdieping goed te drogen hangt. Misschien bedrieg ik me, en ben-je nog dezelfde korte sinaasappelgooier van hier. Nou zou-ik toch oppassen met sinaasappelen, met het oog op de buikpijn en de kleurenblindheid die je van al dat oranje krijgt, dat zie je aan de politieke toestand van Nederland, die in het geheel geen kleur meer heeft. Wat m'n vermoeden wettigt van je dweeperige stemming, bewijzen me je sonnetten die ik in een brief bij Kees heb gezien[44.], maar pas op dat je je schilderezel niet vervormt tot een harp met snaren van macaroni want dan wordje nooit een Corregio.[45.] maar je brengt het niet verder dan Manus uit de Duvelshoek. Als het je niet verveelt, schrijf me dan eens wat over je leven en over je indrukken, die je van het verhutspotte Rome krijgt[46.]. Als het te warm is om te schrijven, ga dan naar een serivario en dikteer het hem, zooals ik het nu Veth doe. Dat herinnert me meteen dat ik eens moet uitscheiden want z'n hand zal wel lam worden en hij moet morgen weer het penseel voeren.

Dus Jac. houw me ten goede dat ik niet *meer* praat, en wees dankbaar aan je vriend Veth die me in de gelegenheid stelt je weer eens een Hollandsch papiertje toetezenden. Ik breek af met de pen maar niet met il cor.

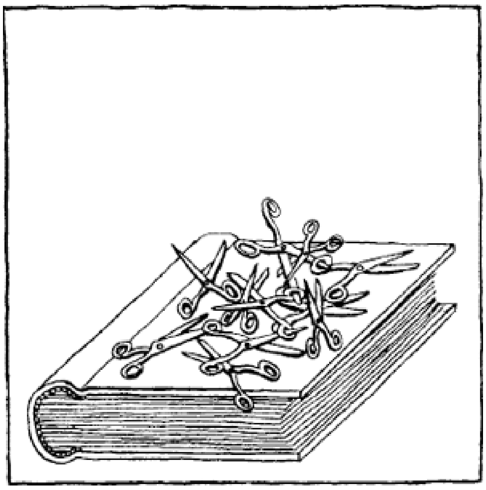
Dag Jac tt Sam

Noot van secretaris

Ik heb dit geschreven hoorende niet gehoord en ziende niet gezien hebbende.

Comme une machine

J.V.



Eindnoten:

1. De eerste, buitengewone vergadering van Flanor vond plaats op 14 juni 1881 in lokaal De Eensgezindheid aan het Spui in Amsterdam. Tegenwoordig waren M.B. Mendes da Costa, H.C. Muller, Frank van der Goes, Jan C. Vos, Willem A. Paap, Willem Kloos, Charles M. van Deventer, Arnold Ising jr., Frederik W. van Eeden, H.G. Samson, C.H.E. Reelfs, Hugo Muller, C.B. Posthumus Meijes, F.L. Alresch, J. van Leeuwen jr. en S.J. Bouberg Wilson.
2. Sybrand Jacobus Bouberg Wilson (1848-1923), toneelspeler en sinds 24 maart 1881 directeur van de Toneelschool in Amsterdam. Van Looy geeft daar tekenlessen. Gerard Muller (1861-1929), medeleerling aan de Academie en net als Wilson Flanor-lid van het eerste uur, introduceert Van Looy op 20 februari. Op 13 maart wordt hij aangenomen als lid.
3. Maria Joseph Franciscus Peter Hubertus Erens (1857-1935), jurist. Hij is op de bijeenkomst van 9 december 1884 voor het eerst als introducé aanwezig bij 'Flanor'. Later werkt hij mee aan De Nieuwe Gids.
4. *Vervlogen jaren* (ed. Prick, 1958), p. 240.
5. zie noot 41.
6. Aletrino is aanwezig bij het souper ter gelegenheid van de oprichting van De Nieuwe Gids.
7. Het tegenwoordige Frans Halsmuseum.
8. Jan Pieter Veth (1864-1925), medeleerling van Van Looy aan de Academie en een van zijn boezemvrienden. Van Looy introduceert hem op dinsdag 27 november 1883 bij Flanor, Veth werkt aan De Nieuwe Gids mee als kunstcriticus en als dichter.
9. Het origineel van de brief, bestaande uit 3 vierzijdig beschreven dubbele bladen en één tweezijdig beschreven enkel blad, bevindt zich in het archief van de stichting 'Huis van Looy' ondergebracht in het Frans Halsmuseum te Haarlem.
10. Het handschrift is hier erg onduidelijk, 'versmelt' is ook mogelijk.
11. Een briefkaart uit Rome aan Veth uit juni 1885 (poststempel 14 juni). Van Looy beklaagt zich dat hij zich niet erg lekker voelt. 'Ik ben mager geworden als een hout in 't gezicht. (...) 'Van goed werken komt er niets, 'alles is zoo schrikkelijk *licht* hier'
12. Charles Marinus van Deventer (1860-1931), 'Chap' voor zijn vrienden. Hij is Flanor-lid vanaf het begin en eveneens vanaf het begin medewerker van De Nieuwe Gids. Aan de Universiteit van Amsterdam studeert Van Deventer scheikunde en promoveert op 13 december 1884 tot doctor in de chemie met het proefschrift *Schetsen uit de geschiedenis der scheikunde.*
13. Het woord 'beroemde' is in het handschrift zeer moeilijk leesbaar. Wanneer voor deze lezing wordt gekozen is 'halftinten' wellicht in verband te brengen met de kunstopvatting van de jonge Amsterdamse schilders in die tijd. 'Stemming' is een centraal begrip in hun kunstopvatting. En de weergave daarvan moet alle mogelijkheden om ze in kleuren vorm te geven onderzoeken; dus ook halftinten.
14. Op vrijdag 6 november vertrekt Van Looy van het Centraal Station in Amsterdam. Uitbundig wordt hij uitgeleide gedaan: 'En er was geen einde gekomen aan 't hand-geven, de trein ging

al, toen hij nog een hand in zijn hand warm voelde. En wat een vragen van gauw en veel te schrijven, wat een beloften dat hij veel brieven terug ontvangen zou. Zoo was hij gegaan op een Februari-Vrijdag 't land uit, de ooren nog vol vriendenwoorden, meênemend de beelden van vrienden aan wie zooveel van zijn leven vastzat.' (Jac. van Looy: *Gekken*). Via Bazel en Milaan (daar schrijft hij Veth een kaartje) bereikt hij op dinsdag 10 februari Rome.

15. In zijn novelle 'In 't donker' (gepubliceerd in De Nieuwe Gids, 1e jaargang, deel 2, aflevering 5, 1 juni 1886, pagina 278-288) schrijft Aletrino: ''t Zijn nu al bijna veertien dagen dat ik voortdurend in het donker zit. Mijn oogkwaal geneest niet. Mijn geest wordt ziek door 't vele alleen zijn.'
16. Dit in 1885 door Veth vervaardigd portret laat een aantal interessante details zien. In de klassieke traditie wordt de geportretteerde afgebeeld met een aantal attributen, die als symbool dienen voor zijn persoon en zijn leven. Bij Aletrino ziet men links een geraamte om zijn bezigheden op medisch gebied aan te geven. Op zijn schoot een door hem zeer geliefd huisdier, een poes (een voorliefde die hij overigens met Van Looy deelt). Rechts ziet men een klein portretje van Zola, door Aletrino zeer bewonderd. Het portret van Albert Verwey, door Veth in hetzelfde jaar geschilderd, mist deze elementen. Ook de houding van de afgebeelde is anders. Twee jaar later maakt Veth een portret van Frank van der Goes (1859-1939), mede-oprichter van Flanor en van De Nieuwe Gids. Hier wordt, afgezien nog van het feit dat Van der Goes in dezelfde stoel als Aletrino is afgebeeld (waar Ester Wouthuysen mij op wees - P.W.), de zelfde manier van portretteren toegepast. De houding is op beide schilderijen hetzelfde en Van der Goes heeft ook een attribuut meegekregen. In de linker bovenhoek is een deel van een schilderij-lijst te zien, waarin een fotootje steekt. Daarop herkent men Conrad Busken Huet, oom van Van der Goes (en van Van Deventer) en door hem zeer bewonderd.
17. August Allebé (1838-1927). Vanaf 1880 directeur van de Academie en een groot inspirator voor zijn leerlingen. Vooral Van Looy had een hecht contact met hem. Tijdens de 'Prix de Rome' reis onderhouden zij een uitvoerige correspondentie. Op 11 juni 1885 schrijft Allebé aan zijn leerling: 'Veth schijnt thans het Nederlandsche Panthéon voort te zetten; - althans bij Uw Van Eeden [door Van Looy in 1884 geschilderd portret - P.W.] schildert hij de heren Verwey, Paap en d'Aletrino. De twee laatsten zijn nog niet af.'
18. Deze opmerking is enigszins mysterieus. Het Rijks-Museum werd op maandag 13 juli 1885 door minister Heemskerk van Binnenlandse zaken pas officieel geopend. Uit de berichten in de dagbladen wordt niet duidelijk of er een optocht was. Wel wordt er in een studentenblad en in een studenten-almanak gewag gemaakt van de voorbereiding van een optocht.
19. Aletrino refereert hier aan de buitengewone vergadering van dinsdag 16 december 1884, die met een souper werd afgesloten.
20. Op dinsdag 9 december 1884 vond er een vergadering van 'Flanor' plaats waarop slechts enkele leden, te weten: Van Eeden, Van Looy Roodenburg en Van der Goes, benevens Erens als introducé, aanwezig waren. Men besluit tot een actiever beleid, wat resulteert in de in de vorige noot genoemde buitengewone bijeenkomst.
21. Op de vergadering van dinsdag 14 april 1885 in lokaal 'De Karseboom' aan de Kalverstraat, de vaste gelegenheid voor de bijeenkomsten van Flanor, gaf Aletrino een lezing over prostitutie. Na een inleiding kwamen er drie hoofdstukken aan de orde: 'De geschiedenis van de prostitutie', 'De vraag der reglementeering der prostitutie' en 'De middelen ter bestrijding der prostitutie'.
22. Op 10 maart 1885 geeft Van der Goes een lezing over de kritiek in de zeventiende eeuw, die hij op 5 mei vervolgt.
23. Het was een goed gebruik na afloop van een Flanor-bijeenkomst gezamenlijk te souperen.
24. = Frederik van Eeden
25. Inderdaad verschijnt in 1885 de bundel *Persephone en andere gedichten.* Verwey stuurt deze bundel aan Van Looy in Italië. Deze is erg enthousiast, vooral over het titelstuk (waar Verwey op 13 januari van dat jaar bij 'Flanor' fragmenten van heeft voorgelezen) en hij maakt er illustraties bij.
26. Mr. Herman Cosman (1862-1921). In 1885 verschijnt zijn bundel *Wilde Halmen.* Op 24 september van dat jaar wordt hij bij Flanor geïntroduceerd.
27. In november 1885 verschijnt *Grassprietjes* door Cornelis Paradijs, met een 'open brief aan den schrijver door P.A. Saaije Azn.' (= Aletrino) en een voorrede van Sebastiaan Slaap (= Kloos). Van Eeden heeft een aantal van de verzen al bij Flanor voorgelezen; voor het eerst op 27 oktober.
28. Aletrino had al voor het verschijnen fragmenten uit het verhaal bij Van Eeden gelezen.
29. *De Kleine Johannes* (eerste deel) opent de eerste aflevering van De Nieuwe Gids in oktober 1885. Van Looy ontvangt het blad in het buitenland. In september 1886 schrijft hij aan Van Eeden: 'Als ik weer in Holland ben ga ik de kleine Johannes met etsjes illustreeren [...]'
30. Willem Anthony Paap (1856-1923), vanaf het begin betrokken bij Flanor en De Nieuwe Gids. Helaas is onbekend waar het van hem vervaardigde portret zich bevindt.
31. Op 19 februari 1884 leest Paap bij Flanor 'Taco Bombono, geen idylle' voor, in hetzelfde jaar in boekvorm verschenen onder de titel *Bombono's.* Dit zal een voorstudie blijken te zijn voor zijn sleutelroman *Vincent Haman.*
32. Victor Hugo overlijdt op 22 mei 1885 en wordt op 31 mei met een grote stoet uitgeleide gedaan en onder grote belangstelling bijgezet in het Panthéon te Parijs.

33. Op initiatief van Erens besluit de Flanor-vergadering van 13 januari 1885 Hugo een felicitatie te zenden ter gelegenheid van zijn 76ste verjaardag.
34. Terenzio Mammiami della Rovere, graaf van St. Angelo (1799-1885), Italiaans schrijver en politicus.
35. Alphonse de Neuville (1836-1885), Frans schilder, leerling van Delacrois en Detaille; hij werd door Van Looy zeer bewonderd.
36. H.J. Biederlack (1860-1931). Jurist, werkte incidenteel aan De Nieuwe Gids mee.
37. Maurits Willem van der Valk (1857-1935). Jeugdvriend van Kloos. Academie-genoot van Van Looy en mede-oprichter van Sint Lucas (zie noot 41)
38. Willem Arnold Witsen (1860-1923). Mede-leerling van Van Looy aan de Academie. Samen namen ze het initiatief tot oprichting van 'Sint Lucas'. Samen met Veth werd hij door Van Looy bij 'Flanor' geïntroduceerd. Witsen werkte mee aan De Nieuwe Gids.
39. Witsen (cello of bas), Van Deventer (viool) en Aletrino (piano) musiceerden vaak samen.
40. Van Looy's laatste adres voor zijn reis: Govert Flinckstraat 81b in de Pijp in Amsterdam. Na zijn vertrek resideerde Kloos er en zodoende was het enige tijd het redactie-adres van De Nieuwe Gids. Ook Witsen woonde er enige tijd.
41. In 1883 kreeg van Eeden van het bestuur van de kunstenaarsvereniging 'Sint Lucas' het verzoek een blijspel te spelen voor het aanstaande feest van de vereniging. Deze vereniging werd in november 1880 opgericht door een aantal leerlingen van de Academie (Veth, Witsen, Van Looy en Antoon Derkinderen) die vonden dat er bij de bestaande verenigingen geen ruimte gegeven werd voor kunststudenten. In 1883 neemt de voorzitter, Hugo Muller, het initiatief om een groot feest te geven. Het verzoek aan Van Eeden behelst een stuk dat op een vaudevilleachtige manier en op komische wijze de actualiteit van de kunstwereld behandelt. *Frans Hols, historisch, anachronistisch blijspel* is het resultaat. Op 2 februari 1884 wordt het stuk tijdens het feest in maison Stroucken aan de Amstelstraat voor het eerst opgevoerd, met Van Looy in de titelrol en Witsen, Veth, Aug. Legras en andere Lucasleden in de overige rollen.
42. Orvietro, witte Italiaanse wijn, uit een stadje in de buurt van Rome.
43. Lacrima Christi, Italiaanse wijn afkomstig van de hellingen van de Vesuvius.
44. Aletrino doelt op het sonnet 'Avond op het Foro Romano', in een brief aan Van Eeden gedateerd Roma, Zaterdagavond 1885. Op 4 april stuurde Van Looy dit gedicht eveneens aan Allebé.
45. Mogelijk doelt Aletrino op Ant. Allegri il (of: le) Corregio (1489-1534) uit Parma.
46. Op 25 juni 1885 schrijft Van Looy uit Marino, een klein plaatsje buiten Rome, aan Veth: 'Laat deze brief s.v.p. ook aan Aletrino lezen. Want heeft die me een aardige brief gestuurd maar ik kan hier waarachtig niet iedereen schrijven. Zeg hem dat de citroenen hier heerlijk zijn, ik eet er alle dagen twee met schil en al. Dat doen de Italianen ook voor de koorts, geloof ik, en macaroni 't is een wellust een Italiaan die lange wormen naar binnen te zien halen, ik bedank er echter voor, het stopt te veel.'

Bernt Luger
Waarom ik van Aletrino houd

Ik ben wetenschapper; indien dat al bestaat: literatuurwetenschapper en verdien mijn brood met lezen, spreken en schrijven over de Nederlandse letterkunde. Van mij worden geen verklaringen, getuigenissen of bekentenissen verwacht, maar rekenschap en verantwoording, feiten en argumenten, bewijzen en conclusies. Toch houd ik wel van literatuur; zij is mijn trouwe wettige echtgenote in een lang rustig huwelijk, en wat ik over haar zeg en schrijf is doorgaans weloverwogen en bedachtzaam. Bul en diploma's vormen het trouwboekje. Beminnen doe ik evenwel muziek: zij is mijn geheime liefde, mijn aangebedene, over haar mag ik dus in publiek zwijgen.

Sinds ik werk van die gespleten romanticus Hoffman lees, weet ik hoe dat zit met mijn dubbel-leven en hoe die dag- en nachtzijde in mij zich tot elkaar verhouden. Muziek betekent daarom zoveel voor mij omdat zij nooit iets betekent en zij dus voor alle gevoelens en gedachten een bij uitstek geschikt voertuig is. Nu komt sommige literatuur daar heel dicht bij, net zoals omgekeerd sommige muziek met een sterke suggestie van betekenis weer dicht de literatuurkant nadert.

Aletrino dan is een schrijver van literatuur waarvan ik houd alsof het om muziek gaat. Een geheime liefde dus waar ik nu maar eens van getuig: redeloos, subjectief, schaamteloos en met rammelende argumentatie. En vooral inkonsekwent en zonder voetnoten.

De snijzaal van het Binnengasthuis te Amsterdam (± 1900)

Aletrino is bovendien een oude liefde, naar wie ik nu, vingt ans après, terugkijk en waarin ik speur naar de geliefde trekken van vroeger. Maar we zijn beiden ouder geworden en bij dit hernieuwde contact wil het maar niet vlotten. Ik heb teveel gelezen en vergeleken om in dat verwoeste gezicht nog iets te herkennen. De stijl-eigenaardigheden heb ik te vaak en beter gezien, ze hebben hun frisse jeugdigheid verloren. Plichtmatig en gereserveerd converseren we, het oude vuur is uit. En onvermijdelijk komt de vraag: wie was ik toen, hoe heb ik ooit blind kunnen zijn voor deze in het oog lopende gebreken? Wie was ik destijds toen ik mij blijkbaar niet alleen moeiteloos maar zelfs toegevend aan een pervers genoegen heb kunnen begraven in die mateloos sombere, uitzichtloze en gelijkvormige wereld van dood en ziekte? Wat had ik van de dood gezien? De dood van mijn moeder kort na mijn geboorte, kende ik alleen in de vorm van een gemis, een onvolmaaktheid van het leven die je had te aanvaarden als een horrelvoet of een bochel. Zeker, het Amsterdamse Binnengasthuis was mij van binnen en van buiten vertrouwd, het somberste, naargeestigste ziekenhuis ter wereld zonder twijfel. Een tante was daar hoofdverpleegster. Zij kon beeldend en met veel technische details vertellen over blindedarmoperaties, zo suggestief dat ik nog steeds een gevaarlijk mens ben met

een solide aardappelmesje. Ik kwam tante vaak bezoeken op zondagen en in de vakanties, dat was in de oorlogsjaren. Ik herinner me de trappenhuizen, de kale gangen met de verrijdbare brancards, de overal doordringende lysol-lucht. En als de geheimzinnige dreigende deuren open gingen dan waren er die onafzienbare zalen met de rijen patiënten, armen en benen in katrollen, het onzegbare en onzichtbare bedekt door verbanden, overal onderling verwisselbare verpleegsters wier namen en gezichten zelden individualiteit kregen. Dat alles waargenomen door mij in mijn beklemmende verlegenheid. En overal lysol. Pas kort geleden realiseerde ik mij dat het deze wereld is die afgebeeld was door Aletrino in *Zuster Bertha* en in zoveel verhalen; dat voor hem het Binnengasthuis het bewuste, voor mij een halve eeuw later, het onbewuste en ongeweten decor heeft gevormd van wat ik later las en waar ik aan verslingerd raakte.

De medische wetenschap mocht in die vijftig jaar dan enige voortgang hebben geboekt, de leef- en sterfomgeving kan nooit veel veranderd zijn. Het was er mee als met de nu zichtbare trekken van verval in het proza van Aletrino. Ook die moten er altijd al geweest zijn, maar ik zelf moet de verblinde zijn geweest, toen ik later onbewust dat decor invulde achter mijn leeservaring.

Ik had zojuist mijn militaire loopbaan glorieus afgesloten in de rang van sergeant-ziekenverpleger. Ik kende werk van Emants en Coenen, wat een duidelijke indicatie vormt voor een verzwakt weerstandsvermogen. Ik was net Ibsen en Strindberg gaan lezen, had op een reis door Scandinavië in een achterlijk en stoffig museum in Oslo een geweldige ontdekking gedaan in de grafiek en de schilderijen van Edvard Munch en draaide op mijn tweedehands grammofoontje dag in dag uit kwartetten van Beethoven. Voor de menselijke liefde was ik slecht toegerust: haat en verering, angst en onvervuld verlangen hielden elkaar in een zedig evenwicht. Ik had mij tot kluizenaar bestemd.

Toen las ik Aletrino.

Welnu, de liefde was er opeens, totaal, weerloos en volstrekt kritiekloos. Van de auteur wist ik niets. Hij is altijd een van die schrijvers gebleven wier levensgeschiedenis mij geheel onverschillig is.

Bij zo'n liefde vraag je niet naar afkomst, bruidschat en certificaten. Het Tachtiger-jargon werd het mijne, afstand in tijd bestond niet, de herhalingen irriteerden nooit maar gaven veeleer telkens dezelfde sensaties; dat ik alleen stond in mijn verering deerde mij niet, integendeel, ik hield deze liefde zelfs graag voor mij alleen.

Maar er gebeurde zoveel in die tijd. Er kwamen nieuwe indrukken - Mahler, Vestdijk - en we groeiden ongeweten uit elkaar. Alleen de vage herinnering aan iets zuivers bleef.

We zijn weer een kwart eeuw verder. Zuster Luger is inmiddels overleden. In een ander ziekenhuis leed zij een ellendig einde. Moderner dan in Aletrino's tijd, minder zacht dan de etherisch wegkwijnende vrouwen in zijn verhalen. De afstand tussen fictie en werkelijkheid is groot geworden, besef ik. In ieder geval staat dat een versmelting met zijn verhaalwereld wel in de weg, nu ik hem, min of meer op verzoek, ga herlezen.

Het oude vertrouwde gevoel wil maar niet komen.

Is de thematiek te beperkt? Zitten er te veel herhalingen in? Zijn de vertel-procédés te eenvormig en te gemakkelijk? Komt de roman-analyticus wel genoeg aan zijn trekken? Is het werk literair-historisch wel belangwekkend genoeg? Afschuwelijke maar voor de literatuurwetenschapper die ik overdag ben onontkoombare vragen.

Zie ik nu pas de rimpels en de schminklaag op dat verkreukelde gezicht, of was het vroeger al niet anders, maar weigerde ik dat toen te erkennen?

En verder. Moet mijn oude liefde nu zo maar voor de leeuwen geworpen in een Bzzlletin-nummer ten behoeve van het vulgus profanum? Mag ik eraan meewerken dat een oningewijd publiek dit werk straks liefdeloos gaat lezen, de wetenschapper het kil gaat ontleden?

Maar dan lees ik *Uit 't leven.*

Het exemplaar uit de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek hangt levenloos uit de band. Als ik het straks terugbreng gaat het onmiddellijk naar de binder en is dan zeker een half jaar veilig opgeborgen voor schennende ogen en handen. Zullen ze die oude band behouden en zorgvuldig restaureren of zal een geplastificeerde ‘hard cover’ om de bruut afgesneden bladzijden geslagen worden? Of gaan ze het misschien goedkoop herdrukken?* Deze bundel novellen uit 1900 heb ik destijds niet gekend. Ze zijn voor mij oud en nieuw tegelijk. Of het komt doordat het jargon minimaal, of de bezieling intenser is, of omdat ik het zo graag wil, ik weet het niet, maar het wonder geschiedt.

Bewijzen ga ik niets. Maar in zoverre heeft de wetenschap dan toch gewonnen, dat ik bereid ben rekenschap af te leggen. In laatste instantie blijft dit toch een verklaring.

Als vanouds lijken de verhalen weer uitsluitend te gaan over ziekte en dood, stug volhardend in de thematiek van *Novellen* en *Zuster Bertha.* Maar bij nader inzien is hier misschien toch iets anders aan de hand en bieden deze verhalen een soort versmelting van de ziekte-dood-thematiek van vroeger en die roman uit 1895 over dromen en desillusies in het leven van de vrouw *Martha*: de werkelijke thematiek die achter ziekte en dood schuil gaat is de liefdeloosheid in contrast met de door vroege dood gedwarsboomde liefde.

Ongeacht verschillen in artistiek vermogen is de werking van deze novellen vergelijkbaar met die van de late Beethoven-kwartetten en het vroege werk van Munch: een versluiering van de ziel in beelden. Bij Munch: het zieke meisje, melancholie, eenzaamheid. Dezelfde obsessie van bepaalde voorstellingen die repeterend terugkeren, zoals ‘de kus’ of ‘vampier’. Zelfs letterlijk dit laatste. De patiënte die tijdens het onderzoek de arts plotseling in de nek zoent in het verhaal ‘Een liefde’, een scène die een spiegelbeeld vormt van dat wonderlijke slot van het eerste hoofdstuk van *Zuster Bertha*, waar in de verlaten operatiekamer de arts en de verpleegster elkaar totaal onverwachts omhelzen boven de bewusteloze patiënt.

Die arts in ‘Een liefde’ weet echter dat zij moet sterven en lange tijd slaagt hij erin zijn gevoel te onderdrukken. Tenslotte geeft hij toe, trotseert de achterklap op de

ziekenzaal en dan ontbloeit een onmogelijke liefde tussen de gezonde en de stervende, belangeloos en uitzichtloos, een versmelting van Charitas en eros. Het einde is haar eenzame dood, waarna de arts ongetrouwd achterblijft: al het schone is besmet en ten dode gedoemd. Zijn geschiedenis is in een raamvertelling vervat die herinneringen oproept aan Toergenjew's verhaal ‘Eerste liefde’ en aan Van Schendel's ‘Maneschijn’ uit *De schoone jacht.*

Net als bij Munch staan de figuren apart, geïsoleerd zonder het vermogen elkaar te bereiken. Geen plezierige boodschap, maar een die het leven in Aletrino's visie, de mens onontkoombaar oplegt.

En in genadeloze eerlijkheid getuigt hij. Zoals Emants getuigde van het leven: is het batig saldo positief dan diende het leven niet te eindigen, is de uitkomst negatief dan is alle leven een straf.

Litho van Edvard Munch: ‘Vampier’, 1895

Litho van Edvard Munch: ‘Het zieke meisje’, 1896

En aldoor maar zijn het jonge vrouwen zoals de arts Aletrino er zo veel moet hebben zien wegteren in die kille omgeving. Daarmee zeg ik niets negatiefs over de goedbedoelde verzorging door verplegend personeel als zijn Zuster Bertha en mijn zuster Luger. Maar steeds was er Charitas in het geding zij het verzakelijkt door de eindeloze herhaling. Duizenden immers gingen dezelfde weg. Maar bij Aletrino is een ander soort liefde aan de orde. Hij is getroffen door de verwachtingen welke die jonge vrouwen van het leven hadden en de onvervuldheid van dat verlangen of de kortstondigheid van hun geluk. En of de arts Aletrino er honderden zag of slechts een enkele maakt hier weinig uit. Het beeld obsedeerde hem; hij verveelvoudigde zijn ervaring bij wijze van aanklacht tegen het onrechtvaardige leven. Die eindeloze reeks variaties ‘upon a ground’ omcirkelen het centrale motief: een man, nu eens

deelnemer in het verhaal, dan weer toeschouwer, of, omdat de verteller nu eenmaal arts is, een combinatie van beide. En als hij geen van beide is, zoals in 'Een leven' waarin een liefdeloos levende pianojuffrouw zich tenslotte van kant maakt, treedt de schrijver Aletrino in de plaats van de deelnemende arts. Deel-

neming blijft het sleutelbegrip in zijn oeuvre. In het titelverhaal is een arts aan het woord die een Franse dokter citeert:

> Je ne peux pas bien soigner une femme sans être amoreux d'elle. Ce n'est pas un amour charnel ou le désir de la posséder, même en la voyant dans sa nudité confiante, mais un amour idéal, quelque chose de très beau, un désir de la soigner non avec des médicaments matériels mais de la guérir avec des parfums, des haleines de fleurs très douces et très suaves.

In die geest is bij Aletrino behandelen gelijk aan liefhebben. Het dilemma van afstand en nabijheid, een probleem van medisch-ethische aard lost hij al schrijvend op; het medisch tekort wordt een menselijk tekort, inherent aan het leven zelf. *Uit 't leven.* De titel geeft Aletrino's programma weer. De novellen zijn 'tranches de vie', grepen 'Uit 't leven', maar even onlosmakelijk zijn ze verbonden met het smartelijke scheiden uit dat leven vandaan. Een symbiose - paradoxale term! - van liefde, leven en dood. Maar weinig schrijvers hebben, als Munch deed in zijn grafiek en schilderwerk, hun obsessie zo konsekwent en compromisloos haast ad nauseam, beleden.

Zo lijkt in deze bundel de schrijver Aletrino tot zijn kern geraakt en de schrijver geworden, die bij reductie tot vertelperspectief of thematiek zonder meer, periode-codes of literaire conventies zijn geheimen niet prijsgeeft.

Zeker, hij is een schrijver die zich herhaalt. 'Wat kan een schrijver anders?' heeft Van het Reve eens geantwoord op een soortgelijk verwijt. Herhalen Bach, Munch, Mahler zich? Groeide een Beethoven tenslotte niet naar de monothematiek, waarin tot in deze eeuw componisten hun wortels kunnen terugvinden? Ergeren we ons aan de obsederende terugkeer van de Wunderhorn-motieven in Mahler? Verwijten we Schubert, om bij mijn thema te blijven, het herhalen van het Der Tod und das Mädehen-motief? Ook in de Munch-literatuur ben ik het verwijt niet tegengekomen. Genoeg van dat gezeur.

Over het Tachtiger-jargon bij Aletrino zal ongetwijfeld door anderen de staf worden gebroken. Toegegeven, ook ik heb moeite met 'hij langzaamde de trap op' en meer van die tot werkwoorden omgesmede bijwoorden. En al evenmin sta ik te juichen bij al die tegenwoordige deelwoorden. Wie trek heeft in statistisch onderzoek, vindt bij Aletrino misschien wel de hoogste concentratie van alle Tachtigers.

Voor die eigenaardigheden was ik vroeger blind, nu zie ik maar al te scherp en de ergernis neemt toe. Maar er staat iets tegenover.

Langzaamaan wordt mij duidelijk waarom ik mijn liefde voor Aletrino met die voor bepaalde muziek vergeleek, anders gezegd, waarin het betekenisloze bij Aletrino schuilt. Ik doel op de wonderlijke manier waarop de eveneens voor Tachtig typerende synaesthesieën bij hem werken. In het proza van Aletrino worden indrukken van tijd-ruimtelijke aard, geluidsindrukken, kleur- en gevoelsnoties in die mate vermengd, dat de lezer tenslotte een vaag stemmingsbeeld overhoudt. Oppervlakkig gezien een schilderachtig, impressionistisch procédé. Een willekeurig voorbeeld.

'Hij bleef liggen staren in den nacht die beweegloos stond om hem heen, een tastbaar-zuivere zwartheid waaruit een zachte kalmte over hem neerrustte, luidloos en zonder kleur.' (Uit: 'Stille uren')

Ze brengen een verschuiving van buiten- naar binnenwereld teweeg, van het waarneembare naar het gevoelde, van beeld naar symbool. Dat bedoelde ik hierboven met die cryptische woorden 'versluiering van ziel in beeld'. In feite zien we hier een versmelting van naturalistische met symbolistische trekken. Uiteraard zijn ze wel van elkaar te onderscheiden, ze te scheiden zou de schrijver te kort

doen. De vaagheid die van dat procédé het gevolg is, lijkt me de muziek-werking te veroorzaken waar het mij in mijn liefdesverklaring om begonnen was. Het geheim blijkt dan verborgen in het betekenisvolle van het betekenisloze.

Het weerzien is voorbij. Zelfs onder het zwakke lampeschijnsel van de voorzichtige aanzet tot nadere analyse werden de 'taches de beauté' al tot moedervlekken, soms zelf tot wratten. Het deert mij weinig, Aletrino met zijn fouten is er mij alleen maar te liever om.

Bewijzen kon ik inderdaad niets. Mijn waardeoordeel, dat ik overdag intentioneel en emotivistisch pleeg te noemen - wat ik tussen licht en donker dan vervang door: gebaseerd op troostfunctie door middel van identificatie, en 's nachts door: het heeft mij geraakt, het heeft mijn eenzaamheid veranderd, ik sta niet alleen want het is gezien, het is niet onopgemerkt gebleven - dat waardeoordeel dan is in laatste instantie waarschijnlijk niet 'onwetenschappelijker' dan een dat op stijl of structuur gefundeerd is. Zulke oordelen hebben alleen het voordeel dat gemakkelijker 'feiten' in de tekst verzameld kunnen worden die tot staving ervan kunnen dienen. Wat een gevaarlijke illusie is.

Inmiddels ben ik ouder geworden, meen nu te weten wat mij toen bezielde en kan dat nu zeggen en schrijven. Met taalvaardigheid heeft het weinig van doen.

Ook las ik getuigenissen van zijn vrienden over hem.

Frederik van Eeden schreef in zijn dagboek: 'Hij zat vol diepe, zware somberheid. En toch was hij het, die mijn studententijd heeft verhelderd en vervroolijkt.' Alweer zo'n schijnbare tegenstelling waarin ik mij herken.

Nog treffender is de karakteristiek van Aegidius Timmerman, die het in zijn herinneringen heeft over de 'melancholicus, met zijn trouwe eerlijke hart, zijn vonkelend vernuft, zijn uitbarstende verontwaardiging als hij onrecht zag plegen, zijn kinderlijke eerbied voor vrouwen.'

Ik wist het, al heb ik het nooit geweten. Hij wist het ook van zichzelf, waar hij schreef: 'Ik behandel meestal vrouwen in mijn boeken. Over mannen schrijf ik weinig. Ik voel vrouwen veel beter dan mannen. Ik voel me helemaal niet als een echte man met een dikke rooie nek, die met kameraden uitgaat.'

De getuigenverklaringen doen authentiek aan, ik had ze niet nodig maar ze passen in mijn beeld. Ik heb ook niets willen bewijzen.

Ik heb alleen heel even, pendelend tussen lier en lancet - een beeld trouwens dat diepere zin krijgt in mijn muzikaal-medische anamnese en diagnostiek - zonder verontschuldiging maar nostalgisch en vol sentiment de redeloze mens getoond achter de redelijke wetenschapper, zo hij al bestaat: de literatuurwetenschapper. Wie over kunst spreekt spreekt over zichzelf. Wie objectief over kunst meent te kunnen spreken, bedriegt zichzelf en zijn publiek.

En wat Aletrino aangaat, hij schreef dat hij meestal vrouwen behandelde in zijn boeken. Het argeloze woordje 'behandelen' krijgt tegen de achtergrond van zijn werk een dubbele bodem. Misschien zelfs een driedubbele bodem als ik denk aan de betekenis van zijn werk voor lezers als ik eens was. Zo gezien behandelde hij misschien nog meer mannen dan vrouwen. Aletrino is een schrijver om van te houden. Zonder trouwboekje was hij mijn geheime liefde. Een 'ferne Geliebte' over en voor wie ik gezongen heb 'ohne Kunstgepräng, nur der Sehnsucht [mich] bewusst.'

Amsterdam, mei 1982.

Eindnoten:

* Net wat ik dacht. Het lam is geslacht, het leit al voor de glazen. Tegen betaling van f. 8, 25 kan een ieder zijn gang gaan.

E. d'Oliveira
Dr. A. Aletrino aan het woord

Dr. A. Aletrino aan het woord

Op 15 augustus 1908 opent Den Gulden Winckel met een vraaggesprek van Abraham Elia Jessurun d'Oliveira met Arnold Aletrino.[1.] *Het interview, D'Oliveira heeft een hekel aan leenwoorden en vermijdt het woord interview zorgvuldig, staat niet op zichzelf. Aan het begin van de 20e eeuw maakt D'Oliveira een serie interviews met toonaangevende literatoren voor het 'Maandschrift voor de boekenvrienden in Groot-Nederland' oftewel Den Gulden Winckel. Voor een deel worden ze afgedrukt in de bundels* De mannen van '80 aan het woord, *verschenen in 1909, en* De jongere generatie, *verschenen in 1914.*[2.] *In zijn vraaggesprekken probeert D'Oliveira een zo objectief mogelijk beeld van de geïnterviewde auteurs te geven: hij stenografeert hetgeen ze zeggen en werkt zijn informatie later uit tot een soort 'gesproken portret'. Zorgvuldig waakt D'Oliveira ervoor dat zijn 'portretten' geen romantisch getinte schetsjes worden. Het vraaggesprek met Aletrino, weliswaar niet opgenomen in* De mannen van '80 aan het woord, *geeft dan ook een frisse indruk en bij tijd en wijle hebben we als lezer het idee bij Arnold in de huiskamer te zitten. Een fraai voorbeeld van de directheid die D'Oliveira in zijn vraaggesprekken ten toon spreidt is de laatste alinea van onderstaand interview.*

D'Oliveira werd in 1886 geboren en was geruime tijd werkzaam als stenograaf. Vlak voor de tweede wereldoorlog besloot hij psychologie te gaan studeren. Ondanks alle moeilijkheden die joden in die oorlogsjaren in de weg gelegd werden, slaagde hij erin zijn doctoraal examen tijdens de oorlog af te leggen. In 1943 voltooide hij zijn dissertatie: Lodewijk van Deyssel, een onderzoek naar de grondslagen en de betekenis van zijn stijlvormen; *kort daarop werd hij weggevoerd naar Duitsland. In oktober 1944 stierf D'Oliveira in het kamp Auschwitz.*

Arnold Aletrino

Ik kan met Napoleon zeggen: ‘Je suis le premier de ma race’, - ik ben de eenige en eerste van mijn heele familie die schrijft. Mijn vader was een goede, ruwe man, met bijzonder teere stemmingen en groote liefde tot de natuur. Mijn moeder was meer contemplatief aangelegd. Waarom ik ben gaan schrijven? ik weet 't niet. Niemand heeft mij er toe aangezet, ik geloof dat het van zelf is gekomen; hoewel: ook een beetje door van Eeden en die heele kluit, lui van De Nieuwe Gids waar ik mee omging. Ik schreef voor het eerst in '77 in de studentenalmanak, op aansporing van van Someren Brand, mijn oudsten vriend, die nu dood is. Wat voor schrijverstalent hij toen in me zag, mag de hemel weten. Ook heb ik een paar dingetjes geschreven in ‘Bato’, en in een studententijdschrift dat nu allang verdwenen is: in Vrije Arbeid. Ik ging in '82 naar Jena, en toen heb ik een heele tijd niet geschreven, en hoe 't kwam, dat mag alweer de hemel weten, ik begon in '83 een groote roman over de rijke Joden. Maar ik bracht het niet verder dan titel en opzet.

In het jaar '78 liep van Eeden groen en op een goeien dag vond ik hem staan op de stoep van het chemisch laboratorium Daar

was iets in hem dat me aantrok, misschien kwam het doordat hij er fatsoenlijker uitzag dan de overige studenten. Ik heb hem toen meegepakt en we maakten een lange wandeling langs de Amsteldijk, en bij Diemerbrug of bij de Kruislaan zijn wij in 't gras gaan liggen praten. Van dien dag dateert onze vriendschap. Door van Eeden kwam ik in '83 in aanraking met Verwey, Paap, van der Goes en Kloos. Ik had altijd een enorme bewondering voor mijn vrind, maar ik schreef zelf nog niets wat de moeite waard is. Hij is altijd de groote figuur in mijn leven gebleven, en hoewel we na ons arts-examen uit elkaar dwaalden, hoewel wij geheel verschillende ideeën hebben, mijn oude liefde komt toch telkens weer boven. - Vlak na mijn candidaats, kwam er een bedonderde periode in mijn leven. Ik voelde me zóo, dat, was ik in aanraking gekomen met een zuiplap, dan had ik net zoo goed een zuiplap kunnen worden. De heele rommel kon mij absoluut niets meer schelen. Het gebeurde op een Maandagavond, ik had weer een verschrikkelijk dag achter de rug, dat ik ging zitten werken op mijn kamer, maar de menschen waar ik woonde hadden een seraphinorgel, en daar begonnen ze me psalmen op te spelen. Ik kon niet blijven zitten, zoo beroerd werd ik d'r van. Ik liep d'r uit en ik dacht: weet je wat, ik ga naar van Eeden, die moet dan maar de menschen waar ik woonde hadden een seraphineorgel, en daar begonnen ze me psalmen op te spelen. Ik kòn niet blijven zitten, zoo beroerd werd ik d'r van. Ik liep d'r uit en naar Haarlem. Nu moet u weten: ze beschouwden me in mijn familie altijd als zoo'n beetje half mal. Ze zeiden 't me dikwijls: ‘Och jonge, jij bent gek!’ En ik was heel verbaasd toen van Eeden zijn meisje, daar was-ie toen in stilte mee verloofd, Martha van Vloten, en haar zuster Kitty, later mevrouw Verwey, toen die mij heel gewoon vonden. Nu: toen kwamen de mooiste jaren uit mijn geheele studietijd. Die meisjes van Vloten wisten mij er heelemaal weer bovenop te brengen. Van Eeden las mij toen ook al voor wat hij af had van De kleine Johannes. - Ik sukkelde jaren lang erg aan mijn oogen, en ik moest wel eens weken in 't donker zitten. Overdag las mijn moeder mij voor uit de krant, maar veel menschen sprak ik natuurlijk niet. En zoo op een avond, had ik weer vreeslijk 't land, en ik ging naar van Eeden. Toen kwam de kleine Johannes. Dien avond zal ik nooit vergeten, en zooals op dien avond zie ik ook altijd van Eeden voor me en van dien van Eeden zal ik altijd blijven houden. Hij bracht me later bij de lui van De Nieuwe Gids. U moet u er goed in denken, dat ik me altijd hun mindere voelde. Ik zei 't dikwijls: zooals jullie schrijven leer ik 't nooit! In '85, ik zat weer in 't donker, heb ik mijn allereerste schets bedacht en gedikteerd. Hij heet ook werkelijk ‘In het donker’. U kunt u niet begrijpen hoe blij of ik was toen Kloos die schets in de zomer van '86 plaatste. Ik had 't nooit durven hopen.

Maar van toen af ging het schrijven heel geregeld zijn gang. Ik had toen al heel veel gelezen. Massaas. De redactieleden van De Nieuwe Gids kenden de Fransche naturalisten nog niet, toen ze hun tijdschrift oprichtten. Ik behoorde tot de eersten in ons land die Zola lazen. En Zola heeft ook erg veel invloed op mij gehad.

Maar laat ik nu, naar vervolg, vertellen hoe mijn romans tot stand kwamen.

Eerst *Zuster Bertha.* Ik had in het gasthuis een historie bijgewoond, en ik was daar zelf in gemengd geweest, van een verpleegster die verliefd werd op een student. Die student heeft haar een kind gemaakt en haar toen laten stikken. Ik kende ze allebei. En die geschiedenis zette zich in mijn hoofd en ik wilde daar een roman van bouwen. Te gelijkertijd woonde ik een liefdeshistorie in het gasthuis bij tusschen een dokter en een hoofdverpleegster. Die liefde raakte af. En ook daar was ik in betrokken. En ook deze geschiedenis speelde mij door 't hoofd. Natuurlijk is mijn roman in 't begin mislukt. Ik liet de boel hangen tot januari '87. Maar toen ik assistent was geworden op de vrouwenafdeeling, ben ik weer begonnen. Ik had toen opeens al mijn gegevens. Ik liet de geschiedenis spelen op de chirurgische afdeeling. Ik

was op de interne afdeeling, en de menschen die dachten dat ik 't over mij zelf had, begrepen maar niet hoe dat rijmde. Ja, ik denk wel dat die hoofdverpleegster moet gesnapt hebben dat zij 't was.

In '91 had ik het boek klaar. Ik ging er meê naar Versluys en die nam het direct aan, ik denk doordat ik al te voren in De Nieuwe Gids had geschreven.

Aan *Martha* ben ik begonnen in '93. Daar heb ik maar anderhalf jaar over gedaan. Aan dat onderwerp kwam ik op een heel gekke manier. Op een avond zat ik in de tram met mijn vrouw: we zouden naar een kennis van ons gaan. Toen kwam ik ineens op de gedachte: Hé, wat zou dat komiek zijn, als ik 't leven van die twee eens ging beschrijven. Hij was een vreeslijk goeie man, maar verdomd materialistisch. En zij was een mallige etherische vrouw met hooge eischen. Daar zou wel wat van te maken zijn, meende ik. En werkelijk ik heb d'r mijn 'Martha' van gemaakt. Per slot van rekening leek 't niet zóóveel op het oorspronkelijke motief. Want de vrouw van mijn kennis is bv. nooit weggeloopen.

Daarna had ik een heele tijd dat ik alleen maar schetsen schreef. En in '96 ben ik begonnen aan *Stille Uren.* Daar kreeg ik twee hoofdstukken van af, en die liet ik toen weer liggen tot '99. Ik was er erg schuw voor om dat te gaan schrijven. Want het is een stuk uit mijn eigen leven.

Ik schrijf gewoonlijk twee hoofdstukken en dan een novelle. Veel tijd om te schrijven heb ik niet. Ik werk alleen op Zondag. Dan begin ik, als ik niet uitmoet, om tien uur en dan werk ik gewoonlijk door tot half zes. Meestal moet ik er wel uit en dan kan ik pas om half een beginnen. Ik doe dat al jaren zoo, en daardoor schiet ik zoo langzaam op.

Nu moet ik nog spreken over mijn laatste werk: *Moewe jaren.* Dat ging erg merkwaardig. Een vriend van me vertelde mij, dat hij een briefje had gekregen; 'une femme qui t' a été très chère une fois, désire te voir avant de partir pour toujours'. En er werd hem rendez-vous gegeven aan een tusschenstation. Hij ging er op af. Wachtte. En zag uit den volgenden trein een vrouw komen, waar hij vroeger een liaison mee had gehad. En, terwijl hij met die vrouw urenlang rondwandelde, dacht hij aan mij. Dat is wel wat voor hèm, dacht ie. En ik hou van die sentimenteele romantiek. Ik bouwde toen de heele roman op, op dat laatste. Wij hadden een dienstmeisje bij ons thuis. Dat was een heel aardig meisje. En daar praatte ik veel mee. Wacht, dacht ik. - Ja, hoe kómen die dingen in iemand zijn hoofd! - als ik een dergelijk meisje nu eens verliefd laat worden op de zoon des huizes. Dan wil de moeder het niet hebben, en de boel rolt van zelf. Ik had dus een hoofdstuk. En op een goeie dag kwam ik bij een patiënt in de Haarlemmer Houttuinen. Een achterkamer zag ik en die keek uit op de viaduct waar de treinen over loopen. Ik dacht; dat zou mooi zijn, als ik dat meisje daar in haar eentje laat wonen en misère hebben.

Dat schreef ik toen op. Het derde hoofdstuk ... ja dat was eigenlijk een patiënt van mij; een lieve ouwe man die negentig jaar is geworden en die alleen woonde met een huishoudster. Zijn negentigste verjaardag komt dan ook in mijn boek. Mijn novellen komen soms op nog doller wijze tot stand. Daar heb je dat meisje met die speeldoos. 'Gebroken klanken'. Die werd mij verteld in '89, door een dame. Ik had idee dat er wel wat moois van te maken viel, en ik heb 't ettelijke malen geprobeerd. Maar er kwam niets van. Nu drie jaar geleden mislukte 't mij weer. In de vacantie was ik met haar (Aletrino's vrouw) in de Harz en we gaan een stukje elastiek koopen voor mijn parapluie, en terwijl ik daar in een winkeltje zit: 'Waarachtig zeg ik tegen haar, ik ben d'r'. En zóó gebeurde 't ook.

Zooals ik u vertel: Zondagmiddag, is de eenige dag dat hier op mijn kamer niemand mag komen. Dan zit ik maar door te tikken - want ik schrijf alles op de machine. Soms veel, soms weinig. Als 't mij goed lukt dan schrijf ik van tien tot haf zes vijf bladzijden. Die zijn dan meestal definitief. Wil 't mij niet lukken, forceer ik de boel,

dan moet ik 't de volgende week altijd weer verscheuren. Neen, alles wat ik schrijf blijft gewoonlijk zoo staan. Begin ik aan een roman, dan heb ik hem mees-

tal heelemaal voor me. Ja, wat ik zeggen wou ... als zij dan om half zes binnen komt, en 't is mij gelukt, dan krijg ik meestal een enorm standje, vanwege de sigarettestompjes. Ze kan altijd vooruit merken hoe 't is afgeloopen, ze hoeft de stompjes maar te tellen. Maar soms heb ik ook wanhopige dagen. Dan zit ik daar de eenige Zondag die ik heb, en verduveld! dan lukt 't me niet! Eén zin pers ik er dan nog wel eens uit, maar die deugt dan ook al niet. En dan krijg ik het gevoel: Ik kan niet-meer. Wanhopig! Razend! Dan heb ik er eerst een heele week mee in mijn hoofd geloopen. Want mijn wetenschappelijk werk (daar schrijf ik bijna elken avond aan) èn mijn literatuur, die heb ik naast mekaar in mijn hoofd. Elken avond wetenschappelijk werk. En op Zaterdagavond, dan wordt 't eene kantoor gesloten en 't andere kantoor geopend. Dan gaat de eene kraan dicht, de andere open. In mijn rijtuig schrijf ik dikwijls wel zinnetjes en zoo op, die mij invallen terwijl ik de patiënten bezoek.

En elke zondagmiddag, als ik klaar ben, dan moet zij 't allemaal hooren en keuren. Dan lees ik 't haar hardop voor. Zegt zij: 't is goed, dan is 't ook goed. En anders dan gaat 't weg.

En dat is ook wel aardig: als ik voorlees dan sta ik altijd verbaasd van mijn ritme. Want als ik schrijf denk ik daar heelemaal niet aan. Dat hoor ik pas als het hardop gaat.

De gasthuistijd is van groote invloed geweest op mijn literatuur. Ik heb nooit van mijn leven iets vroolijks kunnen schrijven. En dat komt, geloof ik, van 't gasthuis. Eens heb ik 't geprobeerd. Dat was voor de feuilleton in de huwelijkskrant van van Eeden. Ik beschreef toen een scène uit 't leven of liever uit de engagementstijd van van Eeden. Hij was in de stilte geëngageerd met Martha. En 's morgens vroeg ontmoetten ze mekaar. Op een morgen had van Eeden zijn wandelstok in de grond gestoken, stevig en diep. En hij is bezig te praten met zijn meisje ... waarachtig! daar hooren ze geritsel in de struiken ... van Eeden die vliegt d'r van door, en Martha gaat met een effen gezicht zitten lezen. Wie was 't? Kitty, haar zus. ‘Hé’, zegt die, ‘zit jij daar zóo vroeg al te studeeren?’ - ‘Ja’. - ‘En zoo heelemaal alleen?’ ‘Zoals je ziet!’ - ‘Vin je dat dan gezellig?’- ‘Natuurlijk, anders deed ik 't niet’. - ‘Maar zeg 's, Martha, waarvoor gebruik je dan die wandelstok?’ - Daar zàt ze mee! Nu, ik heb geprobeerd er iets van te maken. En toch eindigde 't weer met een heel treurige, droefgestemde zin. - Dat is nu eenmaal mijn natuur. En 't komt misschien wel van 't gasthuis. De heele studie van de medicijnen heeft me die knauw gegeven. Ik was altijd een beetje contemplatief. Niet dat ik niet soms verschrikkelijk lawaaiige onzinbuien kan hebben, dan weet u nu wel, maar de grondtoon blijft toch altijd heel ernstig. En 't gasthuis heeft me dat verergerd. O, voor mijn part word ik vijfhonderd jaar, daar niet van. Dood wil ik niet. Maar juist dat je dood mòet, dat maakt 't leven zoo verdomd ellendig. Eens op een Zaterdagavond, ik was nog student en mijn neef was assistent bij Wurfbain, zegt die tegen me: ‘Ga jij eens kijken, of de patiënt boven al dood is’. Die patiënt had ik een paar jaar geleden gekend in een andere afdeeling. Stel je nu voor, dat ouwe gasthuis, met die ellendig-sombere hooizolders die daar waren. Die droefheid viel je voor je voeten als je binnen kwam. Daar lag me die arme stumper te sterven, heel alleen, achter een schot met een kaars naast zich. Toen ik die avond de trap weer af ging, kwam de verandering in mijn leven. Ik was zoo beroerd. En altijd dacht ik maar aan die verschrikkelijke dood. 't Is zoo'n wanhopig gevoel: Er komt een dag dat je doodgaat, dat 't uit is met je, dat d'r niks meer voor je is. Wat is de heele boel waard? Waarom werk je, waarom studeer je, waarom haal je je beroerdigheid aan? Je moet immers de een of de andere dag crepeere! - Ik heb mijn eigen familie behandeld, en dat is vreeslijk stom. Dat moet

je laten: Ik herinner me nog, ik moest doctoraal doen, en mijn moeder leed erg aan hoofdpijn. Op een dag heb ik haar urine onderzocht. En daar zag ik dat ze nierziekte had. Dat heeft mij een geweldige knak gegeven. Ik wist dat ze dood moest. En vijf jaar lang heb ik steeds in angst geleefd dat ze weg zou gaan... En al die vervloekte gevallen van nierziekte die ik in 't gasthuis kreeg, ik zag er steeds mijn goede stakker van een moeder in... Toen ik eenmaal assistent was zat ik midden in de misère. Zoo'n gasthuis is een concentratie van ellende. En toch: als dokter heb ik daar mijn beste tijd doorgemaakt. Nooit zou ik in de praktijk zijn gegaan als ik niet moest... Ja! een concentratie van ellende. Ik heb daar wat afgehuild! ... De vrouwenafdeeling was nog het prettigst voor me. Ik behandel veel liever vrouwen dan mannen... Maar dàt heeft mij zoo somber gemaakt. Ik zie altijd de donkere kant van de dingen. Ik geloof niet, dat er één minuut in mijn leven is van ongestoord geluk. In de mooiste momenten van mijn leven stond altijd direct naast me: Och God, d'r komt een dag... Bijvoorbeeld toen ik geëngageerd was. Direct stond er naast me: 'Och God, er komt een dag dat zij dood moet'. In 't gasthuis, onder die voortdurende drainage van patiënten, had ik niet altijd gelegenheid om mij aan de menschen te hechten. Maar wee! als je in je naaste omgeving menschen hebt, waar je van houdt, die ziek worden. O, dan voel je je zoo zwak: liegen en een beetje suggereeren, dat is alles. Absoluut niks kan je voor ze doen.

Een vervloekt ambacht is 't. Tegenwoordig gaat 't nu nog een beetje. De politiepractijk is niet zoo erg. De erge gevallen gaan meestal naar 't ziekenhuis. En onder die klasse van menschen waar ik nu kom, daar heb je die ergste ellende niet. En toch zijn er nog gevallen die mij wanhopig maken. Laatst nog had ik een arme stakker van een kerel, die was pas gepensioneerd. Ik wist dat-ie een hartgebrek had. 'Weet je wat, dokter' zegt-ie tegen me, 'ik zal 't toch wel niet lang meer maken'. Die berusting van zoo'n man. Maar ... vroeger, toen ik nog armedokter vas, toen heb ik geleden! Daar op de Kadijk en op Kattenburg, Godallemachtig wat was dat erg. Maar 't Gasthuis was nog naarder. Die erge patiënten, ik kan ze nòg voor mijn geest halen. Zoo had ik eens een ongelukkig vrouwtje dat blind was geworden. Ongeneeslijke nierziekte. Ik had ze nog altijd op de been weten te houden door te zeggen: 'We worden nog wel beter'. En verduiveld op een goeie dag, daar is me de heele pan in duigen gevallen. 't Mensch wanhopig. Ik kan me d'r nòg woedend om maken... Dominee was bij d'r geweest, en die had gezeid ze most zich maar voorbereiden. Toen heb ik de directeur verlof gevraagd om die dominée de trap af te smijten. Verdommelinge van kerels zijn 't, om zoo'n arme stumper zóó te pesten om Gods-wil!

De dingen die in mijn romans voorkomen zijn meestal mijn eigen gevoelens. Ook wel dingen die ik van anderen hoor, of van anderen haal. Dat is een van de voordeelen van mijn dokter zijn, dat ik een hoop psychologie te hooren krijg, van die echte menschelijke psychologie. Ik behandel meestal vrouwen in mijn boeken. Over mannen schrijf ik weinig. Ik voel vrouwen veel beter dan mannen. Ik voel me heelemaal niet als een echte man met een dikke rooie nek; die met kameraden uit gaat. Ik begrijp gewoonweg niet, hoe men voor zijn plezier met drie kerels op reis kan gaan... God bewaar me, eer dat ik zoo iets dee' in mij leven, werd ik liever kruidenier. Niet alleen om die kalmeerende invloed van 't stroop overgieten, maar ook omdat je dan de heele dag vrouwen om je heen hebt, een heele harem, allemaal vrouwen die voor een paar rozijnen of een stukje sucade vriendelijk kijken. O, zij weet dat wel van me. En ze begrijpt dat wel. Ze is er niets kwaad om

Voorkeur heb ik voor geen enkele richting. Ik geloof eenvoudig niet aan richtingen. Men schrijft zooals men voelt, en later construeeren ze daar een richting uit. Maar ik hou erg veel van Zola, tot *Rome*, van Flaubert, van Huysmans, van Goncourt, van Guy de Maupassant. Ah, die is soms zoo geweldig melancholisch. Ik heb zelden iemand gelezen die zulke bitter-melancholieke dingen kan schrijven als Guy. En

dat noemen de menschen schuin... Van sommige Denen hou ik ook veel. En dan: van Deyssel. *Een liefde* van van Deyssel: Enorm! - Frans Coenen. Van Eeden: alleen *De kleine Johannes* en *De koele meren.* Enorm goed! - Robbers: *De bruidstijd van Annie de*

Boogh: Mooi! - Annie Salomons. Geweldig - mooie en teere dingen kan die schrijven. Dan van Looy. Geweldig! Feesten! ... Maar daarentegen ben ik ook een enorm ‘Heine’-man. Twee jaar geleden, toen ik ziek was, heb ik Heine weer heelemaal doorgelezen, altijd weer met 't zelfde plezier en het zelfde trieste genot. Ik hou dol veel van die Heine. Ook sommige verzen van Kloos, van Verwey en enkele van Verlaine...

De maatschappelijke roeping van de literatuur? Ik geloof dat als je beter wordt door wat je leest, dan bén je al goed. Ik geloof niet dat je een goeie, stevige Amsterdamsche of Rotterdamsche man van de handel zal veranderen als je hem de fijnste dingen van Kloos of van Deyssel in handen geeft. Geen bliksem, hoor! Vergeet intusschen niet, dat ik Ary Prins enorm bewonder. Neen, met de beste literatuur kan je een harde ziel toch niet murw beuken. Een intellectueel kan literatuur ook wel mooi vinden, net zoo goed als hij statistiek mooi vindt, maar dat is niet met zijn ziel. Daar moet je gevoelig voor zijn. Denk je dat je een stuk hout kan murw kloppen met verzen?

Ja, dat was ook zoo'n bezopen geschiedenis met *Een meisjesstudentje.* Van Annie Salomons. Een echt fijn werk. Daar komt me warempel die professor Blok, uit Leiden, een kurken vent die heel zijn leven heeft besteed aan de vaderlandsche geschiedenis, (ik weet niet wat er moois in is, maar je moet een brok kurk zijn om daar je leven aan te wijden), en uit dat heele boek haalt-ie de kwestie naar voren of een vrouw al of niet geschikt is om te studeeren. Denk je dat die kurken ziel iets gevoeld heeft van al dat mooie, lieve, zachte in dat boek?... ha-ha-ha ... 1600, Slag bij Nieuwpoort; Jan Willem Friso verdrinkt bij de Moerdijk ... Hè, ik kan me toch zoo verdomd nijdig maken op dat soort menschen. Ik heb zoo weinig tijd voor dat soort zaken, anders ... ik verzeker je, ik had d'r op los getimmerd ... Hoe begrijp je uit zoo'n boek...! Of vròuwen geschikt...! Is hij dan zoo geschikt geweest, die kerel van kurk, die het niet verder heeft gebracht als de vaderlandsche geschiedenis? Je kan me razend maken met zulke dingen.

Neen, als wij mooie dingen schrijven, dan worden die alleen gevoeld door een klein groepje menschen. Het publiek leert er heusch niet door voelen. Van zijn leven niet. - Toen *Zuster Bertha* is uitgekomen heeft meneer van Hall in de ‘Gids’, daar ook zoo'n kostelijkheid over gezegd. U weet wel, achter in, zoo'n kort beoordeelinkje ... Wat denkt u dat hem ‘getroffen’ heeft, van een boek waar ik met hart en ziel aan heb gewerkt? Je raait 't nooit! ... ‘Hm ... Ja ... 't Is jammer dat in dit boek zoo'n onbetamelijk woord voorkomt.’ Nu vraag ik je! Ik had verteld van een jongmensch dat niet uit ging omdat-ie bang was voor syphilis... Wat mot je nu toch voor een ziel hebben om in een heel boek over zoo'n woordje te vallen. Wat kan 't mij bommen, al staan d'r een dozijn van die woorden in een boek! Ik denk daar net, nu we weer de examens op 't Gymnasium hebben, aan de heeren van 't klassicisme. Die overstag gaan, op de grond vallen, en een hysterische aanval krijgen: als je een woord rept van Homerus, Horatius en die lui. Die nemen je verduveld kwalijk als je durft zeggen dat je ze leelijk vindt. Maar o jé, ze weten niet eens hoe of dat Grieksch indertijd werd uitgesproken. Die accenten hebben ze uitgevonden, om tenminste een tamelijk eenvormige uitspraak te hebben. Hoe kun je nu toch een taal mooi vinden, hoe kun je hem voelen, als je de uitspraak niet kent. Je moet toch de klank van de woorden voelen, hun ziel! Hoe kan zoo'n soort mensch de brutaliteit hebben, om dat Grieksch mooi te gaan vinden? Die meneeren begrijpen niets van een heerlijk sonnet van Kloos, maar als ze een Grieksch ding ontmoeten, al weten ze d'r niks van, ze vallen op hun buik en worden waanzinnig van bewondering. U zal zeggen: Waarom schrijf je dan? Ja, dat weet ik niet. Omdat ik er trek in heb. Ik ben nog niet eens zoo altruïst

om te denken: Daar is een kringetje van vrinden die dat mooi vinden. Waarom geef je dan uit? Omdat men dat nu eenmaal doet. Als je geschreven heb, dan geef je 't uit. Verder denk ik er niet bij.

Maar 't is heel prettig als menschen zeggen dat ze de dingen mooi vinden. Waarachtig! Ik vond 't heerlijk indertijd toen Kloos mijn stuk goed vond. En ik vind 't schrijven zelf prettig. Ik vind het nog altijd enorm, als van Deyssel iets van mij goed vindt, of van Looy. Als ik in lang niet heb geschreven, dan is 't of ik in mijn vingers de behoefte voel om weêr te beginnen.

Ja, dat moet u ook nog weten: Ik bedenk de dingen altijd op reis. Wij loopen dan met z'n tweeën uren achter mekaar te soezen, en onder de hand bedenk ik. Wij gaan altijd 's zomers naar de Harz. Dan doe ik de eerste dagen niks. Maar dan ... ha! ... dan ga ik pamfletten bedenken: om die te raken, en die te raken ... allemaal menschen waar ik het land aan heb. En dan zegt zij: Nu word je weer beter. Ben ik dan door 't wreede stadium heen, dan ga ik literatuur bedenken. Maar als ik intusschen mooie pamfletten vind, dan gaan ze ook hardop. Ik heb er altijd nog een paar liggen. Maar die komen wel eens. - De menschen denken altijd dat ik een gesmolten traan ben. Ik was eens uitgenoodigd door de Nationale Vrouwenraad om een lezing te houden, te Rotterdam. Juist, Alet Jacobs was president. En daar heb ik toen gedineerd. En naast mij aan tafel kreeg ik een dame, op haar speciaal verzoek, die vooraf had gevraagd, welke toon zij tegen mij moest aanslaan. Toen zei Alet: ‘Nu dat zal je wel merken als je naast 'm zit’. Maar nooit heb ik iemand zoo zien lachen als dàt mensch. Die had zeker niet gedacht dat er zooveel onzin kan komen uit de wanhopige jongeling. Ik ben heelemaal geen wanhopige jongeling in mijn dagelijksch leven. Maar wel als ik alleen ben. Dan komen de echte gevoelens weer boven. Maar daarmee wil ik toch niet zeggen dat de ‘onzin’ valsch is.

Wat mijn verder werk betreft. Ik heb nog een paar novellen liggen, en als die klaar zijn, dan wou ik wel weer beginnen aan een groote roman, ook al weer een ‘psychologie de femme’. Van een meisje dat op haar negentiende jaar trouwt met een man die veel ouder is, na een paar jaar een ‘amant’ krijgt, die haar weer loslaat, en daarna maar voortleeft met haar eigen man.

Nog heel lang heb ik gepraat met dezen vreemden, fijngevoeligen kerel. Over zijn verdriet dat hem nooit rust laat, over zijn vrees voor de Dood.

Hij vertelde mij hoe hij, die indertijd als politie-arts de aangespoelde lijken moest schouwen, nooit alleen het huisje op de begraafplaats binnen dorst gaan, altijd een agent meenam ‘om de sleutel te dragen’. Dat hij zich telkens en telkens voorstelt: hoe hij zal liggen als het met hem zelve zoo ver is gekomen. Zijn eerste gedachte als hij een vreemd huis binnen komt is altijd: Hoe zullen ze me hier uit kunne dragen?... En als hij 's nachts niet kan slapen, ligt hij te turen naar de wanden, naar de daken in de omtrek, naar de meubels ... altijd weer met de gedachte: De dag komt dat je dit alles niet meer zult zien! O, hij kan geen woorden vinden voor zijn verschrikkelijke angst, en steeds bitterder moet hij 't zelfde herhalen: ‘dat ellendige ambacht, dat beroerde vak ... dat enorm navrante gasthuis ... Och, die groote ellende overal’...

Zijn zorgzame, lieve vrouw, (ik kan in enkele regels haar geen recht doen) zat er bij. En zoo vaak ze met aanminnige deelneming een van haar getemperd-vroolijke woordekens sprak tusschen zijn bittere klachten door, zag ik zijn gelaat nog treuriger worden:

‘En zij ook nog. Als ik me daar in denk ... dat zij ook eens ... dat haar dag ook zal komen ... dan zeg ik vaak tot me zelf ... (Ja, als u 't vorige mee hebt gevoeld moet u dit ook begrijpen, kunt u 't niet wreed vinden): ‘O god, was 't dan maar al zoover. Dan was tenminste 't verschrikkelijkste geleden...’

Juni 1908

Eindnoten:

1. Het interview met Arnold Aletrino verscheen in de rubriek 'Onze schrijvers' en draagt als titel: 'Met Dr. A. Aletrino door E. d'Oliveira Jr.'
2. Een selectie uit deze interviews verscheen in E. d'Oliveira, '*80 en '90 aan het woord*, ingeleid door Kees Fens. Amsterdam, 1966.

Kees Joosse
Arnold Aletrino als kattenliefhebber

In de zomer van het jaar 1885 poseert Arnold Aletrino - hij is op dat moment nog student en moet zijn literaire sporen nog verdienen - in de Rijksacademie voor Beeldende Kunsten te Amsterdam voor Jan Veth. August Allebé, de directeur van de Academie, kijkt met belangstelling toe hoe Veth Aletrino in olieverf vereeuwigt.[1.] In een brief aan de in Italië verblijvende Jacobus van Looy schrijft Allebé dat het 'Nederlandsch Pantheon' door Jan Veth wordt voortgezet met portretten van Paap, Verwey en 'd'Aletrino' (sic).

Arnold heeft de nodige reserves over de eer die hem te beurt valt.

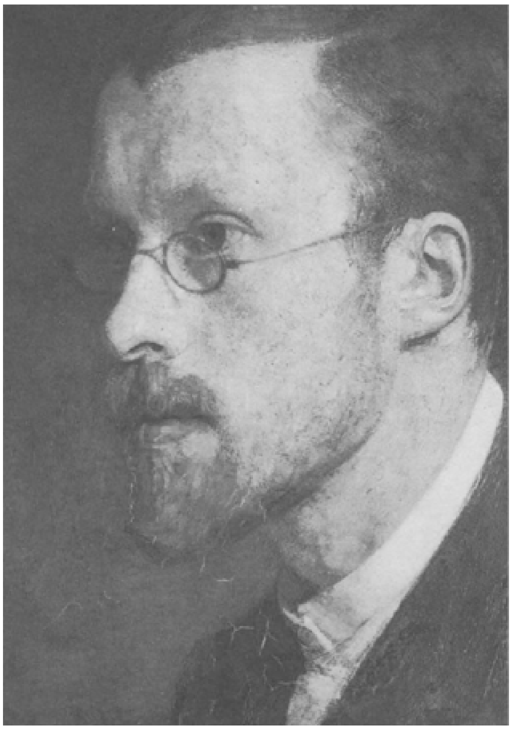
> Nu zit ik elken dag voor 'm te poseeren, en zie meer en meer hoe het beetje kleur op m'n gezicht ontleed wordt tot in de kleinste bijzonderheden; en ik moet het verdragen dat Allebé me met een eigenaardige artiestenonbeschoftheid zit uit te meten en zit aan te staren, alsof ik een 'article de Paris' was. Nu heb ik nog kans dat ik ergens op 'n tentoonstelling kom te hangen en stekelachtige aanmerkingen zal moeten hooren over 'het model'. Misschien word ik dan nog eris door de wet vervolgd, als miskraam-verwekker, want hoe onartistieke zwangere vrouwen gezond zullen blijven voor dit schilderij - is mij een raadsel![2.]

Arnold Aletrino; geschilderd door Jan Veth (1885)

Aletrino wordt op het schilderij van Jan Veth vereeuwigd met een aantal voorwerpen die karakteristiek voor hem zijn. Allereerst het geraamte dat links achter hem staat. Zelden is een schrijver zo sterk door de dood geobsedeerd als Aletrino! Zijn literaire werk is doordrenkt van de angst voor de dood: de dood die aan alles een einde maakt. Alles verliest in de ogen van Aletrino direct zijn fleurigheid omdat de gedachte aan de eindigheid van het leven zich direct bij hem aandient.

Rechts achter Aletrino hangt een portret van Emile Zola, de Franse naturalist die Arnold onder de ogen van zijn kunstbroeders bracht. Op de bijeenkomsten van Flanor spreekt hij met enthousiasme over deze naturalist en bij diverse gelegenheden beroemt Aletrino zich op het feit Zola in Nederland geïntroduceerd te hebben. Onder het portret van Zola hangt een schilderijtje dat een kat voorstelt; op Arnolds schoot ligt een poes levensecht te slapen!

Poezen spelen een belangrijke rol in het leven van Aletrino. In zijn correspondentie met zijn vriend Frederik van Eeden toont Aletrino voortdurend interesse voor het wel en wee van de 'bietebauwen' van Frederik. Bovendien informeert Arnold hem over 'Pieteloet', zijn dierbare kater.



Jan Veth, zelfportret

In de herfst van het jaar 1885 schrijft Arnold Frederik, die op

dat moment te Parijs studeert bij de medicus, psychiater Charcot, een vreemde brief: de brief is namelijk met potlood en met analinepotlood geschreven. Na een regel potlood volgt een regel analinepotlood en na deze regel analinepotlood volgt weer een met potlood geschreven regel. Het potloodgedeelte vormt één brief, het analinegedeelte vormt ook één brief. Voor iemand die door een oogkwaal gekweld wordt, is een dergelijke manier van schrijven niet bepaald voor de hand liggend! Aletrino hield er echter van om zich van tijd tot tijd te kwellen en in die karakteristiek ligt mogelijkerwijs de verklaring voor dit vreemde epistel.

De analinebrief begint met de volgende zin:

> Hoe was die bietebauw op de boulevard goed in zijn pels of moet ze in mijn asyl waar ze op mijn verjaardag een schelvisch op hun bak krijgen.

Vervolgens spreekt Arnold Frederik vaderlijk toe over de desillusies die de grote stad hem bracht. Vrouwen zijn in de ogen van Van Eeden minderwaardige wezens geworden die hun eer te grabbel gooien op de boulevards. Arnold maakt Frederik erop attent dat 't de man is die de vrouw slecht maakt.

> Als wij maar beter waren zouden zij 't ook wel zijn maar wij zijn zoo vervloekt beroerd omdat ons genitaal uitwendig is en voortdurend aan aanraking bloot staat. Daardoor loopen wij vroeg naar de meiden of scheppen vermaak in zwijnerij en behandelen geslachtsleven als modder.

Aan het eind van de brief komt Arnold weer op zijn vertrouwde onderwerp terug: ‘Groet die wilde bietebauw.’[3.]

In het voorjaar van het jaar 1886 maken Frederik en Martha van Eeden hun huwelijkreis. Arnold, met zijn voeten in een voetenzak gezeten, schrijft het jonge paar, dat zich koestert in de Italiaanse zon, over het literaire leven in Nederland. Frans Netschers bundel *Studies naar het naakt model* is net verschenen en Arnold wijt zijn slechte briefstijl aan de invloed van deze bundel. Lodewijk van Deyssel heeft zijn brochure *Over literatuur* geschreven, een niet van enige jaloezie gespeende aanval op Netschers proza. Het blijspel *De student thuis* van Frederik van Eeden heeft de pennen van de recensenten in beroering gebracht. Arnold wil daar niet verder op ingaan omdat Frank van der Goes Frederik de recensies zal sturen. Wel schrijft hij Frederik dat 't ‘pombliek 't over 't algemeen aardig vind en de ondergeteekende ongemeen aardig’. De brief wordt besloten met de volgende zinnen:

> En nu oude jongen, heb veel plezier en zeg aan Martje dat ik heel blij ben dat ze zich zoo prettig voelt. Amuseer jelui goed en laat me wat doen voor jelui. Dag Kees, dat Martje jelui moet de bietebauwen maar eens goed knijpen in den hals als jelui ze weêr ontmoet. Adieu, dag jongens
> tt Sam

In andere brieven van Arnold aan Frederik worden de ‘bietebauwen’ met naam en toenaam genoemd. Dan luidt de laatste zin:

Groet Malmijntje en de Hazebas met de warme pootjes.

Als Arnold gehoord heeft dat Frederik en Martha van plan zijn om een poes weg te doen, klimt hij direct in de pen. Een poes aan de dijk zetten, betekent onheil in huis halen:

In allen geval pas jelui op: ik heb gehoord van plannen om den spat weg te doen. Wees voorzichtig, als een jong huisgezin een bietebauw op straat zet, loopt 't nooit goed. Zoo'n biet neemt wraak en stuurt jelui allerlei onaangenaamheden thuis als verstopte bestekamers, lekkende dakgoten enz. en wat 't ergste is, ze maken dat je nooit meer een beest in huis kan houden. Je moet erg voorzichtig met ze zijn en wees nu verstandig en doe niet onberaden een stap die jelui later zal berouwen. Kijk maar hoe 't is gegaan met Koekie die ze naar de suikerfabriek hebben gestuurd: twee honden dood en drie bieten verdwenen heel geheimzinnig of gestorven aan duistere kwalen, de vierde die we nu hebben lijd een uithuizig leven maar hij begint toch al. Hij heeft kakplekken op zijn pels en heeft wat men buikloop noemt. Dat komt allemaal door de snaak van Koekie. Bij mijn zuster idem. Die had een cypersche hengst, ze heeft hem op gemene manier naar de suikerfabriek gestuurd, nu sterven alle goudvissen, salamanders, vogels en verdere huisgenoten. Ik ben maar dankbaar dat hij van die kleine Selima [dochter van Anna Aletrino Lopez Suasso, oftewel dochter van Arnolds zuster] afblijft. Pas dus op, zie liever dat je 't Malmijntje onder 't oog en staartje brengt, haar ondeugendheid in de kattebak. Jelui hebt me niet willen geloven: een beschaafde biet doet 't niet op zand, die moet turfmolm hebben. Een heer of dame voelt zich niet op zijn ‘gemak’ onder de brug of aan de wallekant, dan doen ze 't liever in hun kleren. Zoo is 't met malmijntje ook. Misschien is 't nog niet te laat. De Hazebas is wat anders, die is grover aangelegd. Pas op, pas op, die bieten zijn een geheimzinnige vereeniging onder elkaar.
(22-6-1886)

Arnolds belangstelling voor katten gaat niet onopgemerkt voorbij aan Albert Verwey. In 1886 publiceert hij twee gedichten in De Nieuwe Gids onder de titel ‘Kinderen’. Het eerste sonnet handelt over de wreedheid van kinderen: ze kunnen niet slapen zonder hun pop, wat hen echter niet belet om de volgende dag diezelfde pop in twee stukken te scheuren. Het tweede gedicht handelt over de manier waarop kinderen hun poes ‘vertroetelen’ en 't is opgedragen aan A. Aletrino.

II

Zij sollen met hun katje en torschen 't dier,
Met waggelende beentjes, rood van pret,
Den gang door, bang dat iemand op hen let,
En tillen 't bij den kop en stikken 't schier, -

Of strekken 't met de pootjes, alle vier,
Rechtuit, bij 't slapengaan, naast zich in bed,
En grinneken en fluistren: ‘Kijk broêr, net
Een mensch!’ 't Beest draagt een jakje van papier.

En als dat lang genoeg geduurd heeft, gaan
Zij met het dier den tuin in, naar den put,
En tillen 't op, en laten 't dan - zoo - los;

Dan zien ze over den rand het grapjen aan,
Haal jij nu gauw een touwtje, met een klos ...[4.]

Dit gedicht roept vele vraagtekens op. Moet Arnold zich gevlijd voelen omdat Albert Verwey een gedicht in De Nieuwe Gids aan hem opdraagt? Moet Arnold - een ware kattenliefhebber - zich gegriefd voelen omdat een gedicht dat handelt over de mishandeling van een ‘katje’ aan hem wordt opgedragen? Wil Verwey Arnold

kwetsen? Zo ja, waarom? Ziet hij in Arnold een rivaal in de liefde? Arnold onderhoudt namelijk vriendschappelijke betrekkingen met Kitty van Vloten, een moderne, ontwikkelde jonge dame waar Albert Verwey zich in de herfst van 1888 mee zal verloven.

In diverse briefwisselingen vinden we aanwijzingen voor de vriendschappelijke betrekkingen tussen Arnold en Kitty. Op 29 april 1886 schrijft Arnold de 'waarde echtgenoten' oftewel het echtpaar Van Eeden dat op huwelijksreis is in Italië:

> Kit is naar Zwolle en blijft daar weken, zoodat ik een drukke briefwisseling met haar heb.[5.]

Frank van der Goes schrijft de kersverse echtelieden eveneens. Hij informeert hen over een bezoek dat Arnold en hijzelf aan Betty en Kitty van Vloten brachten:

> Zondag zijn Sam [Arnolds naam voor de intimi] en ik in Haarlem geweest en hebben alleraangenaamst gedelikateerd in Florapark 46. We hebben eerst koffie gedronken, en zijn toen met Kitty en Betsy gaan wandelen, in de duinen. Ons plan was met de trein van half vijf terug te gaan, maar het werd eenigszins laat, en er schoot niets over dan om vijf uur

> zooveel te gaan. Dit was dan ook afgesproken, toen Betje, het huis naderende haar mama in dezer voege toesprak, die in de serre zat: Mama, ze zijn te laat. Zullen ze maar blijven? Mevrouw, viel ik haar, snel beraden, in de rede, het is geen doorgestoken werk, hoor!
> Enfin, we bleven, en na de eten, waarbij Mejuffrouw Knolleveld min of meer werd in het ootje genomen door haar nichtjes en neefje, rookten we een sigaartje in de bibliotheek. Een zeer aangename verblijfplaats om al snuffelend te praten. Vervolgens gingen we weer een weinig delikateeren in den Hout [de Haarlemmerhout]. Sam en Kit waren spoorloos verdwenen, kwamen een half uur later thuis en kregen een gepast standje van Mevr. v. Vl. Sam verontschuldigde zich met het leuke gezicht dat je je voorstellen kunt. Hij beweerde de weg niet te weten, en dat Kitty hem expres langs allerlei ongebaande wegen had gevoerd.[6.]

Op 11 augustus 1887 schrijft Arnold Frederik van Eeden:

> Nu heeft Kitty met mij afgesproken of liever heeft mij gevraagd of ik een dag bij haar in Noordwijk kwam. Maak jij dat met haar in orde en beschik na Maandag 1 uur (... [onleesbaar] in 't Gasthuis) over mijn persoon. Ten minste als 't je niet te lastig is en 't afspreken en mij te logeren te hebben.

De laatste zinsnede slaat op een logeerpartij van Arnold ten huize van Frederik van Eeden, een logeerpartij die al geruime tijd afgesproken is maar uitgesteld werd. In zijn brief van 11 augustus verontschuldigt Arnold zich als volgt:

> Ik heb niet veel lust om te schrijven wijl ik voortdurend wordt afgeleid door 't vechten met een lief meisje. Ja Keesje, c'est toujours la femme qui m'attire. Dat is dan ook een reden van mijn laat aannemen van deze uitnodiging.

Wie zou dat ‘lief meisje’ zijn? Rachel Mendes da Costa, het meisje waar Arnold zich tot verbazing van zijn vrienden in juni 1888 mee verlooft?

Arnold eindigt zijn brief als volgt:

> Schrijf mij ook hoe lang je mij wilt hebben, met 't oog op de schoone kousen.
> Schrijf je gauw? en geef mijn groeten.
> Spreek Kitty.
> tt Sam[7.]

Op 10 november 1887 schrijft een aangebrande Arnold vanuit het Binnengasthuis waar hij assistent op het ‘vrouwenverband’, de vrouwenafdeling, is:

> Amici, ik heb Kit vandaag gesproken. Tot mijn verveling heeft ze je over me gesproken en heb jij daardoor heel andere gedachten gekregen dan *ik* bedoelde. Bij voorbeeld denk je dat ik niet in Haarlem ben gekomen omdat jij er zou zijn. Dat is niet zoo ik ben niet gekomen omdat ik er geen lust toe voelde, evenmin als ik lust voel bij jou in Bussum te komen.[7.]

We mogen uit deze brieven concluderen dat Arnold, die in 1886 zijn in De Nieuwe Gids verschenen schets ‘Een dag van regen’ aan Kitty opdroeg, en Kitty elkaar regelmatig ontmoet hebben. Dit blijkt overigens ook uit het feit dat Chap. van

Deventer direct aan Arnold denkt als hij in het voorjaar van 1888 tevergeefs op Kitty wacht met wie hij koffie zou gaan drinken. Woedend doopt hij de pen in en schrijft hem het volgende briefje:

> Ik heb u eenige minder aangename opmerkingen te maken. Door uw toedoen is het geschied dat mijn koffiedrinken met Kitty niet heeft plaats gehad. Ik weet geen woorden om mijn verbazing uit te drukken, hoe iemand zóó onhebbelijk, zóó ongeloofelijk ongepast durft te handelen, als gij gehandeld hebt. Ge zijt niet beter geweest dan iemand, die een bezoek brengend, een brief aan zijn gastheer gericht opent, leest en verbrandt. Gij kunt geen excuus hebben; onnadenkendheid is er geen; de eenige force majeure is uw eigen wil geweest, en die wordt niet verontschuldigd door het feit, dat het niet uw ernstige bedoeling was mij ongerief te bezorgen. Daarenboven was het misschien uw bedoeling wèl, doch daar gij uw zelven niet kent, zult gij dat niet meer weten, en niet van uw zelven gelooven.
> Ik neem u kwalijk, en zeer kwalijk, dat gij onhebbelijk geweest zijt als geen mensch tegenover een ander zijn mag; ik neem u daarenboven kwalijk, dat gij mij een genoegen ontroofd hebt, waarop ik prijs stelde.[8.]

Arnold moet wel heel vreemd opgekeken hebben toen hij deze brief las. Het is namelijk Albert Verwey geweest die Chaps afspraak in de war gestuurd heeft. Albert had met Kitty een wandeling in de bossen rond Bussum gemaakt en was de weg kwijt geraakt. Daardoor mist Kitty haar trein en dientengevolge loopt haar afspraak met Chap. in het honderd.[8.] Chap, van Deventer is er echter voetstoots vanuit gegaan dat Arnold de boosdoener wel zou zijn!

De correspondentie tussen Arnold en Albert Verwey geeft geen antwoord op de vraag of Albert het gedicht in De Nieuwe Gids aan Arnold heeft opgedragen om hem te treffen omdat hij vriendschappelijke betrekkingen met Kitty onderhoudt. Sedert 12 januari 1885 correspondeert Arnold met Albert Verwey. De correspondentie bestaat echter uit briefkaarten die handelen over Flanor, geleende boeken en kopy voor De Nieuwe Gids.[9.]

Moet het gedicht suggereren dat Arnold zich wel kan vinden in dergelijke sadistische taferelen? Moet het gedicht suggereren dat Arnold niet vrij is van sadistische neigingen? In 1904 suggereert Jacob Israël de Haan iets dergelijks in zijn roman *Pijpelijntjes.* Sam, voor de lezer via allerlei vingerwijzingen herkenbaar als Arnold, gooit in deze roman "t wit foxje' van de Duitse juffrouw in de plee om het daar een gruwelijke dood te laten vinden. Het is natuurlijk de vraag of deze passage iets zegt over het karakter van Arnold of beschouwd moet worden als een verzinsel ontsproten aan het brein van Jacob Israël de Haan. In het laatste geval zegt de dood van "t wit foxje' misschien meer over De Haan dan over Aletrino!

Hoe het ook zij, het gedicht in De Nieuwe Gids is wat zijn strekking betreft nu niet bepaald een pennevrucht waar men met plezier zijn naam boven ziet staan. Arnold, die toch op diverse plaatsen blijk geeft van zijn kattenliefde, zal daar wel niet veel anders over gedacht hebben.

In zijn correspondentie met neef Leopold Aletrino, toont Arnold zich in eerste instantie de wijze, oude oom die neeflief met raad en daad terzijde staat. Leopold vindt dit overigens niet onplezierig. Hij hecht grote waarde aan de woorden van zijn oom; hij hoopt eens de literaire schreden van zijn oom te volgen. In de brieven aan Leopold komen, hoe kan het ook anders in brieven aan een goede vriend, ook de katten ter sprake. Op 18 september 1910 schrijft Arnold vanuit zijn Zwitserse chalet George Maurice over de huiselijke beslommeringen die hem bezig houden. De meid Rose is vertrokken omdat ze 'hooger op' wilde. Een nieuwe meid is in aantocht. Dat brengt

echter allerlei beslommeringen met zich mee. Alles wat enige waarde heeft, moet achter slot en grendel, opdat ze niet in verzoeking gebracht wordt. Arnold herinnert zich hoe één van de meiden die ze in Amsterdam hadden haar vrijer tracteerde op sigaren van een kwartje die hij cadeau gekregen had.

> Ik vraag je, die prol met een sigaar van een kwartje in zijn bek! Het meest spijt het me, dat er nu een nieuwe komt, omdat sje kasj nog niet goed is. Verleden week Donderdagavond heeft hij dan heelen tijd op de canapé gelegen, eigenlijk wordt het nu Donderdag al veertien dagen, en was lusteloos en suf. Den volgenden dag, lag hij te hijgen en kon bijna niet loopen. Ik was bang, dat hij zou doodgaan zoo ellendig was hij. Dat heeft zoo vijf dagen geduurd. Wij hebben hem 's nachts op het strijkkamertje laten slapen, om het ellendige idee, dat hij zoo ver, alleen in de kelder zou zijn. En de stakker was zoo geweldig benauwd en kroop

> telkens op den gang en naar beneden, om maar een beetje bij de menschen te zijn, zoodat wij hem maar naar beneden namen, onder het bankje in de voorkamer en dan weer eens een tijdje in den tuin of op het terrasje legden in een wollen deken. Het was zoo beroerd, dat ik voortdurend heb loopen huilen, die angstige smeek-oogjes waarmee hij je aankeek, wanneer je bij hem kwam, alsof hij iets wilde. En je kon niets voor hem doen dan heel zacht, heel lief tegen hem praten, wat ik dan ook gedaan heb. Wij hebben den vee-arts laten komen, die zei, dat hij pleuris had. Hij begon toen al wat beter te worden en ik ben om hem plezier te doen 's middags in mijn bed gaan liggen, dan kon hij er bij liggen, wat hij altijd prettig vond. Nu is hij langzamerhand opgeknapt of liever hij is nog aan het opkanappen [sic], hij is nog kort-ademig en eet nog niet als vroeger en is nog doodzwak, maar hij begint toch al te willen spelen, al ontbreekt de ware lust. Toen hij ziek was, heb ik hem beloofd, dat hij wanneer hij beter was, met twaalf paar kouzen van me zou mogen spelen, maar al geef ik ze hem, hij probeert wel, maar het is het ware nog niet. Wel springt hij weer van de stoep op mijn vensterbank, en holt weer een andere kat achterna, maar hij is en blijft nog kort-ademig en is nog niet de oude. Ik begrijp niet, dat menschen niet van beesten houden of het gek vinden, dat je zóó van een beest houdt, dat je er om huilt wanneer hij ziek is. Ik weet wel, god, ja, dat is volkomen waar, dat als sje kasj van daag zou dood gaan, ik morgen weer gewoon zou zijn en dat ik er geen boterham minder om zou eten, maar toch dat machtelooze lijden, dat navrante van hun oogen en dat vreesselijk zacht en lieve en stille als zij ziek zijn, maakt je zoo ellendig. Net als ik niet begrijp hoe iemand het over zijn hart kan krijgen, een beest, dat in je huis is doodgegaan, in een vuilnisbak te gooien of in de gracht of zoo.[10.]

Arnold houdt zijn neef, Herman Robbers, Frederik van Eeden en zijn nicht Selima van Booven op de hoogte van de legendarische kater Pieteloet. Het menu van deze kater is iets heel speciaals. Op 29 maart 1912 schrijft Arnold zijn neef:

> Pieteloet, de cypersche kater die wij hebben Leopoldus, eet boterhammen met oranje marmelade, wat zeg je van zoo iets lekkers? Zelfs gaat het zoover dat hij brood met boter niet eet, wanneer ik er geen marmelade opsmeer. Zoo iets heb ik nog nooit in mijn bieten-ondervinding bijgewoond.[11.]

Pieteloet houdt er niet alleen eigenaardige eetgewoonten op na, hij gedraagt zich buiten ook nogal opvallend. Arnold wandelt 's morgens wat door zijn tuintje. Lange wandelingen zijn niet meer voor hem weggelegd, omdat zijn benen onder invloed van het overmatige morfinegebruik als lood geworden zijn. Pieteloet volgt zijn meester tijdens deze wandelingetjes als een hond.

In het voorjaar van 1915 verdwijnt Pieteloet uit de correspondentie van Arnold Aletrino:

> Pieteloet is dood; veel kan ik daarover niet zeggen, omdat ik al zooveel over dat diertje heb gehuild, dat ik bang ben weer te gaan huilen.
> (4-4-1915 aan Selima van Booven)

David Bueno de Mesquita, een talentvol schilder die in 1913 de Prix de Rome behaalde, bezocht tijdens zijn reizen de familie Aletrino in Zwitserland. Voor velen: Witsen, Van Eeden, Van Deventer, Robbers, Prins, was de woning van Arnold - chalet George Maurice - trouwens een plezierige onderbreking tijdens verre reizen. David portretteerde tijdens een verblijf in december 1913 Aletrino in een karakteristieke houding: zittend achter zijn bureau verdiept in zijn boeken. Op zijn bureau liggen echter niet alleen boeken. Temidden van al die kennis, van al die cultuur, ligt een stukje natuur: Pieteloet.

Op 17 januari 1916 overlijdt Arnold Aletrino in Chernex, een plaatsje in de buurt van Montreux. Frederik van Eeden schrijft in de Amsterdammer een artikeltje ter nagedachtenis aan zijn vriend. Hierin komt de volgende passage voor:

Arnold Aletrino (1913) vereeuwigd door D.A. Bueno de Mesquita

> En kenmerkend voor zijn karakter was zijn liefde voor katten. Sam en een poes waren onafscheidelijk. Hij had een eigen taal waarin hij die dieren toesprak, een jargon dat alleen hij en zijn poes verstonden. En hij gebruikte vaak het citaat van een bemind fransch auteur: ‘qui aime les chats donne preuve de qualités supérieures.[12.]

Ook P.H. Ritter jr. noemt in zijn herinneringen aan Nederlandse schrijvers Aletrino en zijn katten in één adem: ‘Nog zie ik hem zitten, in zijn leunstoel begraven, omringd door twee prachtige katten, die uitbeelding gaven aan de sloomheid, zijn levensatmosfeer.’[13.]

Eindnoten:

1. Zie de afbeelding van dit portret op bladzijde 83
2. Brief van Arnold Aletrino aan Jacobus van Looy (17 juni 1885). Deze brief dicteerde Arnold aan Jan Veth: Arnold leed in die tijd aan een oogkwaal.
   De brief bevindt zich in het Van Looy-archief van het Frans Hals museum te Haarlem.
   Alle geciteerde brieven zijn in de oorspronkelijke spelling, inclusief ‘verschrijvingen’, opgenomen.

3. Correspondentie Aletrino - Van Eeden. Van Eeden-archief van de universiteit van Amsterdam.
4. In: De Nieuwe Gids 1 (1886), blz. 485. Dit gedicht is als nummer XXXII opgenomen in de reeks *Van de liefde die vriendschap heet.* Amsterdam, 1889, blz. 104.
5. Correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden; Frederik van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
6. G.H. 's Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids* (supplement). Arnhem, 1961, blz. 48-49.
7. Correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden; Frederik van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
7. Correspondentie Aletrino - Frederik van Eeden; Frederik van Eedenarchief van de universiteit van Amsterdam.
8. Maurits Uyldert, *De jeugd van een dichter.* Amsterdam, 1948, blz. 262, 263.
8. Maurits Uyldert, *De jeugd van een dichter.* Amsterdam, 1948, blz. 262, 263.
9. De correspondentie Aletrino - Albert Verwey; Verwey-archief van de universiteit van Amsterdam.
10. Correspondentie Aletrino - familieleden. Archief van de universiteit van Amsterdam.
11. Brief in bezit van mevrouw G.A. Aletrino - Cramer te Amsterdam.
12. F. van Eeden, *A. Aletrino* † In: De Amsterdammer van 23-1-1916.
13. Dr. P.H. Ritter, *Ontmoetingen met schrijvers.* Nijmegen, 1956, blz. 22.

Rein van der Wiel

Alleen de ellende houdt je wakker
A. Aletrino en de prostitutie-kwestie

'Alleen de ellende houdt je wakker' schrijft Arnold Aletrino in het uit 1903 stammende verhaal 'Zomeravond'.[1.] De personale verteller is arts en herinnert zich uit zijn studententijd een ontmoeting met een oude vrouw in het Binnengasthuis. Zij, wier kinderen van ontbering stierven, wijdde hem in in het dagelijks leven van arme mensen en vertelde hem over de sloppen en 'de bedomptheid van haar bestaan'. De verteller besluit het verhaal met de woorden: 'Door haar ben ik een ander mens geworden.'

Aletrino heeft het Tachtiger-parool 'Kunst en werkelijkheid zijn één' tot in de details nageleefd. Zowel zijn literair als zijn op het determinisme geënte wetenschappelijk werk is doorspekt met eigen gevoelens. Inderdaad gevoelens, want feiten speelden in zoverre een ondergeschikte rol in Aletrino's leven, dat ze alleen dan van belang zijn wanneer ze zijn gevoel ondersteunen en bevestigen: een naturalist in hart en nieren kortom.

De ontmoeting met die oude vrouw, zo rond 1885, was de eerste in een lange rij bezoeken aan (dood)zieke mensen. In diezelfde tachtiger jaren maakte Aletrino in datzelfde Binnengasthuis mee dat een student 'bij een verpleegster een kind maakte en haar toen liet stikken.'[2.] Deze en andere ervaringen verwerkte hij in zijn verhalen en romans, en steeds blijkt daaruit zijn groot meeleven met (kans)arme mensen in hun geploeter.

De eerste maal dat Aletrino voorzichtig in het openbaar zijn sociaal engagement etaleerde, dateert van 14 april 1885. Amsterdam was in de ban van de Brederoo-feesten, en het gezelschap dat die dinsdagavond in de Karseboom verzameld was, zal zijn aandacht ongetwijfeld deels bij het verloop daarvan gehad hebben. Toch waren o.a. Willem Kloos, Albertje Verweij, Chap van Deventer, Franc van der Goes en Free van Eeden naar de gewone Flanorvergadering gekomen. De lezingen op Flanor - een literaire club van studenten, akteurs en schilders[3.] - waren tot deze 14e april van zeer literaire aard geweest: Sophocles, Shakespeare en andere grote geesten waren op gedragen toon geëerd, waarna het souper de jongens de gelegenheid bood om vrolijk met sinaasappels te gooien.

A. Aletrino; ná of op de bruiloft (1891) en vermoedelijk vóór 1902.

Op deze Flanoravond hield de net 27 geworden Sam Aletrino, na drie maanden donkerte voor d'ogen door een oogkwaal, een waarschijnlijk om die reden niet uitgeschreven lezing over *De Prostitutie-kwestie*: Aletrino's bekende langdradigheid zorgde voor een tweeëneenhalf uur durend betoog. Na een dringend verzoek aan de leden nu eindelijk eens hun contributie te betalen, kreeg Aletrino het woord. Het verslag van secretaris M.B. Mendes da Costa verhaalt van een keurig in drieën gedeelde lezing. Nadat hij een geschiedkundig overzicht had gegeven, kwam hij bij de *Vraag der reglementering van prostitutie* en tenslotte bij de *Middelen ter bestrijding van prostitutie.* Aletrino noemt prostitutie een beschavingsverschijnsel; eerst als de mens genoeg heeft wordt hij een beest. Hij schetst de geschiedenis en besluit het eerste deel met de opmerking dat alle grote steden afgezien van Amsterdam op dat moment reglementen hebben.[4] De beantwoording van de vraag of reglementering vooronderstelt dat prostitutie nodig is, laat Aletrino vooraf gaan door een buitengewoon informatief overzicht van zijn ideeën omtrent de op dat moment vigerende maatschappelijke codes. Hij stelt dat de man van 18 tot 30 jaar - dan trouwt hij namelijk - verstoken is van de gelegenheid om op legitieme wijze aan zijn 'geslachtsdrift' te voldoen. Daarbij komt dat de omgang gedurende die jaren met de vrouwen van zijn stand er geheel op gericht is om die drift des te meer op te wekken: op bals en diners schijnt de kleding der dames alleen daarop gericht. 'Spreker zal dus niet durven beweren dat de man niet moet prostitueren', welke redenering door de in later jaren tegen dit soort mannenpraat agerende Aletta Jacobs ongetwijfeld als niet geldig zou zijn gekarakteriseerd. Na dit nogal oubollige verhaal over de zo bezochte man komt Aletrino met een voor zijn tijd verrassend avantgardistische veronderstelling: het feit dat er zo vaak hysterie voorkomt bij ongehuwde vrouwen is een argument om aan te nemen dat ook een vrouw behoefte heeft aan 'geslachtelijke omgang'. Toch

wordt een vrouw alleen dan prostituée wanneer zij uit is op standsverbetering, d.w.z. uit berekening; zij komt vrijwel steeds uit een 'onzedelijke' omgeving of heeft geen opvoeding gehad. Aletrino's conclusie uit dit al is dat de maatschappij prostitutie nodig heeft en hij acht het onjuist dat men reglementering afwijst op grond van het argument dat men zo prostitutie zou erkennen. Men moet maatregelen nemen die in het belang zijn van 'de openbare zedelijkheid' en hygiëne. Daarom is ook keuring nodig, evenals een wet op syphilis.

In het derde deel analyseert hij de oorzaken en aanleidingen van prostitutie. Dé oorzaken zijn late en ongelukkige huwelijken. De eerste ontstaan doordat mannen eerst op rijpere leeftijd de vrouw hunner keuze een inkomen kunnen aanbieden en de tweede doordat de omgang tussen jonge mannen en 'fatsoenlijke meisjes' het bijna onmogelijk maakt elkaar voor en tijdens de verloving ook maar enigszins te leren kennen. Ook dan komt Aletrino met iets opvallends: hij pleit voor een verbetering van de fatsoensmoraal, en zou willen dat vrouw en man beiden verdienen. Zijn ideaal: 'De fransche huwelijken waar man en vrouw cohabiteren na elk overdag zijns weegs gegaan te zijn'![5.]

Zo besloot Sam Aletrino zijn lezing, die ongetwijfeld opvallend was, al was het alleen maar vanwege de lengte. De notulen vertellen dat het debat niets geworden was doordat het al zo laat was en er nog gegeten moest worden; de meligheid had in alle hevigheid toegeslagen en de moppen over vrouwen die je het brood op de plank toveren waren niet van de lucht. In een brief aan Van Looy vertelde Sam dat zijn lezing 'een succes d'estime', en misschien nog meer een 'succès de scandale' heeft gehad. Erg lang is men er niet van onder de indruk geweest: De Gulden Winckel alias De Nieuwe Gids is aan het ontstaan en houdt de gemoederen bezig.[6.] Maar ook om andere redenen zullen de vrienden misschien minder betrokken zijn geweest bij het verschijnsel prostitutie. Wanneer we denken aan hun lyrische beschrijvingen en verbeeldingen van Café-Chantants[7.], verbaast het niet in *Stille Uren* te lezen hoe de ik-figuur met zijn vrienden door de Nes van het ene café naar het andere lopend, alleen is in zijn melancholie terwijl zij uitgelaten wegzijn uit wat hen benart. Op weg terug ziet hij een van de prostituees voor zich: 'voortdurend haarblond-blanke verschijning tegen de zwarte hardheid voor haar matte bestaan. (...) Die romantiek, die telkens hard-pijnde tegen de werkelijkheid, zijn groot verlangen alles mooi te willen om hem heen.'[8.]

Dat mooie had Aletrino bepaald niet aangetroffen in de tijd waarin hij jong was. Hij zag de tweede helft van de 19e eeuw als een periode van 'volkomen stilstand op alle gevoels- en kunstgebied, waarin De slag van Waterloo van Pienemann als het grootst en mooiste in Holland werd beschouwd.'[9.] In een andere brief aan zijn neef Leopold uit 1909 verheugt hij zich erover dat de ideeën over fatsoen aan het veranderen zijn; dat een meisje zich vroeger compromitteerde door met een jongen buiten te lopen en 'hoe mijn moeder me waarschuwde dat ik meisjes met wie ik ging in opspraak bracht.'[10.]

In *Een liefde* van Lodewijk van Deyssel wordt exact weergegeven wat Aletrino in zijn lezing aangaf, al is bij Van Deyssel van 'inleving' in de behoeften van 'de man' weinig sprake; zijn beeld van Jozef van Wilden is koel vernietigend:

> Hij hield er een mentineetje op na, zoo om de twee jaar één, heel kalm, heel matig. Op 't oogenblik was hij met zijn huishoudster, een dertig-jarige gewone blondine, zonder uitstekende voortreffelijkheden. (...)

> Jozef was eens voor den spiegel gaan staan, was gaan denken, dat hij in de dertig was, dat hij gisteravond toevallig van zijn meid was afgekomen, daar hij toch al beu van was, dat hij zich nu voorlopig met zijn huishoudster behelpen zou, maar volstrekt wou gaan trouwen. Hij wilde een rustig leven hebben en een goede geile wettige vrouw. (...) Het was een van zijn lievelingsdenkbeelden een vrouw aan zijn zijde te zien van hooge gestalte, niet te klein, die zich elegant kleedde, altijd gezond en vrolijk was, geen bekrompen gedachte over godsdienst had, en 't leven in het algemeen enigszins breed opvatte. Buitendien moest ze een mooi lichaam hebben, niet te mager, en veel zinnelijkheid en al de hoedanigheden van een aangename gastvrouw voor als ze eens een partijtje gaven. Ze moest ook graag uitgaan en graag veel van het leven genieten, zij moest iets Parijsachtig over zich hebben en zich in alle opzichten uitstekend weten te gedragen. Verder mocht liefhebberij voor muziek, wat lectuur, enz., haar niet ontbreken.[11.]

Portret door Jan Veth van Martha van Vloten, 1885.

Aldus schetste Van Deyssel het bourgeois-idee vanuit mannenperspektief. Hoe weinig dat lijkt op Aletrino's opvattingen, lezen we in *Zuster Bertha*:

> Hij trachtte zich gelukkig te voelen met de gedachte aan zijn eenzaamheid, aan zijn alleen, eentoonig leven (...) maar soms kwam plotseling een lichamelijke behoefte in hem opzetten, dringend en woest, een behoefte die samenvloeide met de neiging naar iemand om lief te hebben en die hem moedeloos liet voelen door onvoldaanheid. Alleen de angst voor syphilis, die zijn drift tot uitgaan had gedoofd, hield hem terug, soms leek 't hem zwaar te volharden in zijn gedwongen kuischheid en voelde hij zich ellendig in zijn bestaan zonder vrouw.

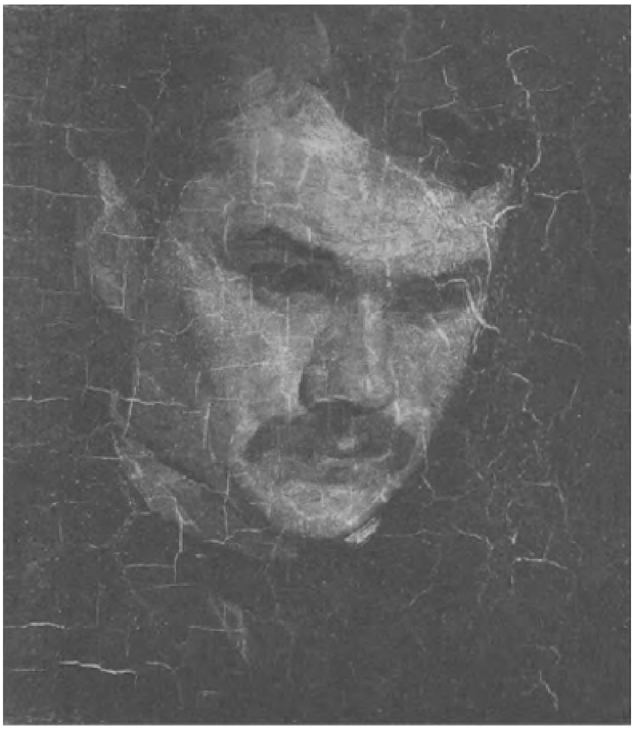
Even verder beschrijft hij een voorval in de afgelopen zomer:

> Op een avond was hij de deur uitgeloopen, (...) Lam van zijn ongeweten verdriet, was hij door de Kalverstraat gegaan (...) naar het Rembrandtplein.

Onder de dalende zon lag het plein in een eenkleurig licht. (...) Terwijl hij soezend voortwandelde, ronddwalend zijn oogen om zich heen, zag hij een meisje zitten in de rechte omlijsting van een winkeldeur. Zij hield hare beenen over elkaar, zoodat haar rok een eindje optrok en hij haar lage schoenen kon zien en een stukje van haar witte kous, die nauw sloot om haar kuit. Onwillekeurig bleef hij even kijken naar dat stukje wit, dat hem plotseling het naakte van haar lichaam voor zijn gedachten opteekende. Onder 't loopen fantaiseerde hij de lijn der

> kuit naar boven naar de knie met het kantgewerkt boordsel van de broek slap hangend naar onder, de breed mollige dij over 't andere been liggend. En duidelijk, als had hij haar lichaam voor zich, zag hij in zijn verbeelding den zacht welvenden buik, wit en elastisch met het kuiltje van den navel overplooiend naar boven waar hij de zachte borsten zag, opstaande in witte zwelling met de roze tepels naar buiten wijzend. Haar gezicht had hij niet gezien, alleen het dikke, blonde haar, zwaar drukkend, met weerbarstige kronkels, was hem langs het gezicht gevaagd. Toen hij omkeerde om haar nog eens te zien was zij al te ver. Maar 't visioen van een naakt vrouwenlichaam bleef bij hem, vastgeschroeid in zijn geest, en telkens mooide het sterker op, een duidelijk verlangen zweepend in zijn lijf waarin de vage neigingen der laatste dagen striemden tot scherp gelijnde lusten. (..)[12.]

In het najaar van 1885 werkte Frederik van Eeden in Parijs aan zijn dissertatie. Toen moet hij ook de vrouw ontmoet hebben die hem voor een deel zou inspireren tot Hedwig in *Van de koele meeren des doods.* Aletrino heeft via Free met dit aan morfine verslaafde meisje gecorrespondeerd over haar verslaving en de daarvoor noodzakelijke prostituering; hij stuurde haar zelfs wat geld zo nu en dan.[13.] In deze maanden wisselden Free en Sam uitgebreid van gedachten over DE VROUW; Frees ervaringen in Parijs hadden hem enorm teleurgesteld. De vrouw die tot dan toe zijn vrouwbeeld bepaald had, was zijn verloofde Martha van Vloten. Over haar schreef Free in 1882 in zijn dagboek, wanneer zijn ‘zinnelijkheid’ zich ‘als de afschuwelijke slang die ik aan mijn borst moet koesteren’ openbaart: ‘O zij die zo rein is, als zij in mijn hoofd zou kunnen lezen, zou ze mij kunnen vergeven? (...) Goddank, haar beeld staat hoog boven die donkere schaduwen in mijn gemoedsleven.’[14.] Het verbaast niet dat juist Free van Deyssels *Een liefde*, waarin Mathilde sexuele fantasieën heeft (en hysterisch is door eenzaamheid etc., precies zoals Aletrino in 1885 suggereerde), ‘shocking’ noemt[15.]: hij kent de vrouw liever geen enkele sexuele hoedanigheid toe, zodat hij haar als sublimatie van zichzelf kan vereren. Sam vereert haar ook, maar nuchterder en realistischer, wat blijkt uit zijn brief uit november 1885:



Portret door Jan Veth van Frederik van Eeden, 1887.

> Je hebt me verdrietig gemaakt met je oordeel over vrouwen. Dat is lijnrecht in tegen mijn theorie en bewijst dat je dat alles daar een ergen schok heeft gegeven omdat je 't vroeger niet wist. Zwijnerij is overal en je had 't alles ook hier kunnen zien als je (...) je hersens had opengezet. En door je vervloekte stomheid ga je nu veranderen en hebt verdriet. 't Is niet waar, Kees[16.], een vrouw is niet zo vuil als een man en niet zij door ons maar wij door haar worden goed gehouden. Zie mij maar. Ik zou een Markies de Sade zijn als Martha er niet was geweest en Jan en zoovele anderen. En jij ook. (...) Je weet niets van zwijnerij. 't Is hier net zo. Ik heb twee zoons ontmoet die de hoer van hun vader naliepen. In Parijs is 't quantum groter dan hier. Je moet niet anders gaan denken over vrouwen want 't is niet zoo. Als wij maar beter waren zouden zij 't ook wel zijn, maar wij zijn zo vervloekt omdat ons genitaal uitwendig zit en voortdurend aan aanraking blootstaat. Daardoor lopen wij naar de meiden of scheppen vermaak in zwijnerij en behandelen het geslachtsleven als modder. En 't staat zeer hoog want de liefde is een hoog gevoel en maakt beter. Ieder mensch is beest maar wij mannen in erger mate. (...)[17.]

Toch noteert Free in december in zijn dagboek ‘Sneeuw is als een vrouw, teer en rein, - maar als ze vuil wordt, - erg vuil. (Sam)’[18.] De keuze van dit aforisme zegt meer van hem die koos, zoals dat ook geldt voor Van Eedens woorden bij de dood van Aletrino: ‘Voor vrouwen had hij de volle eerbied van den dichter. De vrouw, als zij goed was, was hem iets heiligs, een voorwerp van diepe verering.’[19.] Alweer is juist de restriktie Van Eeden eigen; Aletrino dacht minder voorwaardelijk en hield vast aan zijn eigen geloof in de sociale bepaaldheid van de mens.[20.] Zijn eigen woorden: ‘Ik acht de vrouw hoger dan de man te staan omdat zij persoonlijk van ziel en gemoed is en wier geluk eruit bestaan kan een ander gelukkig te zien.’ Daarom verkoos hij zich vrouwen boven mannen als gezelschap en rekende hij het zich tot een eer wanneer men zei dat hij meer van een vrouw dan van een man had. Van mannen zei hij:

> Mannen hebben ten eerste dikke roode nekken, die over hun boord heen hangen, ten tweede houden zij van partijtjes en uitgaanderijen met lolletjes en echte mannengrapjes en ten derde houden zij van een ‘goed’ glas bier of een borrel, de drie onmiskenbare tekenen, te samen of alleen, van de ‘echte’ man.[21.]

Beide jonge studenten blijken hun eigen sexuele gevoelens beestachtig te vinden en dachten met afschuw aan ‘een dergelijke handeling met een vrouw van wie je houdt’. Aletrino vermoedde in zijn studententijd nooit te zullen trouwen om maar te vermijden ‘in minder avouabele houdingen’ terecht te moeten komen.[22.] Free schaamde zich en voelde zich diep vernederd doordat ‘de walchelijkste visioenen’ in hem opkwamen, die hem

> omlaagtrekken tot het peil van menschen die ik ver beneden mij stel. En de snerpendste pijn wordt door de gedachte gewekt dat het *haar* [=Martha] ideaal is dat daar jammerend en zichzelf verwenschend rondloopt, strijdend tegen gedachten die hij niet vermag te onderdrukken.

Het schuldgevoel is enorm, de eenzaamheid in het ‘slecht-zijn’ minstens zo groot. Op zulke momenten ging ook Free de straat op, uren lopend en ‘onophoudelijk strijdende en onophoudelijk schrikkende bij iedere vrouwelijke gedaante die mij voorbijkwam.’[23.] De gelijkenis tussen deze ervaring en die van Sam zoals beschreven in *Zuster Bertha* hierboven, is treffend, al lijkt bij Sam angst in plaats van schuldgevoel te overheersen. Op 2 januari 1886 schreef Sam aan Free:

> Ook ben ik wéér, zonder doel, aan de prostitutie-kwestie begonnen. Uit verveling. T' interesseert me nog wat en ik wil niet, zoals de laatste weken, avond aan avond uit verveling languit in mijn stoel naar de zolder liggen staren. Waarom ik 't bewerk weet ik niet, au fond is 't even vervelend als ander. (...) 's Avonds ga ik meestal niet uit en als ik uitga loop ik een grachtje om, om te slapen, want ik heb eenige weken doorgebracht dat ik niet in slaap kon koomen. (...) Ik wilde dat ik een groote emotie had.[24.]

Aletrino's bewerking van *De prostitutie-kwestie* zou pas in

1902 openbaar worden. Daarvoor blijkt al hoe zijn belangstelling voor vrouwen en hun ‘noodlot’ zich verdiept had. In 1887 schreef hij in ‘Pinksterbloem’ een korte, maar heftige aanklacht tegen de fatsoensmoraal: ‘Een proletariërs-huishouden strompelde voort in het stof.’ (...) De vrouw, wier man bruut bevelend voorop loopt ‘zette zich neer op een hoop klinkers (...) en staarde naar de zondagsmenschen die 't hoofd afwendden voor haar schaamtelooze zwangerschap.’[25.] Het in 1893 geschreven ‘Herinnering’ verhaalt van een man die twee jaar in het gevang heeft gezeten omdat hij de vrouw van wie hij hield, doodde. De man vertelt:

> Ik wist wie ze was, ik wist wat ze was, ik wist dat ze al jaren gedwaald had van bordeel naar bordeel, dat ze jaren geleefd had met dan eens dien en dan weer een anderen man, ik wist dat ze op 't eind liep, weggeschroeid haar vroeger mooi in de wilde hel van haar leven (...)[26.]

Vlak voordat de brochure *Over eenige oorzaken der prostitutie* in de winkel lag, verscheen de novellenbundel *Uit 't leven.* In deze bundel zijn de hoofdpersonen alle door het leven in een maatschappij met sociale onrechtvaardigheid geknakte mensen, meestal vrouwen, wier leven zonder liefde in twee gevallen door zelfmoord eindigt.[27.]

November 1902 bracht de gewijzigde Flanor-lezing. De sociale bepaaldheid spreekt veel en veel meer uit dit verhaal; Aletrino is rijper én geëmotioneerder geworden.[28.] Maar hij is ook banger geworden: wat als lezing voor de verpleegsters van Nokosomos in Den Haag en Amsterdam bedoeld was, wordt een brochure omdat men vreesde dat de vereniging door de teneur geschaad zou worden en dat sommige verpleegsters het gebodene af zouden keuren. Het doel van de lezing, nl. de ingesleten gedachte te verbeteren dat iedere vrouw die zich prostitueert daartoe door zedeloosheid komt, en ten tweede de prostitutie-kwestie onder de aandacht van deze dames brengen omdat zij kunnen helpen, zal door dit bakzeil voor juist hen, tot wie hij zich leek te richten, slechts zeer ten dele bereikt zijn.

Aletrino spitst zijn betoog toe op de sociaal slechte omstandigheden waaronder velen moeten opgroeien. Alweer na een historisch overzicht komen de economische en ‘ethische’ wantoestanden aan de orde die wel tot prostitutie moeten leiden. Hij onderscheidt bordeel - en verborgen prostitutie. De eerste soort ontstaat door materieel gebrek, terwijl bij de tweede soort veel meer faktoren een rol spelen. Zo is vaak ‘het buitenechtelijk ter wereld brengen van een kind’ oorzaak van prostitutie. In het volk heeft zoiets minder ernstige gevolgen dan in de burgerij, omdat men niet zó door christelijke braafheid geterroriseerd wordt dat men iemand verstoot en haar zo ‘van kwaad tot erger dwingt’. De toevluchtsoorden voor gevallen meisjes noemt Aletrino geen opheffende instellingen: vernedering moet met hopen dankbaarheid betaald worden door de ‘zondaressen’. Verder noemt hij als oorzaak van de tweede soort, naast bijv. werkeloosheid of juist overbelasting van de man waardoor het gezin verwaarloosd wordt, de slechte huiselijke omstandigheden als gevolg van slechte woningen. Wie Louis Hermans' *Krotten en sloppen* (1901) kent[29.], kan zich daar iets bij voorstellen. Aletrino schetst het samenwonen van een groot gezin in één kleine ruimte: de vader drinkt en een 16-jarige meisje slaapt in een bedstee met haar 14-jarige broertje. ‘Verbaast het dan niet dat zij de verkeerde kant op is gegaan?’, vraagt Aletrino zich af. Over de wandel van het ventje laat Aletrino zich helaas niet uit ... Ook het fabrieksleven stond garant voor een vermindering van de ‘kuischheid’ der vrouwen: mannen en vrouwen hadden dezelfde kleedkamer! Daarbij kon de verhouding tussen arbeid en loon vooral wat het werk van vrouwen betreft,

de vrouw naar een bordeel drijven, zeker wanneer de patroon zijn handen toch al niet thuis had kunnen houden.

In het derde deel bespreekt Aletrino de drijfveren van mannen om naar de hoeren te gaan, waarbij hij zijn eigen jeugdherinneringen als maat neemt voor wat jongens voor hun huwelijk aan behoeften ervaren:

> Er wordt in die periode veel geleden, veel bemind (...) en veel zacht-droeve geluksstemmingen geleefd, uren en dagen achtereen; de bewuste drijfveer bij velen is te geven de groote, wijde smachting van teerheid die kleurt in de opwakende voelingen van een mooi-jonge ziel. In die periode vreest de jongeman de gedachte aan geslachtsuiting als een wrange vergroving van wat hij zo mooi ziet (...) in zijn onbewust verlangen. (...) O, die dagen van droef-zacht geluk, de dagen van wijd-weenend verlangen, vaag, schemertintelend, omlijnd, heenvloeiend in nevelend week-treurend klagen naar één gevoel: teederheid. O, de uren gelukkig van hoogwuivende, zangende vreugd, jubelend dat eene nooitmoeiende woord: teederheid, teederheid! (...) teederheid te geven uit de spannende volheid van zijn ziel.

Die behoefte aan tederheid geven is er de oorzaak van dat de meeste mannen tot een liaison komen, waarvan het meisje vaak het slachtoffer wordt.

Dat prostitutie uitgeroeid zou kunnen worden, is ondenkbaar in deze maatschappij. Wel is er, zegt Aletrino in het vierde deel, veel nuttigs te doen. Ten eerste kunnen verpleegsters zich inspannen om zgn. gevallen meisjes te verheffen in plaats van te vernederen. Ten tweede pleit hij voor een andere opvoeding. Bij dit punt noemt Aletrino een niet in het derde deel besproken oorzaak van 's mans gang naar de hoerenbuurt: nl. slechte huwelijken, mariages de raison. Bij vrouwen is een huwelijk het enig doel in het leven waarbij zij vertrouwen op de waarheid van 'de bekende dooddoener' dat convenance huwelijken gelukkiger zijn dan liefdehuwelijken.[30.] Daarom moeten meisjes opgevoed worden tot onafhankelijkheid, tot gevoel van eigenwaarde zodat ze zich van roddel en insinuaties op haar betwijfeld fatsoen niets meer aantrekken! Aletrino besluit met te veronderstellen dat wanneer een vrouw een vriendin is geworden de man van prostitutie zal worden teruggehouden.

Wat opvalt aan deze brochure is de verandering die Aletrino heeft doorgemaakt in zijn beschrijving van de vrouw; veel meer dan in 1885 heeft hij oog voor de oorzaken van wat hij toen 'berekening' noemde. Hoewel de 'behoeften' van de man nog steeds breed uitgemeten worden, is zijn houding kritischer geworden; de dubbele moraal van Jozef van Wilden en consorten verwerpt hij ondubbelzinnig. Overigens valt het woord 'reglementering' in deze brochure in het geheel niet, wat wel past binnen de wat meer 'vrouwvriendelijke' benadering die Aletrino hier uitdraagt.

Nu was er in die tijd in Nederland een ds. H. Pierson, die al jaren zeer aktief doende was de prostitutie, en vooral de reglementering ervan, te bestrijden. Binnen de Reveil-kringen was een groep al rond 1870 zo bezorgd over het verschijnsel prostitutie en de gevolgen ervan, dat zij de heftige bezwaren van haar geloofsgenoten - en die kwamen van de overgrote meerderheid - voor lief nam en ijverde voor 'gevallen vrouwen'-huizen en tegen alles wat met prostitutie samenhing. Die bezwaren van de meeste Reveil-lieden vonden hun oorsprong in de gedachte dat alleen al het noemen van het wóórd prostitutie je tot schande was; doodzwijgen was de enig juiste methode. Al in 1878 schreef ds. Pierson een brochure waarin hij fel tegen reglementering van leer trok omdat de politie zo 'een verbond met de onzedelijkheid sloot'. Hij had zich gekeerd tegen de heersende opinie dat prostitutie een noodzakelijk kwaad was, en was van mening dat prostitutie het gezin, 'de grondslag van het maatschappelijk leven', ondermijnt en dat zij een weelderig en verwekelijkt geslacht in losbandigheid stijft. Daarbij waren de ziekten die de prostitutie

met zich meebracht hem een belangrijk argument. Ook de prostituées lagen hem aan het hart; hij wilde hen hun zonde doen inzien en hun de goede weg wijzen. Tevens had hij voor meer informatie gepleit, vooral aan vrouwen, en als oplossingen o.a. het eerder sluiten van café-chantants, het in de gaten houden van kazernes en scholen en het strafbaar stellen van het oprichten van bordelen voorgesteld.[31.] Deze ds. Pierson reageerde heftig op Aletrino's broc-

hure met een openbare brief: Wij hebben U nooit gezien in ons opvanghuis'.[32.] Hij was zeer, maar dan ook zeer ontstemd over Aletrino's woorden over de 'vernedering' van ongehuwde moeders in Piersons 'asyl': 'Ik preek op mijzelven, want ik heb 't evenhard noodig als de diepstgezonkene', eraan voorbijgaand dat Aletrino haar nu juist niet als een diepgezonkene beschouwde. Pierson zag het als zijn taak te leren dat zonde en schande overwonnen kunnen worden. Voorts attaqueerde hij Aletrino op het punt van diens man-vriendelijkheid; wat Aletrino als edele, diepe gevoelens karakteriseert, wil Pierson liever egoisme noemen. Ook verweet hij hem de ontwikkelingen der laatste jaren niet gevolgd te hebben: 'Hebt U ooit van het Nationaal Congres tegen Prostitutie in 1889 gehoord?'...

Nu moet gezegd worden dat het er inderdaad op lijkt dat Aletrino van geen landelijke discussie weet, en toch werd er vanaf 1878 gepolemiseerd over de prostitutie-kwestie. Een der voorvechters van reglementering, een Utrechts hoogleraar in de medicijnen, G. van Overbeek de Meijer, had in 1883 een uiterst scherp verweer op Piersons ideeën geschreven. Hierin had hij Pierson het recht op het zich toeëigenen van een monopolie op zedelijkheidszin betwist en voorts een nieuwe invulling van het begrip 'zedelijkheid' geïntroduceerd: het streven naar een grotere veiligheid door reglementering en keuring is een zedelijk streven; het dulden van prostitutie is niet per se onzedelijk omdat prostitutie dat is.[33.] Deze arts ging er overigens, zoals dat te dien tijde gebuikelijk was, bij zijn akties voor reglementering vanuit dat sexuele onthouding een man lichamelijke ziekte oplevert. Aletta Jacobs, in haar Amsterdamse praktijk veelvuldig geconfronteerd met de geslachtsziekten ten gevolge van prostitutie, begon rond 1895 over de gevaren van prostitutie te schrijven en legde er daarbij de nadruk op dat nooit iemand door onbevredigde 'geslachtsdrift' lichamelijk ziek was geworden.[34.]

Toen Aletrino in 1902 op de Nationale Vrouwenraad te Rotterdam het woord mocht voeren, benadrukte hij ondanks de ongezouten kritiek van Pierson daarop, nog eens een 'veel vergeten, maar belangrijke gevoelsoorzaak van prostitutie, de zgn. sentiments-prostitutie.' Het woord 'teederheid' viel wederom menigmaal. Een opvallende passage in dit overigens slappe en slepende verhaal is deze:

> In de wijdste zin dit vraagstuk bespreken kan ik hier niet; de middelen nagaan die de sentimentsprostitutie bij meisjes zal tegengaan kan ik niet, omdat ik met mijn voelen als man, te weinig helaas kan indringen in het gemoedsleven van een vrouw, om daaruit een oordeel te kunnen vellen, hoe een vrouwenziel moet behandeld en gekoesterd worden.[35.]

Wonderlijk dit te horen uit de mond van een auteur die diverse romans vanuit een vrouwelijk perspektief schreef en in veel verhalen een vrouw en haar gevoelens centraal stelde. Weer liet Aletrino de bespreking van deze gevoelsoorzaak volgen door een pleidooi voor een opvoeding die ruimte laat aan kinderen en jonge mensen, en die jongens leert eerbied en achting voor de vrouw te hebben: 'Dat gebroken worde met de superioriteitswaanzin!!' Aletta Jacobs, die ook het woord voerde op deze vergadering, zal zonder enige twijfel het deel over de sentimentsprostitutie als oubol terzijde geschoven hebben; met Aletrino's opvoedingsidealen stemde zij zeker van harte in.

Jaren later, in 1910, - Aletrino is vanwege allerlei lichamelijke klachten naar Zwitserland verhuisd - schreef hij in *De Nieuwe Gids* een recensie over *Der heilige Skarabeüs* van Else Jerusalem. In het uitgebreide kommentaar op dit boek dat het leven van prostituees in een bordeel beschrijft, blijkt de beschreven ellende hem hier pas definitief wakker te hebben geschud: hij is geheel van mening veranderd.

Vijfendertig jaar na zijn Flanorlezing besteedde Aletrino, nu 52 jaar oud, slechts aandacht aan het leed van prostituees en de problemen die zij ontmoeten wanneer ze een ander leven willen beginnen; schulden aan de 'madam', gebrek aan scholing en gewenning aan een levensritme dat hemelsbreed verschilt van het algemene patroon maken een terugkeer in de gewone maatschappij bijna onmogelijk. Daarbij hamerde Aletrino op de rechteloosheid van prostituées, de willekeur waarmee deze vrouwen door de wet en haar vertegenwoordigers worden behandeld en het feitelijk buiten de weg staan, wat, expliciteert Aletrino, door reglementering verergert. Om deze redenen schildert hij de prostitutie, zonder ook maar een moment van sentiments-prostitutie te gewagen, steeds af als een monster dat 'voorttiert en gestadig nieuwe slachtoffers maakt'. Vooral richt hij zich tegen 'de handel in blanke slavinnen' en verbaast zich erover dat 'er geen ziek spek of varkensvleesch binnen 's lands grenzen komt', terwijl er tegen de invoer van meisjes blijkbaar niet afdoende opgetreden kan worden.

Ook in dit verband analyseerde Aletrino de oorzaken van prostitutie, maar verrassend anders dan tot nog toe:

> Men heeft de schuld gegeven aan de omstandigheden waarin de mensen tegenwoordig leven (...), overal en altijd heeft de prostitutie getierd ... Men heeft de oorzaak willen zoeken in de, door het onnatuurlijk leven, bijna onbeteugelbare geslachtsdrift van het tegenwoordig geslacht, dat door onze verfijning overgeprikkeld en vroegrijp, in de armen van de prostituees zou worden gedrongen, omdat de economische omstandigheden een huwelijk op den tijd der geslachtsrijpheid beletten. Ook dat is niet waar. Een ieder, die ook maar enigszins een studie van het prostitutie-vraagstuk heeft gemaakt, weet dat de bordeelprostitutie voornamelijk bestaat en blijft bestaan door het bezoek der getrouwde mannen. Een afdoend antwoord op de vraag is niet te geven en een oplossing van het vraagstuk is vooralsnog onmogelijk.

Toch ziet hij een aanzet tot een oplossing in de opvoeding, en alleen dit raakt aan wat hij vroeger voorstond: de opvoeding, daar moet 't van komen; de nieuwe generatie zal het verschijnsel prostitutie overbodig kunnen maken, mits zij wordt opgevoed in de wetenschap dat sexualiteit geen vuiligheid is, dat 't niet iets is dat zo lang mogelijk verborgen moet blijven omdat 't schandelijk is. Een nieuwe, betere moraal, nee, überhaupt een sexuele moraal![36.]

Geen zielig naar 'teederheid' zoekende jongelingen meer, die prostitutie misschien toch tot iets noodzakelijks maken; geen voorzichtige stellingname vóór reglementering, maar een pertinent tégen klinkt op. Zo bracht Aletrino in praktijk waarnaar hij, getuige zijn woorden in een brief in datzelfde jaar, streefde: 'Het enige is dat je kan trachten je de nieuwere gedachten in te denken en ze tracht na te gaan en ze niet zomaar dadelijk uit de hoogte van je conservatisme veroordeelt.'[37.]

Een jaar later recenseerde Aletrino *La maternelle* van Léon Frappé. Hier valt zijn laatste woord over prostitutie: 'le crime d'avoir trop d'enfants' kan alleen tot een leven in ontbering of in prostitutie leiden. Daarom is hij een voorstander van De Nieuw-Malthusiaanse Bond, over wier ijvering voor geboortebeperking de Kamer bij de bespreking van de 'Zeedelijkheidswetten' van minister Regout in 1911 uitvoerig schande spreekt. Hoe puur Aletrino tot het einde van zijn leven is blijven voelen op zoveel vlakken van maatschappelijke ellende illustreert een brieffragment uit 1914. Hij fulmineert eerst hevig tegen 'het Pruissisch imperialisme', en zegt 't vervolgens onbegrijpelijk te vinden dat men durft optreden tegen het Nieuw-Malthusianisme en het abortus-verwekken (!): 'Hoe durft men nog spreken van de waarde van het mensen-leven wanneer er 62.000 vallen?'[38.]

Anno 1982, ruim 65 jaar na Arnold Aletrino's dood, is abortus een omstreden zaak en is de discussie over prostitutie nog in volle gang. Het verschil met toen is dat de discussie nu voornamelijk door vrouwen gevoerd wordt. Prostituées hebben de VIP (Vrouwen in prostitutie) opgericht waarin ze samen willen streven naar de totstandkoming van een vakbond die hun rechteloosheid opheft en het dubbele karakter van hun beroep doet verdwijnen. Nog steeds betalen deze vrouwen hun

'madam' (de overheid) enorme hoeveelheden belasting zonder dat hun beroep als beroep erkend is. Groepen vrouwen binnen de vrouwenbeweging vinden prostitutie, zoals ds. Pierson, Aletta Jacobs en de 'latere' Aletrino, laakbaar omdat het de uitbuiting van de vrouw door de man laat voortbestaan, en nu zelfs misschien binnenkort geïnstitutionaliseerd. Zedenmeesters hoor je slechts zelden meer; ook de Adviescommissie Zedelijkheidswetgeving onthoudt zich tegenwoordig op principiële gronden van een waardeoordeel over prostitutie.[39.] Het beleid dat door deze commissie wordt voorgesteld richt zich op het tegengaan van uitbuiting, wat betekent dat souteneurs en bordeelhoudsters nog steeds strafbaar zijn. Naast wettelijke bepalingen zijn er echter ook nog politieverordeningen die per stad verschillen, waardoor prostitutie vaak iets is wat oogluikend wordt toegestaan. De wankele positie die dat voor posituées met zich mee brengt, maakt hun vakbondsideaal begrijpelijk. Of de beroepstrots die uit hun streven blijkt oprechte trots is en of hij voor de meeste vrouwen 'in het vak' geldt, is hoogst twijfelachtig. Vermoedelijk gelden nog steeds Aletrino's argumenten om prostitutie niet toe te juichen: exploitatie, kansloosheid om een ander beroep dan het 'gekozene' te vervullen en de uiterst dubbele manier waarop de samenleving tegen prostituées aankijkt.

Alle ellende heeft een wakkere man opgeleverd, die veel van zijn tijdgenoten door de jaren heen heeft doen nadenken over zaken die men het liefst maar als niet-bestaand had beschouwd.

Eindnoten:

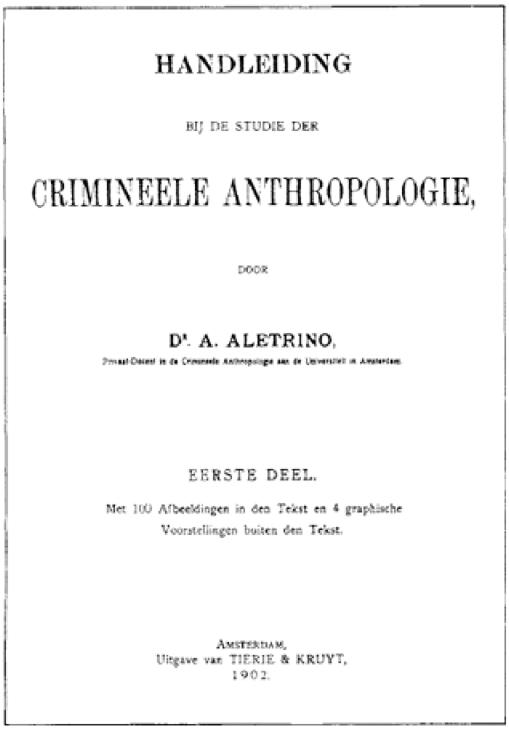
1. 'Zomeravond'. In: A. Aletrino. *Line.* Amsterdam 1906
2. E. d'Oliveira jr. *Met Dr. A. Aletrino.* In: *De Gulden Winckel*, augustus 1908
3. Sam Aletrino werd bij Flanor geïntroduceerd door Free van Eeden. Deze letterkundige vereniging werd opgericht in 1881 door M.B. Mendes da Costa en Franc van der Goes. De acteurs kwamen via de laatste bij Flanor. Franc was ook secretaris van het Brederoo-comité, zodat velen het hoogtepunt van de feesten, een voorstelling van *Moortje*, bezochten. Met opzet noem ik in dit verband de roep- of bijnamen van de vrienden: Flanor was een vriendenclub waar naar veler inzicht de gezelligheid voorop moest staan. Kloos had in de beginjaren eens bedankt omdat het geheel niet amusant genoeg was: alleen Sophocles voldeed niet. Sindsdien soupeerde men na afloop van de vergadering.
4. Reglementering houdt in dat bordelen erkend, geregistreerd en gekontroleerd werden, en dat alle prostituées ingeschreven werden door de politie. Ze waren aan regels gebonden; de vrouwen moesten zich bijvoorbeeld geregeld op geslachtsziekte laten onderzoeken en ze werden, wanneer een ziekte werd gekonstateerd, in een gesloten kliniek opgenomen. Dit uit Frankrijk stammende systeem werd hier te lande tijdens de franse overheersing ingevoerd en het werd pas in 1911 door Regouts wetten verboden.
5. A. Aletrino. *De Prostitutie-kwestie.* In: Flanorarchief. U.B.
6. Brief van Aletrino aan Van Looy, d.d. 17-6-'85. Van Looy-archief. Frans Halsmuseum, Haarlem.
7. Zie: Rein van der Wiel. *Beelden van '80.* In: *De Revisor*, VIII, 1981, nr. 3.
8. A. Aletrino. *Stille uren.* Amsterdam 1906, pp 44 e.v.
9. Brief van Aletrino aan L. Aletrino, d.d. oktober 1910. U.B. Amsterdam
10. Brief van Aletrino aan L. Aletrino, d.d. september 1909. U.B. Amsterdam
11. L. van Deyssel. *Een liefde.* Amsterdam 1887. pp. 55, 57-58
12. A. Aletrino. *Zuster Bertha.* Amsterdam 1981, pp. 129 e.v.
13. Brief van Aletrino aan Van Eeden, d.d. waarschijnlijk oktober 1885. U.B. Amsterdam
14. In: *Dagboek van Frederik van Eeden.* Culemborg 1971. Dl. 1. d.d. 18 februari 1882.
15. F. van Eeden. *Een onzedelijk boek.* In: *De Nieuwe Gids* III, 1888, afl. 4.
    Zie ook hiervoor: E. Endt. *De kunst des levens: Tachtigers tussen* '85 en '88. In: *De Revisor* VII, 1980, nr. 4.

16. Frederik van Eeden werd nu eens Free, dan weer Kees(je) genoemd; dat varieerde van moment tot mens. Ook Aletrino, wiens naam Aäron overigens door de Portugees-Israëlitische gemeente afgedwongen werd - alleen Oud-Testamentische namen worden ingeschreven - had drie namen: de officiële was Arnold en de bijnamen Sam en Nol.
17. Brief Aletrino aan Van Eeden, d.d. november 1885. U.B. Amsterdam
18. In: *Dagboek van Frederik van Eeden.* d.d. 8 december 1885
19. F. van Eeden. *Dr. A. Aletrino.*† In: *De Amsterdammer.* d.d. 22-1-1916.
20. Zie hiervoor: R.J. Landman en Jac. van Weringh. *De Wereld van Aletrino.* In: *Tijdschrift voor Criminologie.* Meppel 1977. pp. 144-155
21. Brief van Aletrino aan mevrouw R. Bueno de Mesquita-Lopez de Leâo de Laguna, d.d. 12-9-1909. U.B. Amsterdam.
22. Brief van Aletrino aan Van Eeden, d.d. 16-12-1909. U.B. Amsterdam
23. In: *Dagboek van Frederik van Eeden.* d.d. 18 februari 1882
24. Brief van Aletrino aan Van Eeden, d.d. 2-1-1886. U.B. Amsterdam
25. A. Aletrino. ‘Pinksterbloem’. In: *Novellen.* Amsterdam 1895. p. 71
26. A. Aletrino. ‘Herinnering’. In: *Novellen.* A'dam 1895 pp. 179, 180.
27. A. Aletrino. *Uit 't leven.* Amsterdam 1901.
28. A. Aletrino. *Over eenige oorzaken der Prostitutie.* Amsterdam 1902
29. L.M. Hermans. *Krotten en sloppen.* Amsterdam 1901.
30. Een voorbeeld van zo'n vrouw is de moeder van Zuster Bertha in Aletrino's gelijknamige roman uit 1891. Bertha wordt door haar moeder op kille wijze onderhouden over Bertha's illusie: ‘Een geleidelijk duidelijkte het verlangen in haar hoofd naar een bezighoudend werk dat haar later zou kunnen los maken van een gedwongen afhankelijkheid wanneer haar vader zou sterven. Toen zij er over sprak, keurde haar moeder haar voornemen kort af. Zelf getrouwd zonder liefde, zag ze een huwelijk als een zaak, waar alle voelen buiten kon blijven.’ En dat betekent dat Bertha maar snel een goede partij moest doen ...

    In *Zuster Bertha* verwerkte Aletrino, zoals we ook in dit fragment van de terreur van opvoeding en milieu.
31. H. Pierson. *Gewettigde ontucht.* Arnhem 1878.
32. H. Pierson. *Openbare brief aan A. Aletrino.* Amsterdam 1902.
33. Dr. G. van Overbeek de Meijer. *Het geneeskundig toezicht op de prostitutie.* In: J. Stuart-Mill e.a. *De prostitutie-kwestie.* Amsterdam 1883
34. A. Jacobs. *Herinneringen.* Nijmegen 1978^{2}, 1924^{1}. pp. 183, 188.
35. A. Aletrino. *De oorzaak der prostitutie.* In: *Bespreking van het prostitutie-vraagstuk op de openbare vergadering van den Nationalen Vrouwenraad van Nederland te Rotterdam op 2 april 1902.* Rotterdam 1902. pp. 6-13. Internationaal archief van de Vrouwenbeweging; Amsterdam.
36. A. Aletrino. Bespreking van: Else Jerusalem, *Der heilige Skarabeüs.* In: *De Nieuwe Gids* 25, 1910. II pp. 840-878
37. Brief van Aletrino aan L. Aletrino, d.d. sept. 1910. U.B. Amsterdam.
38. Aletrino aan D. Aletrino, d.d. 16 september 1914. U.B. Amsterdam
39. In: *Derde Interimrapport van de adviescommissie Zedelijkheidswetgeving. Prostitutie.* 's-Gravenhage 1977.

Jac. van Weringh
Aletrino als criminoloog

De vraag kan worden gesteld of het zin heeft een beschouwing te wijden aan Arnold Aletrino als criminoloog. Te oordelen naar de plaats die hij inneemt in de Nederlandse criminologische handboeken lijkt dat niet de moeite. Daarin is hij namelijk bijna geheel afwezig. In W.A. Bonger's bekende *Inleiding tot de criminologie* (1932) wordt hij in de tekst even genoemd. Bijna dertig jaar daarvoor had Bonger in zijn proefschrift *Criminalité et conditions économiques* (1905) in zijn literatuuroverzicht een aantal geschriften van Aletrino uit 1898 en 1899 opgevoerd. In de Amerikaanse uitgave van dat boek, verschenen in 1916, komt ook de *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie* (1902-1904) in het literatuuroverzicht voor. Besproken wordt Aletrino evenwel niet.


HANDLEIDING

BIJ DE STUDIE DER

CRIMINEELE ANTHROPOLOGIE,

DOOR

Dr. A. ALETRINO,

Privaat-Docent in de Crimineele Anthropologie aan de Universiteit te Amsterdam.

EERSTE DEEL.

Met 100 Afbeeldingen in den Tekst en 4 graphische Voorstellingen buiten den Tekst.

AMSTERDAM,
Uitgave van TIERIE & KRUYT,
1902.

Dat doet ook G.Th. Kempe niet, die na de oorlog Bonger's Inleiding heeft bewerkt, in 1967 tot het omvangrijke boek *Inleiding tot de criminologie.* Wel Lombroso en andere Italianen, maar Aletrino niet. In J.M. van Bemmelen's *Criminologie, leerboek der misdaadkunde* (1952) komt Aletrino in het geheel niet voor. Gezien het radjetoe aan namen en onderwerpen dat Van Bemmelen in zijn boek - één van de merkwaardigste geschriften ooit over het vak gepubliceerd - aan de orde stelt, mag dat enigszins verbazingwekkend worden genoemd. Om nog een andere inleiding te noemen: W.M.E. Noach's *Criminologie* (1954): ook daarin geen Aletrino. Volledigheidshalve vermeld ik dan nog de drie meest recente boeken met een inleidend karakter: G.P. Hoefnagels, *Beginselen van kriminologie* (tweede herziene druk 1980), H. Bianchi, *Basismodellen in de kriminologie* (1980) en C.I. Dessaur, *De droom der redeeen poging tot criminosofie* (1982): ook hierin wordt Aletrino geen vermelding waardig gekeurd.

Het meest uitvoerig is over de curieuze persoonlijkheid die Aletrino was geschreven door Richard J. Landman en mijzelf in het Tijdschrift voor Criminologie in 1977 in een artikel van twaalf bladzijden: ‘De wereld van Aletrino’. Alles bij elkaar is dat een uitermate magere oogst. Op de vraag waarom dat zo is zijn in beginsel twee

antwoorden mogelijk. Of Aletrino is in de ontwikkeling van het vak tamelijk onbelangrijk of latere vakgenoten hebben nimmer de moeite genomen op behoorlijke wijze van zijn werk kennis te nemen. Dat laatste zou niet zo verwonderlijk zijn. De belangstelling voor de historische ontwikkeling van het eigen vak is, zeker in Nederland, niet bijster groot en die is dat ook nooit geweest. In de sociale wetenschappen wordt in sterke mate de gedachte aangetroffen dat de problemen waarmee de beoefenaren geconfronteerd worden zich nu voor het eerst in de geschiedenis voordoen. Zo is het bijvoorbeeld opvallend dat in de uitvoerige en langdurige discussie over de affaire-Buikhuisen nooit de naam van Aletrino gevallen is. Er zou zeker reden geweest zijn na te gaan of ideeën van de omstreden Leidse hoogleraar ook bij de Amsterdamse privaat-docent, de eerste universitaire persoon in Nederland in het vak, aan te treffen zijn.

Het lijkt zonder meer de moeite waard een onderzoek te doen naar Aletrino's opvattingen en zijn plaats in de ontwikkeling van de criminologie in Nederland. Ook als die opvattingen verouderd en achterhaald zijn hebben ze in die ontwikkeling een rol gespeeld, al was het alleen al omdat anderen er zich tegen konden afzetten en daardoor hun eigen opvattingen scherper tot uitdrukking konden brengen. In het volgende worden Aletrino's denkbeelden enigszins in kaart gebracht.

Over het strafrecht

In 1886, enige jaren voordat Aletrino met publiceren begon, was in Nederland een nieuw Wetboek van Strafrecht van kracht geworden, waarvan het ontwerp vijf jaar eerder door het parlement aangenomen was. Tot die tijd was de Code Pénal, stammend uit de Franse periode, bepalend voor de strafrechtspleging. Het nieuwe wetboek werd in juridische kringen in het algemeen als een belangrijke vooruitgang beschouwd. Het kan worden gezien als een produkt van de zogenaamde Klassieke Richting in het strafrecht, een richting die aan het einde van de 18e eeuw opkwam onder invloed van ideeën uit de wereld van de Verlichting. Het streven was gericht op ‘een liberaal, humaan daadstrafrecht’, zoals Van Binsbergen het omschrijft. De daad, als inbreuk op de rechtsorde, staat centraal en niet de dader. Deze laatste werd gezien als een redelijk wezen, dat goed en kwaad tegen elkaar afweegt alvorens een beslissing in de ene of de andere richting te nemen. Het wetboek kenmerkt zich, zoals vanuit de achterliggende opvattingen ook mag worden verwacht, door een nauwkeurige formulering van de afzonder-

lijke delicten. En ook de voorkeur voor het celstelsel, wat betreft de straffen, neemt een belangrijke plaats in.

Het totstandkomen van een wetboek is, zoals de praktijk heeft laten zien, een moeizame en vooral tijdrovende aangelegenheid. Toen het er eenmaal was werd het door de meeste juristen gezien als een verworvenheid. Na decennialange beraadslagingen is een nieuwe mijlpaal bereikt in de ontwikkeling van het recht. De verwachtingen waren hooggespannen. Met een op redelijkheid gebaseerd wetboek zou het in elk geval niet slechter worden. Hoe keek Aletrino tegen het nieuwe strafwetboek aan? Dat is van belang te weten, omdat de vraag wat officieel criminaliteit is door het strafrecht bepaald wordt. Criminologen kunnen allerlei andere definities dan de wettelijke over criminaliteit ontwerpen - en dat doen zij ook veelvuldig - maar in de praktijk hebben zij te maken met datgene wat in het strafrecht als crimineel omschreven is.

In het opstel ‘De crimineele anthropologie en de strafwet’, in 1893 in De Nieuwe Gids verschenen, laat Aletrino er geen twijfel over bestaan dat de strafwetten niet meer voor die tijd geschikt zijn. De ontwikkeling van zijn eigen vak heeft tot inzichten geleid die lijnrecht in strijd zijn met datgene wat als een nieuwe juridische verworvenheid enige jaren eerder in het Wetboek van Strafrecht is vastgelegd. Dat wetboek is gebaseerd op oude begrippen en de wijze waarop het wordt toegepast ‘is een overblijfsel van de vroegere leer der vergelding en der weêrwraak’ (1,71). Dat is een hard oordeel over een wetboek dat dan nog geen tien jaar functioneert. Aletrino's opvattingen zijn fundamenteel anders.

In zijn werk doet hij menige scherpe aanval op het juridisch denken en op de juristen. Hij is er terdege van doordrongen dat het de juristen zijn die de dagelijkse praktijk van de strafrechtspleging, bestaande uit het ontwerpen van wetsteksten, het vervolgen en het veroordelen, bepalen. Met harde verwijten slaat hij hen om de oren. Zij zijn niet alleen niet op de hoogte van de ontwikkelingen in de criminele antropologie, zij zijn er ook nauwelijks in geinteresseerd. Sterker nog, zij maken het nieuwe vak, dat in eerste instantie door medici van de grond gebracht is, belachelijk, de resultaten worden door hen afgedaan als ‘des illuminés’. Dat oudere juristen er nog dergelijke conventionele standpunten op nahouden kan hij nog begrijpen, maar dat de jongeren de nieuwe inzichten aan hun laars lappen acht hij uitermate bedenkelijk. Die inzichten zouden er toe moeten leiden dat de strafrechtspleging verandert en dat ‘sommige verkeerdheden’ uit het strafrecht zouden moeten verdwijnen. Maar de strafwet wordt gemaakt door ‘onbevoegde en kortzichtige lieden’, die ‘een totaal gemis aan een goed inzicht in de criminaliteit hebben’ (4,52).

Een mogelijkheid tot verbetering ziet Aletrino in het juridisch onderwijs. De opleiding van juridische studenten in Nederland deugt niet. Aan hen moet duidelijk worden gemaakt dat onze strafrechtspleging berust op conventionele begrippen en opvattingen, die ten enenmale in strijd zijn met de tegenwoordige wetenschap. Het is onbegrijpelijk, meent hij, dat na het eerste crimineel-antropologisch congres, in 1885 in Rome, waar de resultaten van de nieuwe wetenschap gepresenteerd werden, de jongere juristen nog steeds gedwongen worden in hun studie de oude, reeds lang platgetreden paden te bewandelen.

Aletrino snijdt hier, waarschijnlijk als eerste, twee problemen aan die negentig jaar later nog even actueel zijn als destijds. Om te beginnen de aard van de juridische opleiding. In de jaren zeventig van deze eeuw zijn aan Nederlandse universiteiten ontelbare papieren en discussies gewijd geweest aan die juridische opleiding. Met name kwam daarbij de vraag aan de orde hoe andere wetenschappen een bijdrage zouden kunnen leveren aan de beoefening van de rechtswetenschap. De gedachten gingen daarbij in de eerste plaats uit naar de sociale wetenschappen. De bedoeling

was nog steeds, om met Aletrino te spreken 'een steenklomp in de antieke ruiten van de juristerij' te werpen (1,47).

Het andere probleem dat in alle duidelijkheid door hem is gesteld wordt gevormd door de toepassing van de resultaten van criminologisch onderzoek. Hoe moeten die resultaten in de praktijk geïntegreerd worden? Om de actualiteit van dat thema te illustreren geef ik hier een citaat uit een boek van G.P. Hoefnagels, *Beginselen van kriminologie* (2e herziene druk, 1980):

> Deze integratie wordt voornamelijk gebarrikadeerd door het feit dat de resultaten en konklusies van kriminologisch onderzoek en denken onvoldoende benut worden door de diensten van de strafrechtspleging. Diskrepanties tussen theorie en praktijk kunnen hier vele decennia duren, soms blijven zij, verstard, bestaan
> (blz. 65).

Sinds 1893 is dit probleem, moeten we constateren, niet nader tot een oplossing gekomen. In feite is het nog aanzienlijk gecompliceerder geworden, omdat sindsdien het aantal criminologische gezichtspunten niet alleen is toegenomen, maar ook de verscheidenheid daarin. En zelfs kan van tegenstrijdigheden in die gezichtspunten worden gesproken. Wat volgens de opvattingen van de ene criminoloog bevorderlijk voor een goede strafrechtspleging is kan door een ander als gevaarlijk worden afgewezen. In een democratie is dat in beginsel mogelijk. Het is dan ook de vraag of dat door Aletrino aangesneden vraagstuk ooit tot een oplossing kan worden gebracht. Ik heb daarover mijn twijfel. Er bestaat geen instantie die kan beslissen welke resultaten de voorkeur verdienen boven andere. Bovendien is het niveau van de toepassing van de resultaten van wetenschappelijk onderzoek een ander dan dat waarop die wetenschap beoefend wordt. Een officier van justitie en een rechter moeten tot een beslissing komen over één individueel 'geval', terwijl het er in de wetenschap om gaat te komen tot uitspraken die een zekere mate van generaliseerbaarheid hebben. Het is nog maar de vraag of die twee niveaus te combineren zijn. Het boeiende is dat reeds bij het allereerste begin van de criminologie-beoefening dit essentiële probleem zo duidelijk omschreven is. Het ongeduld en de irritatie van Aletrino zijn begrijpelijk, maar sindsdien weten wij dat de speelruimte waarbinnen veranderingen kunnen worden aangebracht gering is.

Over de oorzaken van de criminaliteit

Het werk van Aletrino is doortrokken van de gedachte dat hij een nieuwe wetenschap aan het beoefenen is, een wetenschap met grote perspectieven voor de verbetering van de strafrechtspleging: de criminele antropologie. In het laatste kwart van de vorige eeuw ontstond in medisch-psychiatrische kringen grote belangstelling voor de misdadiger. Met behulp van wetenschappelijke methoden, ontleend aan de natuurwetenschappen, werd geprobeerd vast te stellen of misdadigers, in vergelijking met andere categorieën mensen, zich kenmerkten door bepaalde eigenschappen. De belangrijkste man op dit gebied was de Italiaanse arts Cesare Lombroso. Diens boek *L'Uomo delinquente* (1876) veroorzaakte grote opwinding, zowel in positieve als negatieve zin. Juist in een tijd dat het strafrecht zich ging toeleggen op de daad-als-inbreuk-op-de-rechtsorde ontstond in andere, zich om dat strafrecht bewegende disciplines een levendige belangstelling voor de persoon van de dader. Wat is dat voor iemand, wat beweegt en drijft hem?

Tussen de uitgangspunten van het strafrecht en de criminele antropologie bestond een zeer fundamenteel onderscheid: ging men er in het strafrecht in het algemeen

vanuit dat de mens, redelijk wezen als hij is, uit vrije wil een keuze voor het goede of het kwade doet, in de criminele antropologie heerste de tegenoverliggende opvatting dat de vrije wil in het geheel niet bestaat. De vooruitgang in deze wetenschap heeft geleerd, dat de misdadiger, evenals de krankzinnige, een psychisch abnormaal wezen is, een mens die is gelijk hij is en handelt gelijk hij handelt, omdat hij gegeven zijn psychische aanleg en andere

factoren niet anders zijn en handelen kan, maar zijn en handelen moet zoals hij is en doet (1,2). Zo omschrijft Aletrino zeer helder het standpunt dat hij, met de andere onderzoekers, verdedigt. In zijn geschriften fulmineert hij, in alle mogelijke variaties en toonhoogten, tegen de gedachte van het bestaan van een vrije wil.

De discussie over vrije wil/niet vrije wil beleefde in die dagen een hoogtepunt. De meeste bijdragen daaraan zijn van filosofisch gehalte. Aletrino heeft zich zonder twijfel in de filosofie verdiept, maar de argumenten die hij aandraagt zijn voornamelijk ontleend aan de praktijk van de strafrechtspleging. Hij baseert zich op resultaten van wetenschappelijk onderzoek: de feiten laten toch zien dat een misdadiger niet uit vrije wil handelt maar een 'gevangene' is van zijn aanleg en andere factoren. Wat uit de harde kritiek van de Amsterdamse advocaat J.A. Levy en de Groningse hoogleraar G. Heymans op Aletrino duidelijk wordt is, dat in die discussie over verschillende zaken gesproken wordt. De crimineel-antropoloog is eigenlijk verbaasd dat iemand niet kan inzien dat de dagelijkse ervaring tegen het bestaan van de vrije wil pleit. Dat vraagstuk is voor hem beslist. De vrije wil bestaat niet, de mens is ontoerekenbaar. De vanzelfsprekendheid waarmee Aletrino dit keer op keer betoogt is opmerkelijk. Een zieke is niet toerekenbaar voor zijn ziekelijke uitingen, een goede niet voor zijn goede en een slechte niet voor zijn slechte. Naast die vanzelfsprekendheid is er ook duidelijk sprake van enige irritatie dat hij wéér moet uitleggen hoe het in elkaar zit.

> Hadde het individu zich zelf gemaakt; ware het ontstaan uit en door zich zelf, zonder ouders en voorouders, autochthoon als de nazaten van Deukalion en Pyrrha; hadde het geleefd buiten omstandigheden, die haar invloed op hem doen gelden, - dan zou men misschien de oorzaak zijner uitingen in zijn vrijen wil mogen zoeken. Zoodra het echter bewezen is dat ieder individu, een schakel in den grooten keten der menschenrij, een gevolg is van andere individuën en, op zijn beurt, weêr oorzaak van andere individuën kan zijn; zoodra het bewezen is dat het individu zich niet kan onttrekken aan den invloed die de omstandigheden noodzakelijk op hem moeten doen gelden, - mag er geen sprake meer zijn van den vrijen wil van het individu, en is er geen enkele reden meer om zijn goede en zijn slechte eigenschappen aan hem zelf te wijten
> (2,33).

Dit inzicht ontleent Aletrino aan de geleidelijke ontwikkeling van de psychiatrie, het zich meer en meer uitbreidend determinisme, de diepergaande studie van hersen- en zenuwfysiologie en het meer bekend worden met de problemen van de erfelijkheid. De resultaten van al die ontwikkelingen hebben, meent hij, het vraagstuk beslist.

Toch is het te begrijpen dat zijn standpunten met grote achterdocht werden bekeken. In de wereld van de juristen was de gangbare manier van denken totaal anders en bovendien was Nederland in die tijd een buitengewoon godsdienstig land. De gedachte van de ontoerekenbaarheid van de mens moest wel als een ketterij worden afgewezen. In de bestrijding kreeg Aletrino vaak te maken met de gelijkstelling van ontoerekenbaarheid en niet-verantwoordelijk zijn. Voor hem zijn dat twee verschillende zaken en hij wordt dan ook niet moe dat geduldig uit te leggen. De verantwoordelijkheid van het individu kan nooit worden opgeheven en de maatschappij moet zich ook tegen de aanslagen van misdadigers beschermen. Ontoerekenbaarheid heeft niets te maken met 'slap excuseeren van alle misdadigers'. Het verwijt dat Aletrino voortdurend te horen kreeg is sindsdien aan het adres van

alle onderzoekers op het gebied van de criminaliteit gemaakt. Onderzoek naar de stand van zaken wordt bijna altijd uitgelegd als bagatelliseren; dat geldt zowel voor psychiaters als voor meer sociaal-wetenschappelijk gerichte onderzoekers.

Aletrino werkte, om een uitdrukking van De Valk te gebruiken, vanuit een natuurwetenschappelijk wetsbegrip. Dat is, gezien zijn medische opleiding, ook begrijpelijk. Het streven was er in die tijd sterk op gericht op inductieve wijze te ontdekken welke algemene wetten voor mens en samenleving gelden. En bij wetten gaat het hier dan uiteraard niet om juridische constructies, maar meer om de algemene wetmatigheden, waaraan het leven van de mens en het functioneren van de samenleving onderworpen zijn. Dat zoeken naar wetmatigheden moet leiden tot het verwerven van een zekere kennis. Als wij weten welke wetmatigheden het leven van mens en maatschappij bepalen is het ook mogelijk in te grijpen en de gewenste veranderingen aan te brengen: het kennis-is-machtideaai. De verwachtingen van Aletrino - en van degenen die vanuit dezelfde optiek dachten als hij - over de mogelijkheden van de wetenschap zijn buitengewoon groot. De wetenschap, gebruikmakend van natuurwetenschappelijke methoden, zal het aanschijn van de wereld kunnen veranderen. Vroeger of later zullen de resultaten van de criminele antropologie het op de vrije wil gebaseerde strafsysteem doen verdwijnen. Bij Aletrino bestaat daarover geen twijfel. Het kwaad zal dan niet langer met kwaad vergolden worden. Ik laat hem nog even aan het woord:

> Eens zal die tijd komen! Hoog door de eeuwen draagt de galm vooruitgang; uit ver-wijkend duister kleurt 't licht; wijder en wijder ruimt het zachtjuichend gulden van helderen zonneglans! En dieper uit ons binnenste zangt een lievend voelen omhoog voor hen die lijden, hooger en hooger, dwingend onze handen zich te strekken naar hen die naast ons staan, onze voeten dwingend te gaan den lijdensweg van hun leven. En eerst wanneer wij zóóver zullen zijn dat wij kunnen voelen voor anderen, zooals wij voelen ons eigen bestaan, dan eerst naderen wij de werkelijking van het doel, het einddoel van allen arbeid, van alle weten: voor anderen het leven dragelijk te maken
> (2,39).

Met deze woorden eindigt hij zijn openbare les als privaat-docent in de criminele antropologie aan de Universiteit van Amsterdam. In beeldender taal zal zelden het wetenschapsideaal van die jaren verwoord zijn.

Om zijn stellingen te ondersteunen komt Aletrino met materiaal dat her en der verzameld is, niet alleen in Nederland, maar ook in andere Europese landen en zelfs in landen buiten dit werelddeel, zowel ontwikkelde als nog in ‘primitieve’ staat verkerende landen. Hij was op de hoogte van het etnologisch werk van S.R. Steinmetz over de ontwikkeling van de straf bij primitieve volken. De resultaten van die op verschillende plaatsen en tijdstippen verrichte onderzoeken worden zonder meer met elkaar vergeleken. Veel oog voor sociaal-politieke, economische en culturele verscheidenheid bestond toen nog niet. Wat in dit verband ook sterk opvalt is de ‘Eurocentrische’ houding in het werk van Aletrino, overigens een algemeen kenmerk in die tijd. Alles wat in de wereld gebeurt wordt gemeten met maatstaven die zijn ontleend aan de wetenschapsbeoefening in West-Europa. De dominantie daarvan spreekt vanzelf. Aletrino heeft zich er vooral toe beperkt het werk van anderen weer te geven en daarvoor als een gedreven pleibezorger op te treden. Zelf heeft hij weinig onderzoek gedaan. Zijn *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie* bevat een zo goed als volledig overzicht van wat die tak van wetenschap omstreeks de eeuwwisseling te bieden heeft. Zijn bedoeling is vooral het vak een grotere bekendheid te geven in een land waar er kennelijk slechts weinig waarde aan gehecht wordt, getuige het feit dat er maar één privaat-docent voor is.

Het boek is een mengeling van wijdlopige en ook betrekkelijk saaie beschouwingen, afgewisseld met voorspellingen over een toekomst zonder straffen en militante uithalen tegen de vrije wil, een denkbeeld dat hij nog eens fraai als ‘het uitgeleefde vraagstuk’ typeert (3, II, 3). Het onderzoek dat verricht is passeert geduldig de revue, maar het wordt niet kritiekloos gepresenteerd. Gewezen wordt op vertekeningen die in het materiaal geslopen kunnen zijn, op uitkomsten die alles en dus in feite niets verklaren en op te kleine verschillen

in cijfers die het trekken van conclusies niet mogelijk maken. Uit het uitvoerige en op verschillende plaatsen in Europa herhaalde onderzoek naar de anatomie van de schedel zijn, volgens Aletrino, geen conclusies te trekken die duidelijkheid verschaffen over de misdadiger. Belangwekkend is overigens wel dat ook anderen dan misdadigers in die meetonderzoeken betrokken werden, ter vergelijking en controle. Aletrino vermeldt van zijn eigen metingen, die trouwens door een ander berekend werden, bij 250 normalen: inspecteurs van politie, brigadiers, agenten van politie, journalisten en brandwachters, van elke categorie 50 (3, I, 131). Het later op zo grote schaal toegepaste en geperfectioneerde controle-groep-onderzoek wordt hier in de eerste contouren zichtbaar.

Boeiend is ook om te lezen dat bijna alles wat naderhand in de (sociaal) psychologische en biosociaal geöriënteerde criminologie zal gaan worden onderzocht hier in de kiem aanwezig is. De geavanceerde technieken van onderzoek, waarover latere vakgenoten beschikken ontbreken nog, maar de richting waarin moet worden gezocht is aangegeven. In de wetenschappen die zich bezighouden met het menselijk gedrag is, zoals blijkt, het aantal richtingen dat een onderzoeker kan inslaan, zeer gering. De vraag of Aletrino verouderd en zijn opvattingen achterhaald zijn is dan ook moeilijk te beantwoorden. De problemen die vandaag in bepaalde takken van de criminologie worden onderzocht zijn ook door hem gesteld. Hij was geboeid door hetzelfde menselijk gedrag en werd door dezelfde nieuwsgierigheid in beweging gezet die ook vandaag onderzoekers nog kenmerkt: welke patronen zijn in het menselijk gedrag, dat als crimineel wordt omschreven, te onderkennen? Het enige dat bij hem groter is was het geloof in de mogelijkheden van de wetenschap. De mono-causale verklaring die hij meende te kunnen vinden heeft plaats gemaakt voor opvattingen van meer bescheiden omvang. Het geloof in voor alle plaatsen en tijden geldende wetten is verdwenen, wat gezien de politieke ontwikkelingen in de wereld sinds die tijd verklaarbaar is. Aletrino leefde nog in een periode van grote verwachtingen en mogelijkheden. Hij maakte het begin mee van de sociale wetgeving, het verdwijnen van de ergste armoede, de komst van de leerplicht, de strijd voor algemeen kiesrecht, de bewustwording van de arbeidersklasse. Al die verschijnselen hielden de belofte in zich van een betere toekomst, er werden zekerheden aan ontleend. Maar na 1914-1918 en vooral na 1933-1945 hebben die zekerheden plaats moeten maken voor hypothesen. Het kennis-is-macht-ideaal, dat voor Aletrino aan geen twijfel onderhevig was wordt nu veeleer in vragende vorm gesteld: als kennis al macht is waartoe dient die dan?

Over het straffen

Aletrino is een fel tegenstander van de gedachte dat een misdadiger moet worden gestraft, wat niet betekent dat hij vrij moet blijven rondlopen. Straffen heeft namelijk te maken met de vrije wil. Neemt men die aan dan is men ook gerechtigd om te straffen: als de mens kan kiezen tussen goed en kwaad en dan het kwade kiest en het goede laat dan is hij voor die keuze ook toerekenbaar en moet hij daarvoor worden gestraft. De vrije wil bestaat echter niet - dat is ‘een onwetenschappelijk maaksel’ - en daarom moet er ook niet meer worden gestraft, maar verbeterd en opgevoed.

Een imponerend gedeelte van Aletrino's werk houdt zich bezig met de mogelijkheden van verbetering en opvoeding. In het tweede deel van de *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie* geeft hij een dringend beeld van de Elmira

Reformatory, een Amerikaanse detentie-inrichting, die is opgezet volgens regels die niet op strafprincipes zijn gebaseerd, maar als uitgangspunt de mogelijkheid van verbetering vooropstellen. En in 1906 verschijnt zijn boek *Is celstraf nog langer geoorloofd en gewenscht?* Vooral dit boek is een indrukwekkend getuigenis tegen het door hem verafschuwde stelsel. Veel nieuwe argumenten bevat het weliswaar niet, maar de oude stellingen worden met veel meer materiaal onderbouwd en de taal is bloemrijker en vaak ook scherper. Het lijkt erop als of hij tegen zichzelf heeft gezegd: 'Ik heb nu al jaren gewaarschuwd dat het zo niet langer kan, ik zal de heren die het voor het zeggen hebben nog eens de waarheid laten horen'.

Aan de hand van binnen- en buitenlandse literatuur laat hij zien dat de gevangenis als straf totaal ongeschikt is. De gedetineerde schiet er niets mee op. De gedachte dat hij voor het sociale leven geschikt gemaakt wordt door hem eruit te verbannen is ronduit belachelijk. Sommige redeneringen van voorstanders van de straf worden als 'ouderwetsch gezanik en gefemel' afgedaan. Nieuwe opvattingen zijn in Nederland met 'een voorbeeldelooze nonchalance' genegeerd. Over een parlementair debat over de straf merkt hij op: 'Men is geneigd te vragen of hier stompzinnigen aan het woord waren'.

De beschrijvingen die hij geeft van het leven in een gevangeniscel, samenvattingen van schriftelijke en mondelinge verhalen van gedetineerden, zijn indrukwekkend. Ik geef daarvan één voorbeeld:

> Hoe toch zou het verblijf in dat eeuwig grauwe hok, zonder zonneschijn, met een altijd-schemerend licht, grijs van muren, grijs van vloer, zonder versiering, zonder iets dat het oog aangenaam aandoet, in een eeuwig looden stilte, zonder eenige klank of toon die voor het gehoor prettig is, hoe kan in zoo'n omgeving iemand tot zachter gevoelens gestemd, tot teerder voelen gebracht worden? Is er wel iets te bedenken, dat met minder psychologische kennis is ingesteld dan het opsluiten in zoo'n hok? Is er een grooter bewijs te vinden voor de absolute incompetentie van iemand om een menschenziel te begrijpen en te voelen, dan de instelling en vooral het laten voortbestaan van een gevangeniscel? Begrijpt en weet men dan niet, welke invloed er op een mensch ten goede kan uitgaan van zonneschijn, van licht, van het leven met een huisdier, van het voor zich zien van bloemen? Begrijpt men dan niet, dat een grauwe wreedheid van een Nederlandsche gevangeniscel, per se iemand, die nog een greintje gevoel heeft op den langen duur moet verharden; zijn verstand doen versuffen, iemand van weinig gevoel niet beter maar eer slechter moèt maken, omdat hij het mooie mist, dat om ons bestaat en dat zoo'n grooten invloed ten goede, al is die dikwijls onnaspeurbaar, op ons gemoed en op onze ziel heeft. Voelt men dan niet het botte, het harde, het bedervende van een omgeving, waarin niets het eeuwigmoeiende denken in één richting afleidt, waar niets ooit voor de pijnende oogen kleurt dan alleen een vaal grijs, een grauw, zoo smeerig en dof als het sentiment, het meegevoel, het gevoelig-zijn voor schoonheid, de heerlijkheid van boomen, van bloemen en van blauwe luchten van hen, die maar altijd blijven vasthouden aan het celsysteem en geen pogingen ooit doen om deze onmenschelijkheid, deze onnutte plagerij, dit gevolg van gebrek aan inzicht in het zieleleven van den mensch, uit de wereld te krijgen
> (4, 77/8).

De literatuur over het Nederlandse gevangeniswezen heeft zelden een dergelijke beschrijving opgeleverd. Latere auteurs hebben daar ook weinig nieuws meer aan kunnen toevoegen. Wat door Aletrino gesignaleerd is hebben tientallen na hem

bevestigd, in literair-getinte beschouwingen en in, soms in duur jargon geschreven wetenschappelijke verhandelingen. Wie het boek van R. Rijksen leest, *Vijf jaar tot levenslang* (1967) of dat van M. Moerings, *De gevangenis uit, de maatschappij in* (1977) zal constateren dat in beginsel over het gevangenisprobleem nog precies zo wordt geschreven als in de tijd van Aletrino. De veranderingen die zich sindsdien hebben voorgedaan - en er zijn veranderingen gekomen - zijn van marginale aard. Het probleem van de gevangenis is in wezen hetzelfde geble-

vervolg op pag. 115

Maurice van Lieshout en Rob Tielman
Aletrino, homoseksualiteit en emancipatie

Tot de opmerkelijkste publikaties van Arnold Aletrino behoren die die handelen over homoseksualiteit. Publikaties die veel stof deden opwaaien, vooral door hun pleidooi voor een sociaal rechtvaardige beoordeling van homoseksuelen. Werd Aletrino als literair schrijver al snel na zijn dood vergeten, in de Nederlandse homo-emancipatiebeweging gold hij tot aan de Tweede Wereldoorlog als een wetenschappelijke autoriteit.

Het veranderend denken over homoseksualiteit in de 19e eeuw

Het hedendaagse begrip ‘homoseksualiteit’ mag niet zonder meer worden toegepast op het verleden. Tot in de negentiende eeuw wordt het begrip ‘sodomie’ gebruikt, dat een veel ruimere betekenis heeft gehad: alles wat geen genitale heteroseksualiteit is.[1.] Bovendien slaat sodomie meer op handelingen dan op personen, en heeft het een godsdienstig - veroordelende lading. Onder de invloed van de Verlichting onstaat er de behoefte aan een minder godsdienstig en een meer natuurwetenschappelijk begrip. In 1811 verdwijnt de strafbaarstelling van sodomie uit onze wetgeving. Dat is niet zozeer het gevolg van een veranderd denken over homoseksualiteit, als wel van een andere staatsopvatting onder invloed van de Franse Revolutie: de staat moet geen zedenmeester zijn van vrije burgers.[2.]

Op het gebied van wetgeving en wetenschap zijn er in de negentiende eeuw drie hoofdstromingen aanwezig met betrekking tot homoseksualiteit. De *eerste* en oudste stroming komt vooral voor in christelijke kring en veroordeelt homoseksueel gedrag omdat het in strijd zou zijn met goddelijke geboden. Voorlichting en Franse Revolutie hebben er voor gezorgd dat deze stroming aan het begin van deze eeuw in een ongunstige startpositie verkeert. Maar in de loop van de eeuw weten katholieken en gereformeerden steeds meer greep te krijgen op het maatschappelijk gebeuren, zodat uiteindelijk in 1911 homoseksualiteit weer in het strafrecht terugkeert. In de *tweede* stroming is wetenschap niet zonder meer ondergeschikt aan de godsdienst zoals in de eerste het geval is, maar blijft de heteroseksualiteit wel als norm gehandhaafd. Niet omdat een of andere god dat wil, maar omdat het een natuurwet zou zijn. Vanuit deze, in de negentiende eeuw overheersende, stroming is homoseksualiteit niet zondig maar ziek. Niet de theologie maar de medische wetenschap zou zich op dit verschijnsel dienen te storten.

In de wetgeving werkt deze tweede stroming zo uit dat de staat de rol van de kerk gaat overnemen[3.]. In Nederland is dit proces enigszins afgeremd, omdat onze liberale wetgeving homoseksualiteit in het geheel niet vermeldt. Vele sleutelfiguren zijn bang om alsnog een strafbepaling met betrekking tot homoseksualiteit op te nemen, omdat daardoor slapende honden wakker gemaakt kunnen worden en onnodige onrust veroorzaakt zou worden[4.].

Vervolgens is er een *derde* stroming, die vooral van belang is in relatie tot Aletrino. Ook in deze benadering is de wetenschap van groot belang, maar dan om de gelijkberechtiging van homo- en heteroseksualiteit te bepleiten. ‘Per scientiam ad justitiam’, door de wetenschap tot rechtvaardigheid, luidt de zinspreuk van het in 1897 in Berlijn opgerichte Wissenschaftlich-humanitäres Komitee dat de eerste emancipatiebeweging voor homoseksuelen is ter wereld.

Daaraan vooraf zijn voorlieden gegaan als Hössli en Ulrichs (die de term *uranisme* verkiest) en Benkert (die de term *homoseksualiteit* voor het eerst gebruikt). Zij hebben een biologische benadering van homoseksualiteit gemeen: als nu maar aangetoond is dat het is aangeboren, zal de achterstelling van homoseksuelen verdwijnen. Zij passen daarmee in de traditie van het vooruitgangsgeloof: het bijbrengen van het juiste inzicht zal 'vanzelf' tot het juiste handelen leiden.

Dit vooruitgangsgeloof is door de loop der geschiedenis geloogenstraft. Staan aan het begin van de negentiende eeuw de theologische en de medische stroming nog tegenover elkaar, aan het begin van de twintigste eeuw geldt dat voor de medische en de biologische; Aletrino's ervaringen zullen dat duidelijk maken. Maar bovendien: omdat de slapende honden al wakker waren geworden door het toenemend schrijven en spreken over homoseksualiteit, verviel daarmee ook het argument om daarom een strafbaarstelling uit de wet te houden. De toegenomen zichtbaarheid leidt tot een grotere weerstand ertegen. Groter wetenschappelijk inzicht blijkt in de praktijk ook tot onrecht te kunnen leiden: per scientiam ad injustitiam.

Aletrino en het uranisme

Omslag van *Hermaphrodisie en uranisme* (1908)

Titelpagina van *Hermaphrodisie en uranisme* (1908)

Op 5 juni 1908 houdt Aletrino voor Amsterdamse rechtenstudenten een lezing getiteld *Hermaphrodisie en uranisme*.[5.] Hij noemt drie redenen om dit beladen onderwerp ter sprake te brengen: tijdens colleges wordt er niet of nauwelijks over gepraat (‘zoodra er over dit onderwerp wordt gesproken, steekt een, ik zou haast zeggen pathologische kuischheid

haar hoofd op.'[6.]); het is een actueel onderwerp; en - zo houdt hij zijn gehoor voor - in de beroepspraktijk kan men ermee geconfronteerd worden. Toen in het begin van zijn artsenpraktijk de zoon van een patiënt bij hem kwam om advies, zo vertelt hij zijn gehoor, was dat voor hem reden om studie te gaan maken van het uranisme.

Aletrino's bemoeienis met homoseksualiteit past in het kader van zijn wetenschappelijke en sociale activiteiten en opvattingen. Daarnaast lijkt een persoonlijk element een rol gespeeld te hebben.

Zowel in de geneeskunde als in de criminele anthropologie is homoseksualiteit rond de eeuwwisseling object van onderzoek. Vanuit beide disciplines moet Aletrino het uranisme uit de literatuur hebben leren kennen. Zijn deterministische levensopvatting, waarin voor een vrije wil geen plaats is, maakt hem tot een strijder tegen morele veroordeling van maatschappelijke 'randfiguren' (prostituées, misdadigers èn homoseksuelen). Vanuit die visie is het strikt logisch om vrouwen niet anders dan mannen, homo's niet anders dan hetero's te beoordelen. Wie Aletrino nu uitroept tot voorvechter van de emancipatie van vrouwen en homo's[7.] moet niet uit het oog verliezen dat zijn progressieve opvattingen wortelen in wetenschappelijke aarde, die allang als onvruchtbaar afgeschreven is.

Er is echter ook een persoonlijk element dat Aletrino's ideeën over seksualiteit en seksegebonden gedrag (wat we nu 'rolpatronen' zouden noemen) bepaalt. In het gezelschap van vrouwen voelt hij zich meer thuis dan onder 'kerels': 'Ik voel vrouwen veel beter dan mannen. Ik voel me heelemaal niet als een echte man met een dikke rooie nek, die met kameraden uit gaat.'[8.] In zijn literaire werk schrijft hij voornamelijk over vrouwen en voor sommige vrouwen heeft hij een diepe verering.[9.] Een bewondering die niet voortkomt uit een mannelijk superioriteitsgevoel. In een artikel uit 1898 trekt Aletrino fel van leer tegen W. Cox die beweringen had gedaan als: 'dat ik geneigd ben, een vrouw, die wél geschikt is voor studie te beschouwen als een abnormale vrouw, als een monstruositeit', en: 'De plaats der vrouw, haar door de natuur aangewezen, is in het huisgezin, haar schoonste roeping: het moeder-zijn.'[10.] Geduldig legt Aletrino in zijn reactie uit dat het sociaal-cultuele verschillen zijn die de ongelijkheid tussen man en vrouw veroorzaken en de ontwikkeling van vrouwen in de weg staan: 'men heeft de anatomische verschillen tusschen haar en den man te baat genomen, om haar de beroemde "roeping" op de schouders te leggen en dergelijken onzin meer.' Scherp is zijn verklaring voor de aversie van mannen tegen de vrouwenbeweging:

> De kwestie is deze: wij mannen vreezen dat de vrouw mettertijd naast en boven ons zal komen te staan (...) laat de vrouwen zelf uit maken hoe ze willen en moeten opgevoed worden! (...) 't Is angst die ons mannen zoo tegen de vrouwenbeweging doet schetteren![11.]

'Een heel lieve en gevoelige man' en 'een kostelijke grappenmaker met een grenzenloos goedhartig, vrouwelijk week gemoed' noemt van Eeden hem.[12.] In een gezelschap als Flanor en in de kring van de Tachtigers, waarin een bepaalde kameraadschappelijkheid en vriendschapsopvattingen bestaan die anders zijn dan die van de door Aletrino verguisde 'keirels', kan een dergelijke persoonlijkheid tot zijn recht komen. Het is onduidelijk of de omgang met Kloos, die zich in 1885 onder medische behandeling van Aletrino stelt, 'omdat zijn zenuwgestel geschokt was', van directe invloed is geweest op Aletrino's studie van het uranisme. Maar de conclusie lijkt gerechtvaardigd dat Aletrino uit eigen ervaring en gevoel niet negatief stond tegenover intieme mannenvriendschappen.

Met zijn publikaties en lezingen over homoseksualiteit heeft Aletrino niet zoveel nieuws toegevoegd aan wat zijn Franse en Duitse voorbeelden al voor hem verkondigd hadden. Hij is echter wel de eerste in ons land die pleit voor een rechtvaardige behandeling van uranisten en hij doet dat zonder een blad voor de mond te nemen en ten overstaan van collega's en studenten voor wie zijn uitspraken als immoreel, onverantwoord en goddeloos in de oren klinken.

Aletrino's eerste publikatie op dit gebied - in 1897 - betreft een uitvoerige bespreking van *Uranisme et unisexualité* van de fransman Marc André Raffalovich.[13.] Een naam die in alle studies van Aletrino over het uranisme terug zal keren. Alvorens Raffalovich te bespreken bekritiseert hij het werk van andere onderzoekers wat vooral gekenmerkt wordt door het trekken van algemene conclusies op grond van een gering aantal gevallen, die dan ook nog eens uit de psychiatrische praktijk stammen.[14.] Aletrino verwacht alleen zinnige, controleerbare uitspraken uit een grootscheeps opgezet onderzoek naar het seksuele leven van mannen en vrouwen (‘van haar weet men op dit punt nog in 't geheel niets’). Voorwaarde voor het slagen van zo'n onderzoek is het doorbreken van het taboe op seks: ‘Mijns inziens zou 't over 't algemeen gewenscht zijn dat het geslachtsleven werd ontdaan van het conventioneele, onzinnige schaamte- en deugdzaamheidsgevoel waarmee 't schandelijker wijze, heden ten dage bedekt wordt gehouden.[15.] En passant haalt hij ook uit naar de huwelijksmoraal:

> het hinken op vele gedachten van hen die getrouwd zijn, kinderen verwekken en toch kuischheid prediken kan niet tot mijn hersens doordringen. En waarom hun coïtus edeler en hooger is dan die van iemand die ongetrouwd is (...) moet uit kuischheids-oogpunt nog altijd bewezen worden.[16.]

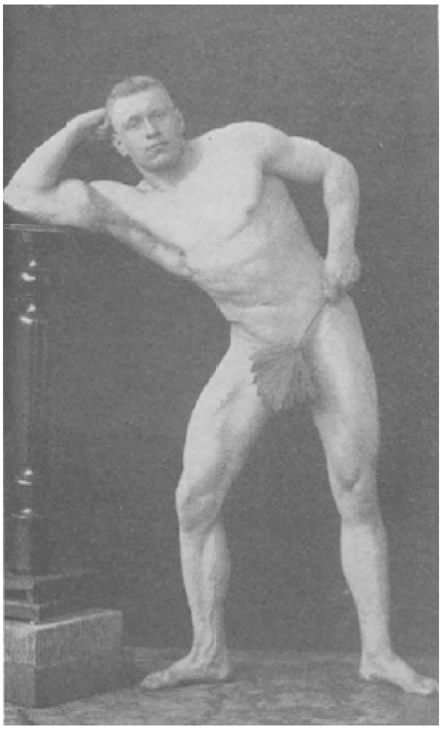
Met Raffalovich wijst Aletrino op het bestaan van ‘normale uranisten’ en op het leed dat uranisten aangedaan wordt door verachting en chantage. Hij sluit zich ook aan bij diens pleidooi voor een leven van ‘hoogere zuiver vriendschap’ en seksuele onthouding: ‘Het eenige middel om homosexueelen, geinverteerden, uranisten te redden, is ze een gevoel van verachting te geven voor hun geslachtsleven en ze te leeren zich boven hun geslachtsleven te stellen.’[17.] Met die uitspraak plaatst Aletrino zich in een stroming die homoseksualiteit ontdoet van zijn louter seksuele karakter, mede om daardoor een voor het ‘grote publiek’ aanvaardbaar homobeeld te presenteren. Wellicht vraagt hij ook om onthouding omdat hij nog twijfelt over de juiste achtergrond van homoseksualiteit. Hij eindigt zijn recensie met de opmerking dat nader uitgezocht moet worden of we nu met een ziekte, een ziekelijke aandoening of een biologische variëteit te doen hebben.

Vier jaar later is hij daar een stuk duidelijker over. Hij houdt tijdens het Vijfde Internationaal Congres voor Criminologie in Amsterdam een lezing onder de titel *La Situation sociale de l'uraniste*, die de gemoederen danig in beweging brengt.[18.] Op 11 september 1901 verbaast Aletrino al zijn collega's door het bestaan van aangeboren homoseksualiteit te verdedigen en te spreken over de *uraniste normal*, welke niet verward moet worden met de geëffemineerde of pederastische (anale seks bedrijvende) man. De aangeboren urning verdient volgens hem een behandeling gelijk aan die van de gewone heteroseksueel, een opvatting die logisch voortspruit uit Aletrino's deterministische levensvisie. Om die gelijkwaardigheid te erkennen, is het nodig afscheid te nemen van de fabel dat de seksuele daad een instinctieve voortplantingsdaad is. En met de opmerking dat homoseksualiteit en degeneratie niet onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn, jaagt hij met name de Lombroso-aanhangers, onder wie de grote meester zelf, de gordijnen in.

Aletrino's lezing moet als een frontale aanval zijn aangekomen in het wereldje van de crimineel-antropologen. En dat in het hol van de leeuw. Niet alleen blijkt hij weinig ontzag te hebben voor gevestigde reputaties en stelt hij hun buiten-wetenschappelijke seksuele moraal ter discussie, bovendien onttrekt hij de uranist aan de macht van hun meetlat en praktijkruimte. De congresvoorzitter, de hoogleraar strafrecht van Hamel op wiens verzoek Aletrino de lezing opgesteld had, verzoekt hem de discussie twee dagen later met gesloten deuren te houden. Aletrino weigert en dreigt zich terug te trekken. Van Hamel

grijpt echter wel de kans om de pers te verzoeken niet over lezing en discussie te schrijven.[19.] Tijdens de discussie, waarvoor zich vele sprekers melden, wordt Aletrino's verhaal van alle kanten aangevallen. Degenen die met hem de mogelijkheid van aangeboren homoseksualiteit open houden, doen dat om het abnormale van het uranisme te staven. De Italiaan Ferri trekt een vergelijking met de wangedrochten die tevoorschijn komen uit kippe-eieren die onder abnormale omstandigheden uitgebroed worden. De degeneratieopvatting ontvangt alom bijval en met voldoening schrijft de Nederlandse secretaris-generaal van het congres Wertheim Salomonson[20.] later in de inleiding van het congresverslag dat Lombroso's ideeën meer aanhang en meer bewijskracht hebben gekregen.

Aletrino's weerwoord aan zijn opponenten is zwak; hij doet enkele flinken scheuten water in zijn pittige wijn, maar blijft wel vasthouden aan zijn pleidooi voor rechtvaardigheid tegenover uranisten. Als hij een jaar later het congres bespreekt in zijn *Handleiding der Crimineele Anthropologie* schrijft hij: ‘Nieuws dat karakteristiek voor dit congres zou zijn of iets dat niet reeds op vorige congressen bekend en behandeld was, heeft het congres niet hooren verkondigen.’[21.] Over zijn eigen optreden zwijgt hij in alle talen. In de kringen van het Duitse *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee* wordt de lezing met enthousiasme begroet. En Lucien von Römer, een Nederlandse arts die bezig is met een promotie-onderzoek naar het wezen van homoseksualiteit, wijdt een uitvoerige bespreking aan de discussie op het congres in het WHK-jaarboek.[22.]



De drie geslachten volgens Hirschfeld, 1904 ingeleid door Aletrino

In niet-wetenschappelijke kringen geeft de lezing, door de publikatie in het congresverslag toegankelijk geworden, aanleiding tot enkele tirades van niemand minder dan Minister-president en Minister van Binnenlandse Zaken Abraham Kuyper. Op 29 januari 1902 heeft hij het ten overstaan van de Eerste Kamer over de ‘schrikkelijke en gruwbare dingen’, over het kwaad dat hij niet openlijk kan bespreken, maar dat gevormd wordt door ‘de zonde (...) waarom door God eens steden in een zoutdal veranderd zijn.’ Hij citeert vervolgens een passage uit Aletrino's lezing waarin die om meer openheid en informatie vraagt om vooroordelen weg te ruimen en om een voor homoseksuelen gelijkwaardige behandeling te bereiken. Kuyper vraagt zich dan af of ‘de geachte afgevaardigde niet met mij gevoelt, dat het eindelijk tijd

wordt tusschenbeide te treden'.[23.] Dat laatste gebeurt niet, maar twee jaar later komt Kuyper op de zaak terug in de Tweede Kamer, nu om aan te geven tot welke ongehoordheden de vrijheid van het universitair onderwijs aanleiding kan geven.[24.] Met zijn uitvallen geeft Kuyper het startsein voor een uitgebreide discussie buiten de kring der wetenschappers.[25.]

Ondanks de negatieve reacties op zijn lezing uit 1901 gaat Aletrino door met de bestudering van het uranisme. Hij heeft inmiddels het werk van Magnus Hirschfeld en diens *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee* leren kennen. Hij woont bijeenkomsten bij van het comité te Berlijn en laat zich rondleiden langs de ontmoetingsplaatsen van homoseksuelen.[26.] Hij sluit zich aan bij Hirschfelds mening dat alleen hij die zelf vele uranisten onderzocht heeft, gerechtigd is verantwoorde uitspraken over homoseksualiteit te doen. In zijn publikaties uit 1905 en 1908 verwijst hij naar het onderzoek dat hij zelf onder uranisten gedaan heeft.[27.]

In 1904 zorgt Aletrino voor een vertaling van Hirschfelds *Oorzaken en wezen van het uranisme.*[28.] In het voorwoord reageert hij op de aantijgingen van Kuyper en in een extra woord vooraf meldt hij zeer nadrukkelijk dat Hirschfeld en hij zelf heteroseksuelen zijn, dus niet partijdig of vooringenomen ten opzichte van het onderwerp.[29.] Hij pleit voor meer voorlichting en gedegen onderzoek in Nederland en hij stelt de Duitse beweging (die o.a. tegen een wetsartikel - §175 - strijdt) ten voorbeeld:

> Niet om een wettelijke paragraaf te bestrijden, maar om de moreele paragraaf te ontzenuwen, zou het hoog noodig zijn, dat ook in ons land een tijdschrift als het Jahrbuch werd uit gegeven waarin de kwestie zou worden besproken en voortdurend aan een streng onderzoek werd onderworpen en dat er een 'wissenschaftlich humanitair Comitée' werd opgericht. Vooral humanitair![30.]

Hetzelfde jaar blijkt dat Aletrino's bemoeienis met homo's in ieder geval bij één iemand een gewillig gehoor heeft gevonden. Jacob Israël de Haan draagt zijn roman *Pijpelijntjes* aan Aletrino op, modelleert een van de hoofdpersonen naar diens

uiterlijk en geeft hem bovendien Aletrino's roepnaam (Sam), en sadistische neigingen mee. Aletrino is met de hem bewezen eer weinig ingenomen, koopt met De Haans verloofde zowat de hele oplage op om die vervolgens te vernietigen en beëindigt de vriendschap met De Haan.[31.] Waarschijnlijk omdat hij er genoeg van heeft om steeds in opspraak te komen in verband met publikaties over homoseksualiteit, brengt hij de brochure *Over Uranisme* het jaar daarop uit onder het pseudoniem Karl Ihlfeld.[32.] Niet ondenkbaar is dat Aletrino ditmaal het publiek overtuigen wil door het werk toe te schrijven aan een nieuwe autoriteit. Het geeft hem ook de kans om zichzelf te citeren en recht te zetten![33.] Meer dan in vorig werk steunt hij nu op Hirschfeld en diens Nederlandse leerling Lucien von Römer, die beiden voortdurend bewijzen aan willen dragen voor homoseksuelen als ‘derde geslacht’, als biologische categorie. Twijfelde Aletrino in eerdere publikaties nog aan de mogelijkheid van uranisme als degeneratie-verschijnsel, nu geeft hij te kennen dat daar geen sprake van is: ‘dat uranisme geen verschijnsel van degeneratie is, niet als ziekte mag beschouwd worden en dat er van een psychopathie, op degeneratieven bodem berustend, geen sprake mag zijn.’[34.]

Opmerkelijk is dat Aletrino homo's en hetero's plaatst op een glijdende schaal van allerlei tussenfasen en dat hij met Raffalovich nadrukkelijk wijst op het bestaan van ‘den uitgesproken uranist met viriel uiterlijk’.[35.]

Aletrino's laatste werk over het uranisme is de gedrukte uitgave van zijn lezing voor Amsterdamse rechtenstudenten uit 1908.[36.] Veel nieuwe gegevens vermeldt hij niet. Uitvoerig vertelt hij over zijn bezoeken aan Berlijn en over de zeer gunstige indruk die de aanwezige uranisten op hem maakten:

> Eén eigenschap hebben zij im Allgemeinen voor boven heterosexueelen, namelijk dat men onder hen veel meer spiritueele liefdesverhoudingen vindt. (...) En ook hebben zij boven heterosexueelen voor, dat over het algemeen hun omgang veel kiescher, veel gevoeliger, veel zachter is. (...) toen ik (...) een van de beroemde homosexueele gecostumeerde bals bezocht, trof het mij, dat geen enkel onvertogen woord mijn ooren bereikte, trof het mij, dat ik geen enkel ongeoorloofd gebaar zag.

Opnieuw trekt hij een voor homo's gunstige vergelijking met de ‘toon dien men op heterosexueele heerendineetjes hoort en van de gesprekken, die heterosexueele heeren na het diner meestal gewoon zijn met elkaar te houden.’[37.] Aletrino moet zich in Berlijn thuis gevoeld hebben.

Lucien von Römer in 1905

M.J.J. Exler

Jacob Anton Schorrer

Tot slot van zijn betoog roept Aletrino zijn medeburgers op om medeogen te betonen en de uranist te helpen in zijn eenzame strijd:

> hem er op te wijzen, dat hij zich boven zijn geslachtsdaad moet stellen, dat hij zijn lusten moet remmen, even goed als wij allen, dat hij door zijn voelen, door zijn denken, door zijn werken een ander doel zich kan scheppen tot nut en heil van zijn medemenschen, moet ons streven zijn (...) Wij moeten en mogen nooit vergeten dat zij zooveel ongelukkiger zijn.[38.]

Een ongelukkig zijn dat Aletrino vooral toeschrijft aan het missen van een vrouw op wie je altijd terug kunt vallen.

Aletrino verricht zijn onderzoek op het terrein van homoseksualiteit niet helemaal in een isolement. In het eerste decennium van deze eeuw heeft hij een collega in Lucien von Römer (1873-1965), wiens werk wetenschappelijk gezien oorspronkelijker en van meer belang is dan dat van Aletrino. Von Römer studeert bij Hirschfeld en start uitgebreide statistische onderzoekingen om uit te vinden waarin de uranist - ook bij hem gaat het alleen om mannen - verschilt van de heteroseksuele man.[39.] In *Pijpelijntjes* refereert De Haan aan een enquête die Von Römer verricht onder Amsterdamse studenten: ‘en dan dacht ik aan 'n vrind van Sam, die d'rop promoveeren wou en een bende malle vragenlijsten had rondgestuurd...’[40.] Von Römer biedt in 1908 zijn proefschrift aan aan de Medische Faculteit van de Amsterdamse Universiteit. Enkele weken na indiening krijgt hij van het faculteitsbureau te horen dat het proefschrift, onder meer vanwege aanstootgevende passages en afbeeldingen geweigerd wordt.[41.]

Zoals De Haan ook aangeeft hebben Aletrino en Von Römer elkaar gekend. Of dat contact intensief was, is niet bekend. Als Von Römer begin 1904 enkele lezingen houdt voor afdelingen van de Rein Leven Beweging[42.] krijgt hij van het hoofdbestuur geen toestemming om zijn lezingenreeks voort te zetten. Uiteindelijk komt het tot een openbaar debat waarbij ook Aletrino aanwezig is. Hij verdedigt Von Römer tegenover o.a. Felix Ortt, die verklaart dat de mens moet streven naar ‘absolute geslachtsonthouding, tenzij een voortplanten mogelijk en geoorloofd is.’ Aletrino

plaatst de opmerking dat hij het eens is met Von Römer, maar dat hij niet om barmhartigheid vraagt maar om rechten voor homoseksuelen.[43.]

Aletrino en de emancipatiebeweging

In 1911 wordt artikel 248 bis WvS ingevoerd dat homoseksueel contact tussen meerder- en minderjarigen strafbaar stelt[44.].

Daarmee komt een einde aan een eeuw waarin de Nederlandse wet geen bepalingen tegen homoseksualiteit kent. De theologische en de medische stroming staan tegenover de biologische. De weg langs de wetenschap heeft weinig goeds opgeleverd. De nieuwe strafbaarstelling zal langs politieke weg aangepakt moeten worden. 1911 is danook het jaar waarin de Nederlandse emancipatiebeweging van homoseksuelen van start gaat in de vorm van het Nederlandsch Wetenschappelijk Humanitair Komitee, eerst als een afdeling van het Duitse WHK, later geheel op eigen benen[45.]. Aletrino hoort met Von Römer tot de oprichters, maar omdat hij vanaf 1909 in Zwitserland verblijft speelt hij daarin niet de centrale rol die de liberale jurist jhr. J.A. Schorer (1866-1957) zal spelen[46.]. Dat neemt niet weg dat Aletrino's invloed op het NWHK-denken over homoseksualiteit bijzonder groot is geweest. Vanaf de eerste brochure in 1911[47.] tot het laatste jaarverslag dat begin 1940 uitkomt[48.] blijft het biologische denken over homoseksualiteit overheersen.[49.] Homoseksualiteit is erfelijk, het komt bij 2 tot 3% van de bevolking voor, anale kontakten zijn spaarzaam, niet iedereen die zich homoseksueel gedraagt *is* homoseksueel: opvattingen die in NWHK-kringen uitgedragen blijven worden. Ook in literaire vorm, bijvoorbeeld door het NWHK-bestuurslid J. François (1884-1948), die onder het pseudoniem Charley van Heezen de romans *Anders* en *Het Masker*[50.] heeft geschreven. Datzelfde geldt voor het NWHK-bestuurslid M.J.J. Exler met zijn roman *Levensleed*[51.]. Uit deze romans spreekt een zelfde homobeeld, al is Exler pessimistischer getoonzet dan de veel strijdbaarder François, die een voor die tijd felle *Open Brief aan Hen, die anders zijn dan de anderen*[52.] heeft geschreven.

De homoseksueel als biologische variant die op voet van gelijkheid behandeld wil worden met heteroseksuelen kenmerkt het homobeeld van de beginnende emancipatiebeweging. Het biedt een identificatiemogelijkheid voor velen die in isolement hebben geleefd. En het vormt tegelijkertijd een kop van jut voor de tegenstanders uit theologische en medische hoek die de heteroseksualiteit als norm willen handhaven. Het gaat te ver om te stellen dat Aletrino en de zijnen (vooral mannen, vrouwen zijn in de NWHK-tijd vrijwel niet actief) door met hun homobeeld naar buiten te treden de anti-homoseksuele reactie hebben opgeroepen. Die anti-homoseksualiteit was er al en ligt aan de afgedwongen heteroseksualiteit ten grondslag. Niet degene die zich tegen onderdrukking verzet roept de onderdrukking op maar de onderdrukker. Aletrino en het NWHK meenden dat het verspreiden van de juiste, wetenschappelijke inzichten op zichzelf reeds voldoende waren om de gelijkberechtiging naderbij te brengen. De latere homobeweging heeft steeds meer de nadruk gelegd op het politieke karakter van de emancipatiestrijd en op het persoonlijke element van bewustwording en weerbaarheid. Wetenschap en een biologisch homobeeld kunnen daarbij *voor* maar ook *tegen* de gelijkberechtiging van homoseksuelen gebruikt worden. Als kind van zijn tijd heeft Aletrino teveel gewed op een paard dat ook de verkeerde kant kan uitlopen. Het blijft echter zijn verdienste dat hij de beginnende homobeweging een belangrijke steun in de rug heeft gegeven.

Eindnoten:

1. R.A.P. Tielman, *Homoseksualiteit in Nederland. Studie van een emancipatiebeweging.* Meppel, Amsterdam, 1982, P. 57
2. idem: p. 63
3. J. Weeks, *Sex, Politics and Society. The Regulation of Sexuality since 1880.* London, 1981.
4. M. Salden, 'Artikel 248 bis Wetboek van Strafrecht. De geschiedenis van een strafbaarstelling' In: *Groniek* 12 (1980) nr. 66, p. 38-48.
5. A. Aletrino, *Hermaphrodisie en uranisme. Voordracht den 5en Juni 1908 te Amsterdam voor de candidaten van de Juridische Faculteit van het A.S.C. gehouden.* Amsterdam, 1908.
6. idem: P. 2.
7. zoals bijv. Kees Joosse in 'Arnold Aletrino, pessimist met perspectief' In: *Maatstaf* 30 (1982) nr. 5, p. 71
8. E. d'Oliveira, 'Met Dr. A. Aletrino' In: *Den Gulden Winckel* 7 (1908), p. 117
9. F. van Eeden, *Langs den weg. Verspreide opstellen.* Roermond, 1926, p. 144-145
10. W.H. Cox, 'Over de aequivalentie van man en vrouw' In: *Psychiatrische en Neurologische Bladen* 2 (1898), P. 455, 461
11. A. Aletrino, 'Naschrift' In: *Psychiatrische en Neurologische Bladen* 2 (1898), p. 547, 554
12. F. van Eeden, *De Briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel* (...) verzorgd en toegelicht door H.W. van Trient en H.G.M. Prick. Zwolle, 1964, p. 134-135 (brief 21 november 1881); *Langs den weg* ..., p. 145
13. A. Aletrino, 'Over uranisme en het laatste werk van Raffalovich (Mark André)' In: *Psychiatrische en Neurologische Bladen* 1 (1879), p. 351-365; 452-483. Joosse, 'Arnold Aletrino...', p. 71 stelt per abuis dat Raffalovich een pseudoniem zou zijn voor Marc André; het is niet meer dan familienaam en twee voornamen
14. Aletrino noemt o.a. het werk van Albert Moll en van Richard von Krafft-Ebing (*Psychopathia Sexualis* (1886))
15. Aletrino, 'Over uranisme...', p. 458. Aletrino blijft steeds een pleidooi houden voor seksuele voorlichting. Zie bijv. in *De Nieuwe Gids* 1910, deel II, p. 843
16. Aletrino, 'Over Uranisme...', p. 479
17. idem, p. 464
18. A. Aletrino, 'La situation sociale de l'uraniste' In: *Actes du 5me Congres d'anthropologie criminelle.* Amsterdam, 1901, P. 25-36; 437-494. De gang van zaken rond de lezing beschrijft hij in zijn 'Voorwoord' tot M. Hirschfeld, *Oorzaken en wezen van het uranisme (Liefde voor hetzelfde geslacht).* Amsterdam, 1904, p. 12-16
19. *Het Vaderland* (16 september 1901) en *De Gids* 65 (1901) IV, p. 516 wijden een enkel woord aan Aletrino's lezing en de debatten
20. Deze publiceerde eerder dat jaar een artikel waaruit blijkt dat hij gewoon was homo's de schedel te meten: A. Couvée en J.K.A. Wertheim Salomonson, 'Een geval van homosexualiteit' In: *Psychiatrische en Neurologische Bladen* 5 (1901), p. 7-45
21. A. Aletrino, *Handleiding bij de studie der Crimineele Anthropologie.* 2 din Amsterdam, 1902-1904, deel 2, p. 29-30. Opmerkelijk is overigens dat we in deel 1, p. 52 in het hoofdstuk 'Erfelijkheid en ontaarding' de volgende opmerking aantreffen: 'de meeste abnormaliteiten op geslachtelijk gebied (...), totale frigiditeit tegenover het andere en neiging tot hetzelfde geslacht, kunnen de bewijzen en de gevolgen van de ontaarding van den persoon zijn.'
22. P. Näcke, 'Bericht über den Verlauf des 5. internationalen Kriminalanthropologischen Kongresses zu Amsterdam (...)' In: *Archiv für Kriminalanthropologie und Kriminalstatistik von Gross* Bd. 8 Heft 1 (23 Dez. 1901). Dit artikel wordt weer besproken door Numa Praetorius in het *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen* 4 (1902), p. 831-834. Näcke: 'Alletrino (sic) habe sich kühn und geistreich über die soziale Lage des Uranisten ergangen.' Praetorius wijst er op dat Aletrino de eerste is die de opvatting van uranisme als variëteit op een wetenschappelijk congres heeft verdedigd.

    L.S.A.M. von Römer, 'Randglossen zur Debatte über den Rapport des Dr. med. Aletrino am V. Kongresse für Kriminalanthropologie zu Amsterdam' In: *Jahrbuch* ... 4 (1902), p. 921-946. Von Römer wijdt het verloop van de discussie vooral aan Aletrino's verzuim het woord 'normaal' te definiëren.
23. Handelingen Eerste Kamer 29 januari 1902.
24. Handelingen Tweede Kamer 25 februari 1904, p. 1370
25. Zie hiervoor: M. van Lieshout, 'Stiefkind der natuur. Het homobeeld bij Aletrino en Von Römer', en R. Tielman, 'Schorer en het Nederlandsch Wetenschappelijk Humanitair Komitee (1911-1940)', beide in: *Homojaarboek 1 Artikelen over emancipatie en homoseksualiteit.* Amsterdam 1981, resp. p. 75-106; p. 107-132
26. Aletrino, *Hermaphrodisie* ...., p. 69-71. Uit de jaarverslagen van het WHK blijkt Aletrino een van de weinigen te zijn die onder eigen naam een geldelijke bijdrage levert (tussen 1902 en 1905 steeds 20 Mark jaarlijks, zie *Jahrbuch* ... 5, 6, 7)
27. K. Ihlfeld (pseudoniem voor Aletrino), *Over uranisme (Liefde voor hetzelfde geslacht). Een gerechtelijk-geneekskundige studie.* Amsterdam, 1905, p. 24 en 47; Aletrino, *Hermaphrodisie...*, p. 49 e.v. Ook Schorer wijst in zijn necrologie op het feit dat Aletrino's oordeel was gevestigd

op onderzoek van ‘das lebendige Menschenmaterial’: J.A. Schorer, ‘Dr. A. Aletrino. Ein Nachruf In: *Vierteljahresberichte des Wissenschaftlich humanitären Komitees während der Kriegszeit* (...) XVI (1916) Heft 2, p. 89

28. Zie noot 18. Hoewel Aletrino in de inleiding een vertaalster ‘W.’ opvoert die haar werk heeft gedaan met een ‘eerbied-afdwingende toewijding’ (p. 20) en die haar naam niet voluit op het omslag durfde te zetten (p. 1), mogen we aannemen dat Aletrino zelf de vertaler is, zoals J.H. François beweert in ‘Dr. Aletrino als sexuoloog’, in: *Den Gulden Winckel* 15 (1916), p. 47 en zoals ook bij Schorer, ‘Dr. A. Aletrino...’ p. 90 gelezen kan worden
29. Hirschfeld, *Oorzaken* ... ongenummerde pagina; een bewering die zeker voor Hirschfeld onjuist bleek.
30. idem: p. 19
31. De ‘Pijpelijnties-affaire’ is meermalen beschreven. Zie met name de door R. Delvigne en L. Ross bezorgde herdrukken van *Pijpelijntjes* en *Open brief aan P.L. Tak*, beide uitgegeven in de ‘Jacob Israël de Haan - Bibliotheek’ van uitgever Van der Velden, Amsterdam 1982.
32. zie noot 27; titelpagina meldt: Ihlfeldt
33. zoals op p. 47; in een voetnoot op p. 53 maakt hij bovendien reclame voor de Hirschfeld-vertaling
34. idem: p. 36-38
35. idem: p. 39
36. In het Frans verscheen nog een bewerking van Ihlfeld 1905: ‘Uranisme et dégénerescene’ In: *Archives d'anthropologie criminelle de médicine légale et de psychologie normale et pathologique* 23 (1908), nrs. 176-177
37. Aletrino, *Hermaphrodisie* ..., p. 69-71
38. idem: p. 78
39. Over Von Römers leven en werk: Van Lieshout, ‘Stiefkind der natuur...’ p. 89-101
40. J. de Haan, *Pijpelijntjes.* (2e dr.) 's-Gravenhage, 1974, p. 125
41. Van Lieshout, ‘Stiefkind der natuur...’, p. 98
42. Een beweging die streefde naar een zuivere levensmoraal, een ‘rein leven, d.w.z. niet beheerscht door zinnelijk-sexueele begeerten’ (beginselverklaring 1904)
43. L.S.A.M. von Römer, *Ongekend Leed. De physiologische ontwikkeling der geslachten in verband met de homosexualiteit* (...) Amsterdam, 1904, p. 66
44. Salden, ‘Artikel 248 bis...’
45. Tielman, *Homoseksualiteit...*, p. 84
46. Tielman, ‘Schorer...’
    In Zwitserland schrijft Aletrino een stuk voor *De Nieuwe Gids* waarin hij 248 bis scherp afwijst. Schorer schrijft daarover in zijn necrologie ‘Dr. A. Aletrino...’ p. 91: ‘Seine Entrüstung hierüber war so gross, seine Sprache so scharf, dass er deswegen noch in Unannehmlichkeiten geriet mit der Redaktion des Nieuwen Gids, zu dessen ständigen Mitarbeitern er gehörte.’
47. J.A. Schorer, *Wat iedereen behoort te weten omtrent Uranisme (Homosexualiteit; Liefde voor personen van het eigen geslacht). Hoe uraniërs beoordeeld moeten worden.* 's-Gravenhage, 1911
48. *Jaarverslag van het Nederlandsch Wetenschappelijk Humanitair Komitee. 's*-Gravenhage, 1940
49. Aletrino en Von Römer worden door Schorer tot aan de oorlog genoemd als autoriteiten. Behalve hen noemt hij ook steeds de begin deze eeuw wereldberoemde plantenkundige Hugo de Vries die Aletrino na diens lezing van 1901 geschreven had: ‘met uw opvatting “variëteit” kan ik mij geheel vereenigen.’ (Aletrino, ‘Voorwoord’ in Hirschfeld, *Oorzaken* ..., p. 16). Zie Van Lieshout, ‘Stiefkind der natuur...’, p. 101-105
50. C. van Heezen, *Anders.* 's-Gravenhage, 1918; *Het Masker.* 's-Gravenhage, 1922
51. M.J.J. Exler, *Levensleed (Psychologische roman). Een boek voor ouders* (met eene inleiding van M. Hirschfeld). 's-Gravenhage, 1911
52. J.H. François, *Open Brief aan hen, die anders zijn dan de anderen. Door een hunner* (met een voorwoord van F. Ortt). 's-Gravenhage, 1916

Kees Joosse

De Nederlandse Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers

> 'Aan haar die ik heb zien neerzinken onder de loodende zwaarte van haar arbeid, die ik heb hooren schreien het droef-klagend leed van machtelooze verlatenheid;
> Aan haar wier lichaam en ziel geknauwd zijn door nooit weer-te-helderen leed, tot hulp
> draag ik,
> met diep-innigend meegevoel,
> dit schrijven op.'[1.]

Met vreugde maakt Evolutie, een veertiendaags blad voor de vrouw onder redactie van Wilhelmina Drucker en Th. P.B. Schook-Haver, op 28 november 1900 bekend dat de tijd eindelijk rijp is voor de oprichting van een vakvereniging voor verpleegsters. In 1897 had Mara, zo meldt het blad, al geschreven over de wantoestanden in de verpleging. Haar brochure *Pleegzuster-zijn* viel echter bij velen niet in goede aarde; men tekende protest aan tegen zoveel overdrijving, tegen zoveel gemis aan roeping, tegen zoveel gemis aan erkenning van het edele in de ziekenverpleging. Men vond 't 'degoûtant', immoreel en schokkend dat de buitenwereld via deze brochure een blik kon werpen op de verpleging. Desalniettemin voelde de regering zich geroepen om iets te doen aan de door Mara beschreven wantoestanden. Aangezien ze vermoedde dat Mara de situatie in het Leidse academische ziekenhuis op het oog had, verhoogde de minister van Binnenlandse Zaken de begroting van het Leidse ziekenhuis met f. 1600,-.

De Vrije Vrouwen werden door deze brochure geïnspireerd om een adres tot de Tweede Kamer te richten. In dit adres verzochten zij De Kamer: degelijk onderwijs voor verpleegsters, staatstoezicht op alle ziekenhuizen en scheiding van verpleging en huishoudelijk werk.

> Langzaam aan, heel langzaam, ontstond daar [onder de verpleegsters] echter een ideeën-kentering. Niettegenstaande het cachet van 'minheid', op Mara's werk gezet door enkele zusters, gingen toch anderen aan het wikken en wegen van den toestand, aan het denken over eigen waarde, eigen werkkring, en toen dan ook enkele dokters, waarbij bovenaan Mevr. Aletta Jacobs en de heer A. Aletrino, zich vormden tot een commissie voor het daarstellen van een Vereeniging voor zieken-verpleegsters en verpleegers, vonden zij het zaad al zoozeer uitgeworteld, dat zij al spoedig konden overgaan tot het constitueeren van het gewenschte lichaam.[2.]

De eerste vakvereniging voor verpleegsters en verplegers is meer vanuit de basis ontstaan dan het citaat uit Evolutie doet vermoeden. In de maand april van het jaar 1900 lopen een aantal verpleegsters, waaronder mevrouw Aletrino, en Aletta Jacobs rond met het idee om een vakvereniging voor verpleegkundigen op te richten. Men polst enkele deskundigen: Dr. C.F. Schreve, Dr. M.L.H.S. Menko en Dr. Aletrino, over dit idee en besluit op een vergadering in de Karseboom te Amsterdam om tot de oprichting van een dergelijke vakvereniging te komen. Dit plan wordt verder uitgewerkt op een bijeenkomst ten huize van Arnold Aletrino in de Den Texstraat 50 te Amsterdam. Op die vergadering wordt bepaald dat op 30 mei 1900 een vergadering belegd zal worden in lokaal Eensgezindheid. Aspirant leden van de

vakvereniging in oprichting worden door middel van een advertentie in het Maandblad voor Ziekenverpleging, een orgaan van de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging, aangespoord naar deze bijeenkomst te komen.

Op de vergadering van 30 mei, onder voorzitterschap van Aletrino, wordt de vakvereniging voor verpleegkundigen opgericht. Haar naam zal zijn: Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers. Het bestuur, waarin mevrouw Aletrino - van Stockum, Aletta Jacobs en Arnold Aletrino onder andere zitting hebben, besluit om 2000 circulaires te verspreiden waarin bekendheid gegeven wordt aan de oprichting van de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers. Deze circulaire wordt niet overal met enthousiasme ontvangen. De directies van verschillende ziekenhuizen zien in de vakvereniging een ondermijning van hun gezag. Ze raden hun personeel dan ook af om lid te worden, soms verbiedt men het personeel zelfs om lid te worden van deze vakvereniging. Verpleegverenigingen deinzen er niet voor terug om de diploma-uitreiking te benutten om de pas geslaagde zusters te waarschuwen tegen de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers.

Op 23 september 1900 besluit de vereniging, tijdens een vergadering in gebouw Eensgezindheid te Amsterdam, om maandelijks een tijdschrift uit te geven: Nosokómos.[3.] Aletrino zal als hoofdredacteur van dit tijdschrift gaan optreden; Aletta Jacobs zal de rubriek buitenland voor haar rekening nemen, terwijl dr. S.J. de Lange de rubriek binnenland gaat verzorgen. Volgens de statuten moeten zowel de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers als Nosokómos geleid worden door verpleegkundigen. In mei 1901 wordt op de tweede algemene ledenvergadering overeenkomstig de statuten een bestuur gekozen dat uitsluitend uit verpleegkundigen bestaat. Nosokómos zal echter nog tot in de lente van 1906 geleid worden door Aletrino.

Met de oprichting van de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers wordt een oud plan van de 'moeder' van de Nederlandschen Bond voor Ziekenverpleging, freule J. de Bosch Kemper,

gerealiseerd. Zij schreef in 1892 in het orgaan van deze bond, het Maandblad voor Ziekenverpleging, het volgende:

> Voor iedere, eenigszins talrijke corporatie is het aangenaam, zich tot een gesloten geheel te vormen; zoo is er een 'Ned. Onderwijzers Genootschap' een dergelijk voor leeraren aan Gymnasia, in één woord, menschen, die zich op verschillende plaatsen aan éénzelfde werk wijden, hebben de behoefte van met elkander in aanraking te blijven, want - kan het anders? - dit is bevorderlijk voor den vooruitgang van het vak, waaraan zij hunne beste krachten geven, dit is nuttig, opwekkend, aangenaam.
> Zou 't dus niet mogelijk zijn eene 'Nederlandsche Vereeniging van Ziekenverpleegsters' te vormen? Vooralsnog alléén met de bedoeling, dat iedere gediplomeerde verpleegster wordt ingeschreven op eene lijst.

Dit uiterst voorzichtige idee komt nooit van de grond. Wel biedt de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging enige tijd later de gelegenheid aan verpleegsters om lid te worden van de bond. Zij hebben zich binnen de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging echter nooit op hun gemak gevoeld. Het bleef een bond van geneeskundigen, directeuren en directrices van ziekenhuizen, bestuursleden van ziekenhuizen en personen die zich op de een of andere manier verdienstelijk gemaakt hebben voor de verpleging. Aletrino typeert de positie van de verpleegkundigen binnen de bond in een artikel ter gelegenheid van het eerste lustrum van de Vereeniging[4.] als volgt: 'als maeghden en knegten' zitten zij 'aan den disch des Meesters.'[5.] Nederland loopt met de oprichting van de Vereeniging bepaald niet voorop in de rij van landen die een vakvereniging voor verpleegkundigen kennen. Engeland, Frankrijk en Denemarken gingen Nederland voor. De voorzitter van de Vereeniging, Dr. C.F. Schreve, formuleerde het tijdens zijn speech op 23 september 1900 zo: 'Helaas in Nederland, gij weet het, moest vader Rijn nog heel wat wateren door zijne aderen laten stroomen, voordat eene Nederlandsche Vereeniging van verpleegsters en verpleegers tot stand kwam.'

In november 1900 verschijnt de eerste aflevering van Nosokómos. Het schutblad laat een stoet van medewerkers uit binnen- en buitenland zien. Onder de binnenlandse medewerkers treffen we ook dr. F.W. van Eeden uit Bussum aan. Een actieve rol heeft Van Eeden nooit gespeeld binnen het tijdschrift. In de eerste jaargang treffen we zijn naam op het kaft aan en daar blijft het bij.

Nosokómos stelt zich ten doel om de verpleegkundigen te informeren, onderwijzen op het vlak van de verpleegkunde. Daarnaast wil het tijdschrift een morele steun zijn voor verpleegkundigen die in omstandigheden verkeren waarin ze niet in staat zijn zich te verdedigen.

In derde instantie wil Nosokómos een tijdschrift zijn dat de algemene ontwikkeling van de verpleegkundigen vergroot; in vierde instantie wil het een tijdschrift van en voor verpleegkundigen zijn. De eerste twee punten komen duidelijk uit de verf. Punt drie is ver te zoeken in het tijdschrift. Dat ligt niet aan de hoofdredacteur. In de eerste jaargang doet hij verslag van het vijfde Congres voor Crimineele Anthropologie; in de tweede jaargang lezen we tot twee maal toe een aankondiging voor een lezing over het scheppingsproces van de roman die Aletrino voor de afdelingen Amsterdam en Den Haag van de Vereeniging zal houden. Op verzoek van velen verschijnt de lezing ook in druk, echter niet in Nosokómos, maar in De XXe Eeuw, onder de titel 'Hoe een roman wordt geschreven'. Het vierde punt krijgt pas in de loop der jaren gestalte. Nosokómos wordt echter nooit een blad dat geheel door verpleegkundigen wordt volgeschreven. In het tijdschrift komt een keur van onderwerpen ter sprake.

Er wordt geschreven over de besmettelijkheid van tuberculoze, over de beroepsopleiding van verpleegsters, over het examen ziekenverpleging, over kleding van zuigelingen, over massage en heilgymnastiek, over het sluitlaken en het buikverband, over vegetarisme, over zuigelingenvoeding, over de besmettelijkheid van buiktyfus, over buitenlandse ziekenhuizen, over de verpleging van borstlijders, over zusterhuizen, over de Zwitsers verpleegstersschool, over hydrotherapie, over het spanlaken, over verpleegsters in militaire hospitalen, over de bestrijding van pokken, over ... enzovoorts, enzovoorts. Naast deze voorlichtende artikelen zijn er een aantal vaste rubrieken: Nederland en de Koloniën, Buitenland, de ingezonden brieven en de lijst van particuliere verpleegsters die lid zijn van de Vereeniging.

De lijst van particuliere verpleegsters hebben een zakelijke bedoeling. Particulieren die een verpleegster nodig hebben, kunnen op deze manier aan het adres van een verpleegkundige komen. Zij kunnen overigens ook gebruik maken van het centraal adresbureau van de Vereeniging. Dit bureau bemiddelt tussen verpleegkundigen die bij de Vereeniging zijn aangesloten en patiënten c.q. familieleden van patiënten.

De rubriek Buitenland staat de eerste twee jaargangen in het teken van de Boerenoorlog. In de periode 1899-1902 proberen de Engelsen vanuit de Kaapkolonie delen van Transvaal en Oranje Vrijstaat te veroveren. Het Nederlands Rode Kruis biedt de strijdende partijen geneeskundige hulp aan. Alleen Transvaal aanvaardt de Nederlandse hulp echter.

Dr. Aletta Jacobs biedt aan om met een aantal verpleegsters naar Zuid-Afrika te gaan om daar hulp te verlenen aan vrouwen en kinderen in kampen. Het centrale comité van het Rode Kruis in Berlijn slaat het aanbod echter af. Men wenst een man aan het hoofd van een dergelijk team.

Broeder Siestrop doet in de kolommen van Nosokómos verslag van zijn ervaringen op het Zuidafrikaanse slagveld. Als ziekenbroeder bij de 'Russisch-Hollandsche Ambulance' moet hij ervaren dat de reglementen van de Genèver Conventie niet die bescherming bieden die men zich wel zou wensen. Terwijl de ambulanceploeg gewonden van het slagveld haalt, vliegen de

kogels en granaatscherven de broeders om de oren.

In de eerste jaargang kondigt Aletrino zijn lezing: ‘Het leven der verpleegster’ aan. Op 17 november stromen de verpleegsters naar het Amsterdamse lokaal Eensgezindheid, om te horen hoe Aletrino hun arbeid kwalificeert.

> Kalm, maar zeker, somtijds droef-ironisch, dan weder vol ingehouden toorn, zette hij [Aletrino] het ontleedmes diep in de wonde, die daar pestbuilt aan onze ziekenhuizen. Iedere uitgesproken zin is een bevestiging van Mara's brochure.[6.]

De wonde waar Aletrino op doelt is de uitbuiting van de verpleegsters. Zij worden met een schamel loon naar hun gebrekkige onderkomen onder de hanebalken gestuurd omdat verpleging nu eenmaal een roeping is. Zij werken elf tot veertien uur per dag omdat werken nu eenmaal de plicht van de verpleegster is. Over haar rechten spreekt men helaas zelden.

Aletrino geeft in zijn lezing aan hoe de emancipatie van de vrouw een toeloop van ontwikkelde meisjes naar de ziekenhuizen veroorzaakte. Deze ontwikkeling werd nog versterkt door de vaag romantische ideeën die men in dergelijke milieu's had over de verpleging. In zijn roman *Zuster Bertha* schetst Aletrino een beeld van een jonge vrouw die onder andere door dergelijke vage, romantische ideeën gestimuleerd wordt om de verpleging in te gaan. Van lieverlee kregen deze ontwikkelde meisjes echter ook toegang tot andere beroepen, bovendien nam de toeloop van dit soort meisjes mede onder invloed van de slechte omstandigheden waaronder ze hun werk moesten doen af. Aletrino vreest dat de verpleging weer in handen zal komen van ‘half-blanke juffertjes’ en ‘dienstmeiden’. Deze tendens moet een halt toegeroepen worden en dat kan. Allereerst zouden de verpleegsters beter opgevangen moeten worden als ze de eerste schreden op het pad van de verpleging zetten. Zij moeten nu veelal alleen de desillusie van de eerste weken verwerken. Verplegen blijkt namelijk niet de reddende, opofferende engel spelen, maar boenen, schrobben en lappen te zijn. De werkdagen moeten korter worden; de voeding en huisvesting moeten verbeterd worden. De opleiding van de verpleegsters moet meer op de praktijk gericht worden. De verpleegsters zullen niet langer als kostschoolkinderen door de ziekenhuisdirecties betutteld moeten worden. Symptomatisch in deze is het ‘gedragboekje’ dat in sommige ziekenhuizen gehanteerd wordt.

Diverse kranten maken melding van Aletrino's lezing. De Telegraaf, Algemeen Handelsblad en Echo geven een vrij uitvoerig verslag van Aletrino's betoog, ze onthouden zich echter van commentaar. Het Volk doet ook verslag van de lezing, maar deze krant beperkt zich tot de schrijnende dieptepunten uit het leven van de verpleegster. Het socialistische dagblad brengt de weergave van Aletrino's lezing onder de rubriek ‘Uit het arbeidersleven’![7.]

Het al eerder geciteerde Evolutie toont zich eveneens zeer strijdvaardig. Naar aanleiding van Aletrino's lezing analyseert ze de positie van de verpleegster als volgt. Door in de verpleging te gaan, kan de vrouw zich bevrijden van haar afhankelijke positie. Ze hoeft haar hand niet langer op te houden en daarom zal zij zich hoog verheven voelen boven ‘die rijen en rijen van mondaines, wier kleedij, van haarspeld tot schoenhak, is verdiend en, gegeven door vader of door echtgenoot.’ De vrouw moet echter op haar hoede blijven, want er dreigt een nieuw gevaar, een nieuwe keten: de keten van de roeping. Onder de leus: ‘der vrouwen werk is liefde-dienen’, probeert men de vrouw te expoiteren. De vrouw is echter

geen eterisch wezen dat van lucht, liefde en maneschijn leeft, ook zij moet voor haar brood werken. Dat is een eer, ‘meer eer dan te wezen pop, zinnelust des mans’.

Evolutie waarschuwt de Vereeniging voor de ‘tactiek der orthodoxen in den lande’ die gemobiliseerd wordt door een op handen zijnde verbetering van de sociaal-economische positie van de verpleegster. Men zal gaan betogen dat verpleging geen vrouwenwerk is, alhoewel eeuwen het tegendeel beweerd is. De man zal proberen de vrouw in de verpleging te verdringen.

> Zoo is geweest immer en immer het historisch verloop; men denke slechts aan de zoogenaamde toverheksen, aan de vroedvrouwen, beiden verdrongen door de geneesheeren. Of dit echter had kunnen geschieden zoo die vrouwen zich hadden vereenigd tot één machtigen phalanx, valt te betwijfelen.[8.]

Belang en Recht, orgaan van de Vereeniging tot Verbetering van den Maatschappelijken en den Rechtstoestand der Vrouw in Nederland, tevens orgaan van de Vrouwenbond te Groningen en Thugatêr in Amsterdam, beperkt zich in de weergave van de lezing tot de kern van Aletrino's betoog: de verpleegster wordt voortdurend op haar plichten gewezen, over haar rechten zwijgt men. Het blad is erg voorzichtig in haar oordeel en in de zinsnede: ‘En mag hij misschien hier en daar er de verf wat dik hebben opgelegd, waar hij het leven der verpleegster binnen en buiten het ziekenhuis schilderde (...)’, proeven we een andere ideologische opstelling dan in Het Volk, de fraaie ondertitel van Belang en Recht ten spijt.[9.]

Op 13 en 14 december 1900 ageert een aantal verpleegsters respectievelijk in Het Nieuws van den Dag en het Algemeen Handelsblad tegen de onrechtvaardige manier waarop ‘Dr. A’ de directies aangevallen heeft. Aletrino begon zijn lezing weliswaar met de opmerking dat hij noch bepaalde personen noch bepaalde instellingen op het oog had, dat hij slechts het verpleegsterschap op de goede weg wilde brengen. De goede bedoelingen van Aletrino ten spijt vinden de dames toch dat hij een verkeerd beeld van de verpleegster heeft opgeroepen. De salarissen van de verpleegsters mogen over het algemeen slecht zijn, de pensionering op niet te hoge leeftijd mag een ‘dringende eisch’ zijn, dat alles rechtvaardigt nog geen beeld dat bij velen een ‘gevoel van diep medelijden’ oproept. De laatste vijftien jaar is er te veel veranderd om een dergelijk beeld te rechtvaardigen. De inrichting van de ziekenhuizen is verbeterd, de werkzaamheden worden beter verdeeld, de cursussen die opleiden voor het beroep van verpleegster zijn verbeterd. De dames, die voor hun ingezonden stuk in de beide dagbladen een compliment kregen van hun directeur, besluiten hun artikel met de opmerking dat het merendeel van de ziekenhuisdirecties te hoog staat om te handelen op de wijze die Aletrino geschetst heeft in zijn lezing.

De lezing wordt bij de uitgeverij Tierie & Kruyt[10.] uitgegeven en houdt de gemoederen nog enige tijd in beroering. In Het Nieuws van den Dag van 24 december 1900 reageert. ‘Eene Verpleegster’ op de negatieve reactie van haar collegae in de editie van 13 december. Ze vraagt zich af of de dames misschien een wit voetje wilden halen bij hun directeur. De situatie die Aletrino in zijn lezing beschreef, was namelijk in geen enkel opzicht naast de waarheid. De anonieme schrijfster besluit haar artikel met de volgende zinnen:

> Ik verheug mij er dan zeer in en velen met mij dat er eene vereeniging als ‘Nosokómos’ in 't leven is geroepen en ben dr. Aletrino zeer dankbaar voor de vele moeite die hij zich voor ons geeft en hoop dat de weinige dank en de vele tegenkantingen die hij tot nog toe ondervonden heeft, geen beletsel zullen zijn om door te gaan op den ingeslagen weg.

Zuster Van Obbes laat zich in een ingezonden brief in hetzelfde dagblad in dezelfde geest uit.[11.]

In Nosokómos wordt de kolom ‘Ingezonden brieven’ enige maanden gevuld met reacties op Aletrino's lezing, brochure. Over het algemeen stemt men in met de teneur van zijn betoog. De verpleegsters vinden dat zijn woorden de situatie van de verpleegsters treffend weergegeven hebben. Ze voelen dat Aletrino solidair met hen is en hen hoog acht. Ook in Nosokómos gaan echter afkeurende stemmen op. Zuster Sandt van Nooten kwalificeert Aletrino's lezing als opruiende taal die de verpleegsters belemmert in hun werk. Zij die door een dergelijke geest van verzet worden beroerd, kunnen hun patiënten niet optimaal verplegen. Zuster Sandt van Nooten ondertekent haar reactie in het nummer van 10 december 1900 met haar

eigen naam en de toevoeging: ‘gediplomeerd verpleegster’!

Toegang tot 't Binnengasthuis. Uit: Historische topografische atlas gemeentelijke archiefdienst Amsterdam.

Een zekere Veritas denkt in dezelfde richting. In Het Vaderland van 11 januari 1901 schrijft deze dame dat degenen die zichzelf in de woorden van Aletrino herkennen nooit in de verpleging hadden moeten gaan. Zij missen de juiste instelling! Veritas pleit overigens wel voor verbeteringen: ‘Wil verder gemeentebesturen, doctoren en directies (vooral van particuliere inrichtingen) ernstig onder het oog brengen welke verbeteringen volgens uw inzicht en overtuiging hoog noodig en mogelijk zijn’ De oprichting van een vakvereniging voor verpleegkundigen is en blijft echter een doorn in haar oog: ‘Laat verpleegsters en verplegers niet zelf in vereeniging strijden; de verstandigen doen niet mede; zij die wel meedoen, zijn de teleurgestelden en handelen veeltijds ook nu ondoordacht en werken dus niets waarlijk goeds uit.’

Binnenplaats tussen de mannen- en vrouwenafdeling (1887). Uit: Historische topografische atlas gemeentelijke archiefdienst Amsterdam.

Er waart een spook door Europa en dat spook heet vakvereniging. Moge iedereen die het tegenkomt, het direct verjagen, opdat wij gevrijwaard blijven van dergelijke plebejische instellingen. Dat zijn de woorden die men in het artikel van Veritas en anderen, tegenstanders van de lezing, brochure van Aletrino, proeft.

Uit het eerste jaarverslag van de Vereeniging blijkt al dat ze nogal wat tegenwerking ondervindt van de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging. In het maandblad

van deze Bond[12.] schrijft men dat de verpleegsters die ingeschreven staan bij het centraal adresbureau van de Vereeniging te weinig ervaring hebben. Bovendien weigert het Maandblad voor de Ziekenverpleging advertenties te plaatsen die aangeboden worden door de uitgever van Nosokómos. De Bond grijpt alle gelegenheid aan om verpleegsters duidelijk te maken dat ze geen lid moeten worden van de Vereeniging. Een vreemde zaak, want de doelstellingen van de Vereeniging zijn gericht op de verpleegsters en verplegers, terwijl de doelstellingen van de Bond vaag en algemeen zijn. De Vereeniging streeft naar verbetering van de opleiding en saliëring van verpleegkundigen, ze probeert een pensioen- en ziekenfonds te stichten, ze leidt een centraal adresbureau ten behoeve van de particuliere verpleegsters, ze streeft naar kortere arbeidsdagen, ze wil coöperatieve woningen stichten voor verpleegsters en ze stelt zich ten doel de algemene ontwikkeling van de verpleegkundigen te vergroten.

De Vereeniging blijkt ook daadwerkelijk op de bres te springen voor de verpleegster. Het volgende geval moge dat illustreren. De Rotterdamse verpleegster Haye kreeg ontslag omdat haar toon, haar houding en haar optreden de ziekenhuisdirecteur, dr. Schreve, niet bevielen. Op haar werk had hij echter niets aan te merken. Zuster Haye wendt zich tot de Bond om zich over haar ontslag te beklagen. Ze krijgt te horen dat de directeur van het Rotterdamse ziekenhuis gelijk heeft, omdat hij de zaak met haar besproken heeft. Alsof dat een onjuist argument juist maakt! De advocaat mr. J.A. Levy toont in ‘Rechtsgelijkheid’, een artikel in Nosokómos[13.], aan dat het

ontslag onrechtmatig is. De Vereeniging wendt zich vervolgens tot dr. Schreve, nota bene een oud-bestuurslid, en de Bond om de zaak met hen te bespreken.

Aletrino besteedt in Nosokómos veel aandacht aan de opleiding van verpleegsters. De Bond doet deze bemoeienissen tijdens haar tiende jaarvergadering in 1902 af met de opmerking dat vele ondeskundigen zich mengen in de discussies rond deze opleiding. Een opmerking die typerend is voor de Bond: ze wil graag over de opleiding voor verpleegsters praten, maar dan zonder de Vereeniging. Deze anti-Vereeniging houding laat zijn sporen achter in het rapport over de opleiding van verpleegkundigen dat in 1903 verschijnt. In dit rapport staat de volgende zin:

> Wanneer, om een voorbeeld te noemen, de leerling zich in een omgeving bevindt, waar steeds de vakbelangen op den voorgrond worden gesteld, eene afbrekende critiek wordt uitgeoefend en een geest van ontevredenheid heerscht, daar zal de vorming der leerlinge voor haar taak gansch andere resultaten opleveren dan wanneer zij zich in een werkkring bevindt, waar de jongere zusters zich geheel aan hare taak kunnen wijden, daarin voorgegaan door hare verplegings-hoofden, doordrongen van het feit, dat een geest van eenheid de geheele inrichting moet bezielen.

De negatieve kritiek die de Vereeniging of de zusters van de Vereeniging krijgen, is een doorn in het oog van Aletrino. In het mei-nummer van Nosokómos (1903) gaat hij in op de verwijten die uit de medische stand opklinken over de leden van de Vereeniging. Op ironische wijze valt Aletrino de medici aan in 'Nosokómos of de vereeniging van 500 slechte zusters'. Alleen ''t zoodje' zou lid worden van die Vereeniging. Binnen die Vereeniging zou het zo'n troep zijn, dat de doktoren die het tijdschrift van de Vereeniging leiden, niets meer met die kliek te maken willen hebben. Men heeft noodgedwongen de redactie maar overgedaan aan een drietal verpleegsters, aldus de kritiek van de medische stand.

Aletrino kan er maar niet over uit dat nota bene 500 georganiseerde verpleegsters uitgemaakt worden voor zoodje, voor slechte verpleegsters. Hoe komt het dat al die verpleegsters zo slecht zijn? Hebben zij een slechtere opleiding gekregen dan de verpleegsters die geen lid van de Vereeniging zijn? Nee, want dat is niet mogelijk, alle verpleegsters, in die tijd sprak men meestal over zusters, krijgen dezelfde opleiding. Bovendien is het praktisch onmogelijk om de opleiding nog slechter te maken dan ze al is. Worden de zusters dan slechter door hun lidmaatschap van de Vereeniging? Dat zou vreemd zijn. Op het ene moment zouden we dan te maken hebben met een goede zuster, terwijl we even later te maken hebben met een slechte zuster, louter en alleen door het feit dat ze lid geworden is van de Vereeniging. Het antwoord op deze vraag is eenvoudig. Of de diploma's worden uitgereikt aan onbekwame verpleegsters door examinatoren die geen verstand van verpleging hebben, of de zusters van de Vereeniging zijn even goed of slecht als de andere zusters.

In de bijdragen van Aletrino aan Nosokómos vallen twee dingen op: het feit dat hij veelal schrijft over verpleegsters terwijl de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers toch zowel de belangen van verpleegsters als verplegers pretendeert te behartigen, en de felheid waarmee hij schrijft. Aletrino's voortdurend op de bres springen voor de verpleegsters, roept kritiek op van enkele broeders. Zij wijzen Aletrino op dit feit met de doelstellingen van de Vereeniging in de hand. De situatie verandert echter niet: een onverteerbare zaak omdat de verplegers duidelijk achtergesteld worden ten opzichte van de

verpleegsters. Verplegers krijgen een lager salaris dan de verpleegsters, ze krijgen minder goede maaltijden dan hun vrouwelijke collega's. Het is hen te enen male onmogelijk om een gezin van hun salaris te onderhouden. Daar komt nog bij dat men in de ziekenhuizen geringschattend over hen spreekt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de verplegers zich genoodzaakt zien om een eigen vakvereniging op te richten. Op 12 december 1906 meldt Nosokómos dat er een vakvereniging voor verplegers is opgericht binnen de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging. Aletrino betuigt zijn instemming met de nieuwe vakvereniging, maar kan het niet nalaten om zijn stokpaardje even van stal te halen. Hij haast zich namelijk om te zeggen dat vrouwen over het algemeen beter verplegen dan mannen. Geduld, zachtheid en toewijding zijn bij de vrouw nu eenmaal beter ontwikkeld dan bij de man!

Aletrino's felheid in de kolommen van Nosokómos steekt schril af tegen het pessimisme en de berusting in zijn literaire werk. Met veel verve pleit hij in Nosokómos voor de verbetering van de verpleegstersopleiding omdat de taak van de verpleegster van uitzonderlijk belang, sterker nog, van levensbelang is. Zij is verantwoordelijk voor de genezing van de patiënt, want zij omringt de patiënt dag en nacht met haar zorgen. De arts levert inzake de genezing slechts een schamele bijdrage! Bij het verpleegstersberoep hoort dientengevolge niet alleen een passende opleiding, maar ook een wettelijke bescherming van beroep en diploma.

Aletrino's felheid wordt niet door iedereen gewaardeerd. Sommige verpleegsters vinden bijvoorbeeld zijn reactie op de verwijten van de medici, ‘Nosokómos of de vereniging van 500 slechte zusters’, te fel.

Het American Journal of Nursing typeert Nosokómos als een jong, vooruitstrevend blad. Tot de Vereeniging behoren, aldus het American Journal of Nursing, doktoren die moderne ideeën hebben: dr. Aletta Jacobs en dr. Aletrino. De laatste wordt een ‘kruisridder’ genoemd die met ‘groote opgewektheid te velde trekt tegen verouderde gebruiken’. De toon van deze ‘kruisridder’, wiens ideeën door het Amerikaanse blad toegejuicht worden, is helaas wat scherp waardoor hij onnodig vrienden verliest.[14.]

J.C. van Lanschot-Hubrecht laat zich in dezelfde toon uit als ze over Aletrino's felheid schrijft in een artikeltje in De Nieuwe Amsterdammer ter zijner nagedachtenis.[15.]

> Niettegenstaande zijn drukke werkzaamheden, wist hij gedurende verscheidene jaren den tijd te vinden voor de redactie van het vakblad, waar hij in zoo menig scherp artikel bestaande verkeerde toestanden hekelde, zijn hooge opvatting van de taak der verplegenden weergaf, en aandrong op een opleiding daarmede in overeenstemming. Hij wist de verplegenden wakker te schudden en bracht ze ertoe om zelf voor hun belangen op te komen, die verplegenden, die voordien in doffe berusting en onderworpenheid verdroegen, dat een taak van hen geëist werd, die het hun onmogelijk maakte eenige levensvreugde buiten hun werk te genieten.

Eindnoten:

1. A. Aletrino, *Het leven der verpleegster.* Amsterdam, 1900, opdracht bij deze brochure.
2. Evolutie, 28 november 1900, nummer 17.
3. Nosokómos, het Griekse woord voor zowel verpleger als verpleegster.
4. Hoewel de Nederlandsche Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegsters en Verplegers in juni 1901 besluit om zichzelf gemakshalve Nosokómos te noemen, dit om praktische redenen, handhaaf ik de oude naam, die overigens als toevoeging bij Nosokómos voort blijft

leven. Gemakshalve zal ik spreken over de Vereeniging. Op deze wijze wordt verwarring met het tijdschrift Nosokómos voorkomen.

5. A. Aletrino, Nosokómos, juli 1905.
6. Evolutie, 28-11-1900.
7. Het Volk, 21-11-1900
8. Evolutie, 28-11-1900
9. Belang en Recht, 1-12-1900
10. A. Aletrino, *Het leven der verpleegster.* Amsterdam, 1900.
11. Deze brief is eveneens afgedrukt in Het Nieuws van den Dag van 24-12-1900.
12. Gemakshalve zal ik de Nederlandsche Bond voor Ziekenverpleging in het vervolg Bond noemen. In de kolommen van Nosokómos wordt deze afkorting ook gebruikt.
13. Nosokómos, 2 (1902), januari.
14. Nosokómos, 5 (1905), november.
15. J.C. van Lanschot-Hubrecht, ‘Dr. A. Aletrino en de ziekenverpleging.’ In: De Nieuwe Amsterdammer, 22-1-1916.

Marijke Stapert-Eggen
Lijst van publikaties van A. Aletrino 1878-1916

Deze lijst van publikaties van A. Aletrino bedoelt een voorlopig overzicht te geven van de literaire en wetenschappelijke arbeid van een man die als schrijvende dokter en als dokterende schrijver zich op veel terreinen verdienstelijk heeft gemaakt. Het lijkt vooralsnog niet mogelijk de volledigheid en de volmaaktheid waarnaar bij het samenstellen van een bilbiografie gestreefd moet worden, te bereiken. Wel kan de gebruiker in deze lijst de gegevens over het literaire werk van Aletrino voor een hoog percentage terugvinden, maar diens wetenschappelijke publikaties op het gebied van de geneeskunde, criminele anthropologie, psychiatrie, seksuologie en verpleegkunde, alsmede zijn boekbesprekingen, zullen ongetwijfeld lang niet alle achterhaald zijn. Naar Aletrino's bijdragen aan dag- en weekbladen is nog in het geheel niet gezocht. Aanvullingen zowel als aanmerkingen op deze, op een bibliografie vooruitlopende, voorlopige lijst zijn dan ook van harte welkom.

De titels in deze ‘Lijst van publikaties’ zijn chronologisch geordend naar het jaar waarin ze zijn verschenen. Omdat het niet mogelijk bleek die chronologie binnen de jaren vol te houden is per jaar gekozen voor een thematische indeling: 1. literair werk in tijdschriften; 2. literair werk in boekvorm; 3. nietliterair werk in tijdschriften; 4. niet-literair werk in boekvorm; 5. opnamen in andermans boekuitgaven. Van elke titel worden de eerste publikaties in tijdschriften of in boekuitgaven, en de herdrukken daarvan, vermeld.

Bijdragen in bloemlezingen zijn niet opgenomen, tenzij het een eerste publikatie betreft. Bijdragen in publikaties waarvan Aletrino een van meer dan drie auteurs is, zijn niet opgenomen. Om deze lijst niet nog uitgebreider te moeten maken is niet van alle titels een afzonderlijk item gemaakt. Daar waar een vervolgserie in een tijdschrift chronologisch goed aansloot zijn de afleveringen onder één titel geplaatst.

Wanneer een titel onder pseudoniem is gepubliceerd wordt dat wel vermeld, wanneer een titel met initialen is ondertekend wordt dat niet vermeld.

De (door Aletrino zelf aan zijn werk toegevoegde) schrijfdatum wordt in principe alleen vermeld bij de eerste publikatie, ook wanneer die daar oorspronkelijk niet aan was toegevoegd. In enkele gevallen is er sprake van twee verschillende schrijfdata. Die worden dan beide vermeld, gescheiden door een Duitse komma.

Bij de boekuitgaven staat, in voorkomende gevallen, tussen vierkante haken de vorige publikatieplaats, met het jaartal en eventueel de variante titel waaronder die in de lijst kan worden teruggevonden.

De recensies worden alle uniform beschreven als: ‘bespreking van:’, gevolgd door de auteursnaam en de titel van het besproken werk, behalve in het geval van de recensies van Napoleonliteratuur, waarbij de rubriektitel als titel wordt gegeven.

Foutieve spelling in de namen en titels van de besproken auteurs zijn niet verbeterd.

Bij het samenstellen van deze ‘Lijst van publikaties’ is gebruik gemaakt van de gegevens in de bibliografie uit de doktoraalskriptie van H. Ruhe, *Het letterkundig werk van Arnold Aletrino* Nijmegen [1965].

Van Aletrino is in recente uitgaven verkrijgbaar:

Uit 't leven Utrecht / Antwerpen, Het Spectrum 1982;
Zuster Bertha Den Haag, BZZTôH 1982;
Martha Den Haag, Nijgh & Van Ditmar 1982.

In voorbereiding is een uitgave van de *Verzamelde novellen* (verschijnt in 1983 bij Athenaeum-Polak & Van Gennep te Amsterdam).

1878	‘Peet Mie’ [onder het pseudoniem ‘Alcuinsma’] in de afdeling: ‘Mengelwerk’ in: Almanak van het Amsterdamsch Studentencorps voor het Jaar 1878, 6-12 schrijfdatum: niet bekend
	‘Onze schutterij’ [onder het pseudoniem ‘Alcuinsma’] in de afdeling: ‘Mengelwerk’ in: Almanak van het Amsterdamsch Studentencorps voor het jaar 1878, 50-58 schrijfdatum: niet bekend
1880	‘'t Vertrek der mailboot’ in: *Bato, Een Boek voor het Jonge Nederland* Uitgegeven door Dr. E. Laurillard [...] Amsterdam 1880, I, 110-113 schrijfdatum: niet bekend
1882	‘Anti-semietisme’ in: Vrije Arbeid, Geïllustreerd Studenten-Maandblad 1 (1882), 158-159 schrijfdatum: niet bekend
1883	‘Iets over hoofdpijn’ in: Vrije Arbeid, Geïllustreerd Studenten-Tijdschrift 2 (1883), 1-13 schrijfdatum: Amsterdam, maart 1882
1885	‘Open brief aan den schrijver’ [onder het pseudoniem ‘P.A. Saaije Azn.’] in: *Grassprietjes* [...] Door Cornelis Paradijs [...] Amsterdam 1885, 5-6 schrijfdatum: niet bekend [2e druk 1887; 3e druk 1905]

1886

‘In 't donker’

in: De Nieuwe Gids 1 (1885-1886) II, 278-288

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 1-17

schrijfdatum: november 1885

'Een dag van regen'

in: De Nieuwe Gids 2 (1886-1887) I, 230-232

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 31-35

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 37-40

schrijfdatum: november 1886

1887 'Uit den dood'

in: De Nieuwe Gids 2 (1886-1887) II, 92-103

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 5-28

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 18-36

schrijfdatum: april 1887 / augustus 1886

'Een zang'

in: De Nieuwe Gids 2 (1886-1887) II, 325-328

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 73-80 [onder de hoofdtitel 'Gasthuisschetsen']

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 82-87

schrijfdatum: Hilversum, 10 juli 1887

'Een einde'

in: De Nieuwe Gids 3 (1887-1888) I, 224-240

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 81-114 [onder de hoofdtitel 'Gasthuisschetsen']

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 41-67

schrijfdatum: april 1887

bespreking van: Madm. Penning-Nieuwland, Prosateurs

Français du Dix-neuvième siècle'

in de rubriek: 'Varia'

in: De Nieuwe Gids 2 (1886-1887) I, 485-486

schrijfdatum: januari 1887

'Open brief aan den schrijver' [onder het pseudoniem 'P.A. Saaije Azn.']

in: *Grasssprietjes* [...] Door Cornelis Paradijs [...] Tweede vermeerderde en verbeterde druk. Amsterdam 1887, 5-6

[le druk 1885; 3e druk 1905]

1888 'Gasthuis-schetsen'

[1] 'Avondwandeling'

in: De Nieuwe Gids 3 (1887-1888) II, 304-309

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 115-126 [onder de hoofdtitel 'Gasthuisschetsen']

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 72-81

[onder de titel 'Avondwandeling']

schrijfdatum: juni 1888 / juni 1887

[2] 'Maanlicht'

in: De Nieuwe Gids 3 (1887-1888) II, 310

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 127-129 [onder de hoofdtitel 'Gasthuisschetsen']

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 88-89

[onder de titel 'Maanlicht']

schrijfdatum: oktober 1887

'Een achtermiddag'

in: De Nieuwe Gids 4 (1888-1889) I, 199-210

opgenomen in: *Uit den dood, En andere schetsen* Amsterdam [1889], 39-62

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 95-113

schrijfdatum: oktober 1888

1889 'Zuster Bertha, Fragmenten van een onuitgegeven roman'

in: De Nieuwe Gids 4 (1888-1889) II, 161-190

opgenomen in: *Zuster Bertha* Amsterdam 1891, Eerste hoofdstuk + II-VII, 7-21 + 35-68

schrijfdatum: zie boekuitgave

Uit den dood, En andere schetsen Door A. Aletrino Amsterdam, H. Eisendrath [1889]

inhoud:

'Uit den dood', 5-28 [De Nieuwe Gids (1887)]

'Een dag van regen', 31-35 [De Nieuwe Gids (1886)]

'Een achtermiddag', 39-62 [De Nieuwe Gids (1888)]

'Pinksterbloem', 65-69 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: april 1887]

'Gasthuisschetsen'

[1] 'Een zang', 73-80 [De Nieuwe Gids (1887)]

[2] 'Een einde', 81-114 [De Nieuwe Gids (1887)]

[3] 'Avondwandeling', 115-126 [De Nieuwe Gids (1888) onder de titel 'Gasthuis-schetsen' [1] 'Avondwandeling']

[4] 'Maanlicht', 127-129 [De Nieuwe Gids (1888) onder de titel 'Gasthuis-schetsen' [2] 'Maanlicht']

[5] 'Nagedachte', 130-135 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: april 1889]

[6] 'Schemering', 136-137 [geen verdere publikatie bekend; schrijfdatum: oktober 1888]

Eenige beschouwingen over den beroepseed der artsen, Academisch

proefschrift ter verkrijging van den graad van Doctor in de geneeskunde, Aan de Universiteit van Amsterdam [...] *Vrijdag 31 Mei 1889* [...] Door Arnold Aletrino, arts [...]

Amsterdam, F.S. van Staden 1889

schrijfdatum: niet bekend

1890 ‘Iets over de psychische geneeswijze’

in: Eigen Haard (1890), 453-456; 470-473; 484-490

schrijfdatum: niet bekend

1891 *Zuster Bertha*, Door A. Aletrino

Amsterdam, W. Versluys 1891

schrijfdatum; januari 1888 - maart 1891

[Eerste hoofdstuk + II-VII in: De Nieuwe Gids (1889) onder de titel ‘Zuster Bertha, Fragmenten van een onuitgegeven roman’]

1892 ‘Indrukken’

in: De Nieuwe Gids 8 (1892-1893) I, 181-193

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 119-137 [1] ‘Schwarza-dal’ [2] ‘Morgen’ [3] ‘Ilmenau’ [4] ‘Altenstein’ [5] ‘Avond’ [6] ‘Dresden’ [7] ‘Wandeling’ [8] ‘Hockstein’ [9] ‘Visioen’ [10] ‘Luxemburg’ [11] ‘Weerzien’

schrijfdatum: november 1892

‘Het tegenwoordig standpunt der crimineele anthropologie en der toerekenbaarheid’

in: De Nieuwe Gids 7 (1891-1892) II, 337-381

opgenomen in: *Twee opstellen over crimineele anthro-*

pologie Amsterdam 1898, 1-45

schrijfdatum: niet bekend

E. Monin, *Zenuwlijden* Uit het Fransen door Dr. A. Aletrino

Nijmegen, H.C.A. Thieme 1892; voorafgegaan door [‘Voorwoord’], gesigneerd: ‘De Vertaler’; gedateerd: Amsterdam, 1892, 1p. [2e druk 1898]

1893

‘Zondagavond’

in: De Nieuwe Gids 8 (1892-1893) II, 209-218

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 138-152

schrijfdatum: april 1893

bespreking van: ‘Frans Coenen Jr. Verveling’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 8 (1892-1893) I, 425-426

schrijfdatum: niet bekend

‘De crimineele anthropologie en de strafwet’

in: De Nieuwe Gids 8 (1892-1893) II, 57-86; 153-193

opgenomen in: *Twee opstellen over crimineele anthro-pologie* Amsterdam 1898, 46-130

schrijfdatum: niet bekend

1894

‘Kerstgesprek’

in: De Kunstwereld 1 (1894) 1 (januari), 6-7

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 153-160

schrijfdatum: december 1893

‘Doodsnacht’

in: De Kunstwereld 1 (1894) 12 (maart), 6-7

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 161-173

schrijfdatum: december 1893

‘Herinnering’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894-1895) I, 83-96

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 174-197

schrijfdatum: december 1893

‘Martha, Roman’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894-1895) I, 161-200

opgenomen in: *Martha* Amsterdam [1895], hoofdstuk I-IV, 1-66

schrijfdatum: [vermeld na de laatste aflevering] januari 1893 - oktober 1894

1895

‘Martha, Roman’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894-1895) I, 352-387; II, 113-136; 264-283; 345-373

opgenomen in: *Martha* Amsterdam [1895], hoofdstuk V-VII + VIII-X + XI-XII + XIII-[XIV], 67-250

schrijfdatum: januari 1893 - oktober 1894

‘Twee schetsen’

[1] ‘Begrafenis’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 2 (1895-1896) I, 138-139

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 90-93

[onder de titel ‘Begrafenis’]

schrijfdatum: april 1888

[2] ‘Eerste liefde’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 2 (1895-1896) I, 140-144

opgenomen in: *Novellen* Amsterdam [1895], 198-205

[onder de titel ‘Eerste liefde’]

schrijfdatum: april 1894

Martha Door A. Aletrino

Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel [1895]

[Tweemaandelijksch Tijdschrift (1894) (1895)]

Novellen Door A. Aletrino

Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel [1895] inhoud:

‘In 't donker’, 1-17 [De Nieuwe Gids (1886)]

‘Uit den dood’, 18-36 [De Nieuwe Gids (1887) + *Uit den dood, En andere schetsen* (1889)]

‘Een dag van regen’, 37-40 [De Nieuwe Gids (1886) +

Uit den dood, En andere schetsen (1889)]

‘Een einde’, 41-67 [De Nieuwe Gids (1887) + *Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel ‘Gasthuisschetsen’ [2] ‘Een einde’]

‘Pinksterbloem’, 68-71 [*Uit den dood, En andere schetsen* (1889)]

‘Avondwandeling’, 72-81 [De Nieuwe Gids (1888) onder de titel ‘Gasthuis-schetsen’ [1] ‘Avondwandeling’

+ *Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel

'Gasthuisschetsen' [3] 'Avondwandeling']

'Een zang', 82-87 [De Nieuwe Gids (1887) + *Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel 'Gasthuisschetsen' [1] 'Een zang']

'Maanlicht', 88-89 [De Nieuwe Gids (1888) onder de titel 'Gasthuis-schetsen' [2] 'Maanlicht' + *Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel 'Gasthuisschetsen' [4] 'Maanlicht']

'Begrafenis', 90-93 [Tweemaandelijksch Tijdschrift

(1895) onder de titel 'Twee schetsen' [1] 'Begrafenis'] 'Schemering', 94 [*Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel 'Gasthuisschetsen' [6] 'Schemering']

'Een achtermiddag', 95-113 [De Nieuwe Gids (1888) + *Uit den dood, En andere schetsen* (1889)]

'Nagedachte', 114-118 [*Uit den dood, En andere schetsen* (1889) onder de titel: 'Gasthuisschetsen [5] 'Nagedachte']

'Indrukken', 119-137 [De Nieuwe Gids (1892)]

'Zondagavond', 138-152 [De Nieuwe Gids (1893)]

'Kerstgesprek', 153-160 [De Kunstwereld (1894)]

'Doodsnacht', 161-173 [De Kunstwereld (1894)]

'Herinnering', 174-197 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1894)]

'Eerste liefde', 198-205 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1895) onder de titel 'Twee schetsen' [2] 'Eerste liefde'] 'Weemoed', 206-214 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: januari 1895]

'Avonduren', 215-232 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: januari 1895]

'16 Nov. '91', 233-235 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: februari 1895]

‘Ware geschiedenis’, 236-244 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: april 1895]

‘Confidentie’, 245-258 [geen eerdere publikatie bekend; schrijfdatum: april 1895]

bespreking van: ‘Frans Coenen, Studies’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeelingen’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 1 (1894-1895) II, 154-157

schrijfdatum: niet bekend

1896 ‘Schetsen’

[1] ‘Op reis’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 2 (1895-1896) II, 390-399

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 107-122 [onder de titel ‘Op reis’]

schrijfdatum: niet bekend

[2] ‘Weerzien’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 2 (1895-1896) II, 399-409

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 23-40 [onder de titel ‘Weerzien’]

schrijfdatum: niet bekend

‘Schetsen’

[1] ‘Een liefde’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) I, 48-55

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 43-54 [onder de titel ‘Een liefde’]

schrijfdatum: niet bekend

[2] ‘Een leven’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) I, 55-65

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 89-104 [onder de titel 'Een leven']

schrijfdatum: niet bekend

1897

'Stille uren'

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 3 (1896-1897) I, 388-395; II, 405-415

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 57-86

opgenomen in: *Stille uren* Amsterdam [1906] I, Eerste + Tweede hoofdstuk, 1-34

schrijfdatum: 1 november 1896 + 18 april 1897

'Uit 't leven'

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 4 (1897-1898) I, 43-52

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 5-20

schrijfdatum: mei 1897

‘Over uranisme en het laatste werk van Raffalovich (Marc André)’

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 1 (1897), 351-365 [abusievelijk in de rubriek: ‘Boekbeschouwing’]; ‘Over uranisme en het laatste boek van Raffalovich (Marc André)’ in: idem, 452-483

schrijfdatum: niet bekend

1898 ‘Avond’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 4 (1897-1898) supplement, 27-37

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 143-160

schrijfdatum: juni 1898

‘Obsessie’

in: Tweemaandelijksch Tijdschrift 4 (1897-1898) supplement, 298-306

opgenomen in: *Uit 't leven* Amsterdam 1901 [=1900], 125-139

schrijfdatum: niet bekend

‘Over de “Elmira Reformatory”’

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 2 (1898), 488-513

schrijfdatum: niet bekend

‘Naar aanleiding van de Ryckère's boek “La femme en prison et devant la mort”’

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 2 (1898), 538-543

schrijfdatum: juli 1898

gevolgd door: ‘Naschrift’ in: idem, 544-556 [bespreking van: ‘Cox, Over de aequivalentie van man en vrouw’] schrijfdatum: september 1898

beide waarschijnlijk herdrukt als: *Naar aanleiding van De Ryckière's boek ‘La femme en prison et devant la mort*’, en

van dr. Cox' biologische studie '*Over de aequivalentie van man en vrouw*' Amsterdam 1898

bespreking van: 'P.J. Möbius, Ueber das Pathologische bei Goethe'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 2 (1898), 557-561

schrijfdatum: augustus 1898

Twee opstellen over crimineele anthropologie Door Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel 1898

inhoud:

['Voorrede'] 1 p. [schrijfdatum: Amsterdam, augustus 1898]

'Het tegenwoordig standpunt der crimineele anthropologie en der toerekenbaarheid', 1-45 [De Nieuwe Gids (1892)]

'De crimineele anthropologie en de strafwet', 46-130 [De Nieuwe Gids (1893)]

Naar aanleiding van De Ryckère's boek '*La femme en prison et devant la mort*', *en van dr. Cox' biologische studie* '*Over de aequivalentie van man en vrouw*' Amsterdam, F. van Rossen 1898

[waarschijnlijk een herdruk van de artikelen in Psychiatrische en Neurologische Bladen (1898) 'Naar aanleiding [...]' en 'Naschrift'. Vermeld bij Brinkman; niet gevonden]

E. Monin, *Zenuwlijden* Uit het Fransch door Dr. A. Aletrino

2e goedkoope druk (Gezondheidsbibliotheek no. 57-58) Amsterdam, Seyffardt's Boekhandel 1898 [le druk 1892]

[Vermeld bij Brinkman; niet gevonden]

1899 ‘Over de “Elmira Reformatory”, (Vervolg)’ [auteursnaam niet vermeld]

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 3 (1899), 75-94

schrijfdatum: niet bekend

gevolgd door: ‘Naschrift’ [auteursnaam niet vermeld]

in: idem, 95-102

schrijfdatum: niet bekend

Over ontoerekenbaarheid, Openbare les Gehouden door Dr. A. Aletrino [...]

Amsterdam, Scheltema & Holkema's Boekhandel 1899

schrijfdatum: niet bekend

1900 *Uit 't leven* [Door] Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Tierie & Kruyt, Boekverkoopers 1901 [=1900]

inhoud:

‘Uit 't leven’, 5-20 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1897)]

‘Weerzien’, 23-40 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1896) onder de titel ‘Schetsen’ [2] ‘Weerzien’]

‘Een liefde’, 43-54 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1896) onder de titel ‘Schetsen’ [1] ‘Een liefde’]

‘Stille uren’, 57-86 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1897)]

‘Een leven’, 89-104 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1896) onder de titel ‘Schetsen’ [2] ‘Een leven’]

‘Op reis’, 107-122 [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1896) onder de titel ‘Schetsen’ [1] ‘Op reis’]

‘Obsessie’, 125-139 [Tweemaandelijks Tijdschrift (1898)]

‘Avond’, 143-160 [Tweemaandelijks Tijdschrift (1898)]

Het leven der verpleegster, Voordracht op den 17en Nov. 1900 te Amsterdam gehouden in de Ned. Vereeniging tot Bevordering der Belangen van Verpleegster en Verplegers Door Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Tierie & Kruyt. Boekverkoopers 1900 schrijfdatum: niet bekend

1901

'Nederland en de koloniën'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 158

schrijfdatum: niet bekend

'Ter overdenking'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 223-229

schrijfdatum: niet bekend

[zonder titel]

in de rubriek: 'Berichten en mededeelingen'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 288

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'D. Schermers, Handleiding bij het verplegen van krankzinnigen[2]'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 294-296

schrijfdatum: niet bekend

[zonder titel]

in de rubriek: 'Berichten en mededeelingen'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 330

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'J.D.E. Mortimer, De verpleging van het zieke kind'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 335-336
schrijfdatum: niet bekend

‘Naar aanleiding van het Ve Congres
voor Crimineele

Anthropologie'

in: Nosokómos 1(1900-1901), 425-435

schrijfdatum: niet bekend

Over eenige oorzaken der prostitutie Door Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Tierie & Kruyt, Boekverkoopers 1901

schrijfdatum: Amsterdam, november 1901

'La situation sociale de l'uraniste'

in: *Congres International d'Anthropologie Criminelle.*

Compte rendu des travaux de la cinquième session tenue à Amsterdam du 9 au 14 septembre 1901 Publié par les soins de M. le professeur J.K.A. Wertheim Salomonson. Amsterdam 1901, 25-36

schrijfdatum: niet bekend

[verslag van de discussie] 'Criminalité et sexualité' in: idem, 473-494

1902

'Hoe een roman wordt geschreven, (Voordracht

gehouden in Παυtα Noγ́tα te Utrecht)' in: De XXe Eeeuw 8(1902)I, 702-745

schrijfdatum: niet bekend

'Het "Buitengasthuis" voorheen en thans'

in: Nosokómos 2(1901-1902), 92-97

schrijfdatum: niet bekend

'Regeling van staatswege'

in: Nosokómos 2(1901-1902), 98-100

opgenomen in: *Opleiding en examen van verpleegsters* Amsterdam 1904, 62-64

schrijfdatum: niet bekend

‘De kwestie der Rotterdamsche verpleegster’

in: Nosokómos 2(1901-1902), 134-139

schrijfdatum: niet bekend

‘De tiende Alg. Vergadering van den Ned. Bond voor Ziekenverpleging’

in: Nosokómos 2(1901-1902), 336-340

schrijfdatum: niet bekend

‘De achteruitgang van den verpleegstersstand en de middelen om dezen tegen te gaan’

in: Nosokómos 2(1901-1902), 445-461; 3(1902-1903), 13-24

opgenomen in: *Opleiding en examen van verpleegsters*

Amsterdam 1904, 7-39

schrijfdatum: niet bekend

Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie

Door Dr. A. Aletrino [...]

Eerste deel

Amsterdam, Uitgave van Tierie & Kruyt 1902

schrijfdatum: [vermeld onder de ‘Voorrede’] Amsterdam, november 1902

[‘Toespraak’]

in: *Bespreking van het prostitutie-vraagstuk op de Openbare Vergadering van den Nationalen Vrouwenraad van Nederland te Rotterdam op 2 april 1902*

Rotterdam 1902, 6-13

schrijfdatum: niet bekend

1903 ‘Stille uren’

in: De XXe Eeuw 9(1903)I, 194-227

opgenomen in: *Stille uren* Amsterdam [1906], Derde-Vijfde hoofdstuk, 35-98

schrijfdatum: [vermeld na de laatste aflevering] juni 1904

'Line'

in: De XXe Eeuw 9(1903)II, 257-279; III, 55-80

opgenomen in: *Line* Amsterdam [1906], 1-66

schrijfdatum: april 1903

'Het concept-reglement van de examen-commissie der Ned. Ver. voor Psychiatrie en Neurologie'

in: Psychiatrische en Neurologische Bladen 7(1903), 186-190

opgenomen in: *Opleiding en examen van verpleegsters*

Amsterdam 1904, 53-61

schrijfdatum: februari 1903

'Nosokómos, Of de Vereeniging van 500 *slechte* zusters'

in: Nosokómos 3(1902-1903), 252-257

schrijfdatum: niet bekend

'Staats-examen'

in: Nosokómos 4(1903-1904), 41-52

opgenomen in: *Opleiding en examen van verpleegsters* Amsterdam 1904, 40-52

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'Rapport omtrent de opleiding voor ziekenverpleging'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: Nosokómos 4 (1903-1904), 69-74

gevolgd door ['Naschrift'] in: idem, 74-75

schrijfdatum: niet bekend

1904 'Desillusie'

in: De XXe Eeuw 10(1904)I, 1-18

opgenomen in: *Line* Amsterdam [1906], 67-90

schrijfdatum: november 1903

'Zomeravond'

in: De XXe Eeuw 10(1904)II, 92-103

opgenomen in: *Line* Amsterdam [1906], 91-106

schrijfdatum: december 1903

'Stille uren'

in: De XXe Eeuw 10(1904)III, 1-22

opgenomen in: *Stille uren* Amsterdam [1906] I, Zesde hoofdstuk, 99-139

schrijfdatum: [vermeld na de laatste aflevering] juni 1904

Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie Door Dr. A. Aletrino [...]

Tweede deel

Amsterdam, Uitgave van G.P. Tierie 1904

schrijfdatum: niet bekend

Opleiding en examen van verpleegsters Door Dr. A. Aletrino

Amsterdam, F. van Rossen 1904

inhoud:

'Voorwoord', 5 [schrijfdatum: Amsterdam, december 1903]

'De achteruitgang van den verpleegstersstand en de middelen om dezen tegen te gaan', 7-39 [Nosokómos (1902)]

'Staats-examen', 40-52 [Nosokómos (1903)]

'Het concept-reglement van de examen-commissie der Ned. Ver. voor Psychiatrie en Neurologie', 53-61 [Psychiatrische en Neurologische Bladen (1903)]

‘Regeling van staatswege’, 62-64
[Nosokómos (1902)]

[‘Voorwoord’]

['Inleiding'] [schrijfdatum: Amsterdam, 1904]

bij: Magnus Hirschfeld, *Oorzaken en wezen van het uranisme* (*liefde voor hetzelfde geslacht*) Uit het Duitsch vertaald door W. [= waarschijnlijk A. Aletrino] Amsterdam, G.P. Tierie 1904, 1 p. + 1-20

1905

'Gebroken klanken'

in: De XXe Eeuw 11(1905)I, 151-167

opgenomen in: *Line* Amsterdam [1906], 107-130

schrijfdatum: oktober 1904

'Laatste liefde'

in: De XXe Eeuw 11(1905)II, 44-66

opgenomen in: *Line* Amsterdam [1906], 131-162

schrijfdatum: december 1904

'Stille uren'

in: De XXe Eeuw 11(1905)III, 1-35; IV, 1-36

opgenomen in: *Stille uren* Amsterdam [1906] II, Eerste + Tweede hoofdstuk + Derde + Vierde hoofdstuk, 1-137

schrijfdatum: juni 1904

'Het verplegen van zenuwlijders, (Voordracht gehouden in de afdeeling Amsterdam van "Nosokómos")'

in: Nosokómos 5(1904-1905), 164-172; 202-207; 244-250

schrijfdatum: niet bekend

'Het eerste lustrum van Nosokómos'

in: Nosokómos 5(1904-1905), 322-326

schrijfdatum: niet bekend

ingezonden brief

in de rubriek: ‘Ingezonden’

in: Nosokómos 5(1904-1905), 513-514

schrijfdatum: niet bekend

‘Goed voorbeeld doet goed volgen’

in de rubriek: ‘Berichten en mededeelingen’

in: Nosokómos 5 (1904-1905), 551

schrijfdatum: niet bekend

Over uranisme (*liefde voor hetzelfde geslacht*), *Een gerechtelijk-geneeskundige studie* Door Karl Ihlfeldt [...] [= A. Aletrino]

Amsterdam, Uitgave G.P. Tierie 1905

schrijfdatum: niet bekend

vertaald als: ‘Uranisme et dégénérescence’ [Archives d'Anthropologie Criminelle [...] (1908)]

‘Open brief aan den schrijver [onder het pseudoniem ‘P.A. Saaije Azn.’]

in: *Grassprietjes* [...] Door Cornelis Paradijs. Derde vermeerderde en verbeterde druk.

Amsterdam 1905, 5-6 [le druk 1885; 2e druk 1887]

1906

‘Eenzaamheid’

in: De XXe Eeuw 12(1906)IV, 129-152

schrijfdatum: augustus 1906

Line [Door] Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Vennootschap Letteren en Kunst [1906] inhoud:

‘Line’, 1-66 [De XXe Eeuw (1903)]

‘Desillusie’, 67-90 [De XXe Eeuw (1904)]

‘Zomeravond’, 91-106 [De XXe Eeuw (1904)]

‘Gebroken klanken’, 107-130 [De XXe Eeuw (1905)]

‘Laatste liefde’, 131-162 [De XXe Eeuw (1905)]

Stille uren [Door] Dr. A. Aletrino

Amsterdam, Vennootschap Letteren & Kunst [1906] [Tweemaandelijksch Tijdschrift (1897); De XXe Eeuw (1903) (1904) (1905)]

‘Is “celstraf” nog langer geoorloofd en gewenscht?’

in: De XXe Eeuw 12(1906)II, 19-41; 150-189; 257-286; III, 150-187; 314-332; IV, 27-46

uitgegeven als: *Is celstraf nog langer geoorloofd en gewenscht?* Amsterdam / Leipzig 1906

schrijfdatum: Amsterdam 1905-1906

‘Staatsexamen’

in: Nosokómos 6(1906), 289-294; 309-315

schrijfdatum: niet bekend

‘Nogmaals Staatsexamens’

in: Nosokómos 6(1906), 501-506

schrijfdatum: niet bekend

‘Vijf-en-twintig jaar geleden, Herinneringen, (Fragment uit een voordracht)’

in: Nosokómos 6(1906), 585-590; 601-605

schrijfdatum: niet bekend

‘Nachtrust der patienten in de ziekenhuizen’

in: Nosokómos 6 (1906), 825-827

schrijfdatum: niet bekend

‘Verpleegster of verpleger?’

in: Nosokómo 6(1906), 857-867; 873-882

schrijfdatum: niet bekend

Is celstraf nog langer geoorloofd en gewenscht? Door Dr. A. Aletrino [...]

Uitgave van Maas & Van Suchtelen, Amsterdam / Leipzig 1906

[De XXe Eeuw (1906)]

1907

‘Wat de crimineele anthropologie ons leert, Voordracht te Groningen en te Leeuwarden gehouden’

in: De XXe Eeuw 13(1907)I, 23-47; 221-242

schrijfdatum: niet bekend

‘Rapport van de commissie, door het hoofdbestuur van Nosokómos aangewezen, om een ontwerp saam te stellen voor de door Nosokómos eventueel af te nemen examens’ [mede-auteur: ‘J. Snijders Gzn.]

in: Nosokómos 7(1907), 8-10

schrijfdatum: niet bekend

1908

‘Moewe jaren’

in: De XXe Eeuw 14(1908)I, 2-21; 268-290; II, 78-94; 210-214; 288-309; III, 12-32; 171-194; 286-303; IV, 35-56

schrijfdatum: april 1908

bespreking van: ‘G.C. Nijhoff, De noodzakelijkheid van geneeskundig onderzoek vóór het huwelijk’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeelingen’

in: De Beweging 4(1908)II, 241-248

schrijfdatum: niet bekend

‘Uranisme en dégénérescence’

in de rubriek: ‘Revue critique’

in: Archives d'Anthropologie Criminelle de Médecine Légale et de Psychologie Normale et Pathologique [...] 23(1908), 633-667

vertaling van: *Over uranisme* 1905

Hermaphrodisie en uranisme, Voordracht, den 5en juni 1908 te Amsterdam voor de candidaten van de Juridische Faculteit van het A.S.C. gehouden Door Dr. A. Aletrino [...]

Amsterdam, F. van Rossen 1908

schrijfdatum: niet bekend

1909 bespreking van: ‘Jeanne Haaxman, Het leven is als een damp’; ‘Nannie van Wehl, Wij zijn jong’; ‘Daisy Junius, De bakens verzet’; ‘Louise B.B., Njootje en Nonnie’; ‘Anna de Savornin Lohman, Uit de sfeer gerukt’ in de rubriek: ‘Bibliographie’

in: De Nieuwe Gids 24(1909)I, 376-384

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Jan Keiman, Tusschen twee kusten en andere dingen’; ‘Leo Meert, Van jongere geslachten’; ‘Alex Booleman, Sombere levens’; ‘Victor de Meijere, Langs den stroom’; ‘Willem Stellwagen, Individu’; ‘J. van Overloop, Wintertijd’; ‘Rachel de Vries-Brandon, Om de kinderen’; ‘Daan v.d. Zee, Van velerlei gebeuren’; ‘Henri van Wermeskerken, Leo Smeder’; ‘B. Valk, Leed’; ‘Henri Hartog, In d'r nieuwe woning’; ‘Olga Terhell, O,

Academia!’; ‘Alfons Sevens, Schoolmeester’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 24(1909)I, 665-679

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘J. Everts Jr., Uit het leven van een hypochonder’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 24(1909)II, 83-86

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Henri Dekking, Op dwaalwegen’; ‘Seerp Anema, In 's levens opgang’; ‘Lute Klaver, De vrachtrijder van Warmeloo’; ‘Gerard van Eekeren, Om een leuze’; ‘Henri van Wermeskerken, Van het wondere geluk’; ‘Theo Thijssen, Barend Wels’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 24(1909)II, 191-198

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Herman Robbers, De roman van een gezin. I. De gelukkige familie’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 24(1909)II, 504-510

schrijfdatum: niet bekend

[antwoord op twee vragen over de letterkunde 1900-1910]

in: ‘Onze letterkunde der laatste tien jaren’

in: Het Boek in 1909, XXXIX

schrijfdatum: niet bekend

1910 ‘Ongeweten lijden’

in: De Nieuwe Gids 25(1910)I, 1-27

schrijfdatum: juli 1909

‘Idylle’

in: Elsevier's Geillustreerd Maandschrift 20(1910)

II, 41-62

schrijfdatum: Chernex, november 1909

bespreking van: ‘Jeanne Reyneke v. Stuwe, Vrije kracht’;

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 25(1910) I, 546-552

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Herman Robbers, De roman van een gezin. 2. Eén voor eén’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeling’

in: De Nieuwe Gids 25(1910)I, 546-552

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Piet van Assche, Het Doode land’; ‘Gust v. Roosbroeck, Sproken van droom en dood’; ‘Maurits Sabbe, Een mei van vroomheid’; Jan v. der Moer, Jongen en ouden'; ‘Frans Verschoren - Dompelaars’; ‘Constant Eeckels, De strijd’; ‘Gerard Ceunis, De

gevangene prinses'; 'Leo Meert, Op den weg des levens'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: De Nieuwe Gids 25(1910)I, 677-689

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'M.G.L. v. Loghem, Proefkonijntjes'; 'Georg Grünewald Kzn, Van het wondere ambt'; M. v.

Ravestein, Bij ons'; 'L.H.A. Drabbe, Twee karakters'; 'Kees Meekel, Adel'; 'A. Dolfers, De alchemisten'; 'B. Abraham, Ideale liefde'; 'Anton van Wartevelde, Torze'; 'J.B. Meerkerk, Adelbert van Hoorne'; 'S. La Chapelle-Roobol, In tweestrijd'; 'J.A. Visscher, Van de arme

Friesche heide'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: De Nieuwe Gids 25(1910)II, 170-190

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'K.T. Nieulant, Liefdes kronkelpaden'; 'Anna van Goch-Kaulbach, Liefdes-sproke'; 'J.v. Bergen, In Zwitserland'; 'Samuel Goudsmit, Van zwarten en blonden'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: De Nieuwe Gids 25(1910)II, 447-462

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: 'Else Jerusalem, Der heilige Skarabäus'

in de rubriek: 'Boekbeoordeeling'

in: De Nieuwe Gids 25(1910)II, 840-878

schrijfdatum: niet bekend

'1 Oktober 1885'

in: *De Nieuwe Gids Gedenkboek 1885 - 1 October - 1910* 's-Gravenhage 1910, XXIX - XXXII

schrijfdatum: niet bekend

1911 ‘Wind, (Fragment)’

in: *Schetsboek, Eene verzameling gedichten en prozastukken, met portretten van eenige inzenders, leden der Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen 1905-1910* Amsterdam [1911], 1-2

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Carry v. Bruggen, De verlatene’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 26(1911)I, 149-163

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Ina Boudier-Bakker, Armoede, familie-roman[2]’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 26(1911)I, 280-295

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘R. de Vries-Brandon, Openbaring’; ‘Johanna Steketee, Zedelijkheid’; ‘Nine Minnema, Van 't wondere leven’; ‘E. Verduijn-Heyligers, Als de sennah's bloeien’; ‘F. de Sinclair, De griffier van Peewyk’; ‘Georg Grünewald Kzn., Spaanders’; ‘Leo Balet, James’; gevolgd door: ‘Naschrift’, ‘Marguerite Audoux, Marie-Claire’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 26(1911)I, 451-481

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Cabanès, Le cabinet secret de l'histoire, 4 dln.’; ‘Cabanès, Les indiscrétions de l'histoire, 6 dln.’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 26(1911)II, 389-422; 561-593

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Fenna de Meyier, Onder de Indische zon’; G. Vermeersch, Het rollende leven'; ‘Anna van Gogh-Kaulbach, Getijden’; ‘Albertine de Haas, Engagementen’; ‘Felix Timmermans, Schemeringen van den dood’; ‘Rudolf Atele, Kleine prozastukken’; ‘Léon

Frapié, La maternelle’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 26(1911)II, 753-773

schrijfdatum: niet bekend

1912 ‘Verloving’

in: De Nieuwe Gids 27(1912)I, 457-489

schrijfdatum: juni 1909

bespreking van: ‘E.D. Baumann, Johan v. Beverwijck, in leven en werken geschetst’; ‘Cabanès, Balzac ignoré[2]’; ‘Cabanes, Remèdes d'autrefois’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 27(1912)I, 710-730; 940-952

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Jeanne Reyneke van Stuwe, Naar het levend model’; ‘Josef Cohen, Ver van de menschen’; ‘J. Eigenhuis, De ruige hoeve’; ‘Alex. Booleman, Broze naturen’; ‘Nico van der Ley, Buiten den Heerweg, Een boek van liefde’; necrologie van: ‘Philippe Monnier en Gaspard Valette...’

in de rubriek: ‘Boekbeoordeeling’

in: De Nieuwe Gids 27(1912)II, 137-151

schrijfdatum: niet bekend

bespreking van: ‘Hans Martin, Danseresje’; ‘L.H.A. Drabbe, De onzichtbare leider’; ‘Frans Verschoren, Jeugd’; ‘Ary Delen, Prinskensdag’

in de rubriek: ‘Bibliographie’

in: De Nieuwe Gids 27(1912)II, 745-755

schrijfdatum: niet bekend

1913 ‘Der Liebesprozess beim Menschen, (Eine psychologische Studie)’

in: Zeitschrift für Psychotherapie und Medizinische

Psychologie 5[1913], 1-31; 89-120

schrijfdatum: niet bekend

‘Rondom Napoleon’

bespreking van: ‘Alexander L. Kielland, Rings um Napoleon[6]’; ‘La campagne de Russie, Mémoires du Général Cte. de

Ségur'; 'Arthur Chuquet, 1812, La Guerre de Russie'; 'La campagne de 1812, Mémoires du Margrave de Bade'; 'Mémoires de Constant'; Souvenirs de Roustam'; 'Napoléon et la Reine Hortense'; 'Edouard Gachot, Marie-Louise intime'; 'le Comte de Las Cases, Mémorial de Sainte-Hélène'; 'Souvenirs de Napoléon 1er'; 'Général Baron Gourgaud, Sainte Hélène'; 'Lieutenant-Colonel Basil Jackson, Waterloo et Sainte-Hélène'; 'Paul Frémeaux, Les derniers jours de l'Empereur'

in: De Nieuwe Gids 28(1913)I, 138-157; 410-436; 797-819; II, 393-416; 661-680; 858-885

schrijfdatum: niet bekend

1914

bespreking van: 'Jeanne Reyneke v. Stuwe, Liefde's schijn. 2 dln.'

in de rubriek: 'Bibliographie'

in: De Nieuwe Gids 29(1914)I, 309-332

schrijfdatum: niet bekend

'Rondom Napoleon, (Vervolg)'

in: De Nieuwe Gids 29(1914)I, 607-622; 793-821; 917-937

schrijfdatum: niet bekend

1915

'Het sterfbed van Napoleon, Onuitgegeven fragment

uit "Napoleons laatste levensjaren"'

in: De Amsterdammer 26-XII-1915, [twee fragmenten] opgenomen in: *Napoleons laatste levensjaren* Amsterdam [1916], 340-342; 343-344

schrijfdatum: niet bekend

1916

'Napoleon's laatste levensjaren, (Fragment)'

in: De Nieuwe Gids 31(1916)I, 379-398; 514-536, zevende hoofdstuk

opgenomen in: *Napoleons laatste levensjaren* Amsterdam [1916], 256-295

schrijfdatum: niet bekend

Napoleons laatste levensjaren Door Dr. A. Aletrino Amsterdam, Van Holkema & Warendorf [1916]

schrijfdatum: niet bekend

[twee fragmenten uit het achtste hoofdstuk als voorpublikatie in: De Amsterdammer (1915) onder de titel 'Het sterfbed van Napoleon']

[zevende hoofdstuk als voorpublikatie in: De Nieuwe Gids (1916)]

vervolg van pag. 96

ven. Ook belangrijke, nieuw-verworven rechten, zoals het recht van beklag dat de gedetineerde sinds 1977 heeft, ik noem één voorbeeld, moeten functioneren binnen een systeem dat niet zelf veranderd is.

Aan het eind van zijn boek over de celstraf schrijft Aletrino, toch redelijk optimistisch: 'Hoe lang het zal duren voordat de verandering komen zal, is niet te zeggen. Maar zij zal komen, de conservatieve en voor-geen-betoog-vatbare opvattingen van zoovelen ten spijt'. Die verandering zal dan moeten bestaan uit het 'vervormen' van het onmenskundige gevangenissysteem in een stelsel, 'waarbij de belangen van mensch-misdadiger en maatschappij en niet de zucht naar wraak, vergelding en leeddoen op den voorgrond staan' (4,170).

Uit de wetenschapsopvattingen van Aletrino vloeit ook voort dat de maatschappij zich in steeds humanere richting zal gaan ontwikkelen. In de toekomst zal sprake zijn van een steeds grotere menselijkheid en van meer beschaving. Die zich ontwikkelende menselijkheid heeft er immers ook zorg voor gedragen dat de wijze van straffen in zijn tijd al humaner is dan 'ettelijke jaren herwaarts'. Hij constateert, onder invloed van de beschaving, verbeteringen 'met het doel den vijand als vriend te behandelen en hem geschikt te maken werkelijk vriend te zijn' (1, 110).

Ook dit vooruitgangsgeloof, dat in die tijd ook werd aangehangen door de zich op socialistische uitgangspunten baserende criminoloog W.A. Bonger, is bezweken onder de druk van trieste werkelijkheden. Dat in de samenleving een zekere vergeldingsbehoefte aanwezig is wordt, behalve door enkele dagdromers, algemeen aangenomen. In dit verband is het belangwekkend dat Aletrino, ondanks zijn meedogenloze kritiek op het gevangenissysteem, niet met enige suggestie komt dat systeem dan maar af te schaffen. Hij wil alleen veranderingen aanbrengen die garanderen dat de menselijke waardigheid van de gedetineerde overeind blijft. In al zijn beschouwingen komt de gedachte voor dat de maatschappij zich moet verdedigen tegen de misdaad - en dat kan ook betekenen dat misdadigers daaruit enige tijd moeten worden verwijderd. In die zin is hij tamelijk realistisch.

Uit 1982 terugblikkend op Arnold Aletrino moet worden gezegd, dat hij een belangrijke bijdrage aan de criminologie geleverd heeft. Lezing van zijn werk doordringt de latere onderzoeker ervan, dat de problemen in grote lijnen dezelfde blijven, maar dat het meer dan de moeite waard is ze aan een onderzoek te onderwerpen. Want als dat niet gebeurt is de kans groter dat emoties, vooroordelen

en overleefde conventies in de houding tegenover mensen die wij criminelen noemen, vrij spel krijgen. En dan raken wij nog verder van huis.

Literatuur

A. Aletrino

1. *Twee opstellen over crimineele anthropologie*, Amsterdam 1898
2. *Over ontoerekenbaarheid*, Amsterdam 1889
3. *Handleiding bij de studie der crimineele anthropologie, deel I en II*, Amsterdam 1902, 1904
4. *Is celstraf nog langer geoorloofd en gewenscht?* Amsterdam 1906

W.C. van Binsbergen, Inleiding strafrecht, Zwolle 1976

G. Heymans, 'Uitwassen der crimineele anthropologie', in: De Gids, 1901

J.A. Levy, *Het indeterminisme*, Leiden 1901

J.A. Levy, '*Un médecin malgré lui*', in: Tijdschrift voor Strafrecht, 1902, blz. 41-60

Jac. van Weringh, *Over de (on) mogelijkheden van de criminologie*, in: Ad Personam. Opstellen aangeboden aan prof. mr. Ch.J. Enschedé, Zwolle 1981, blz. 357-370

Leo den Os
Het naturalisme in Frankrijk en Nederland

Toen Emile Zola in 1867 zijn *Thérèse Raquin* publiceerde, sloeg het boek in als een bom. De universitaire kritiek stond op zijn achterste poten en veroordeelde het boek om zijn schandalige inhoud. Het is het verhaal van een vrouw en haar geliefde, die samen de echtgenoot van de vrouw vermoorden. Hun misdaad blijft voor de justitie verborgen, maar leidt toch tot een catastrofe voor het tweetal. Verscheurd door berouw, maken ze elkaar het leven onmogelijk en plegen tenslotte zelfmoord.

In het voorwoord dat Zola voor de tweede druk van *Thérèse Raquin* schreef, drijft hij de spot met zijn zedige critici. Hij verweet hun, dat ze zijn boek niet begrepen hebben en als een geduldige schoolmeester legt hij uit, hoe zijn boek moet worden opgevat. Dit voorwoord is te beschouwen als het eerste naturalistische manifest. Met grote nadruk stelt Zola, dat hij vooral een wetenschappelijke studie heeft willen uitvoeren.

> In *Thérèse Raquin* heb ik temperamenten willen bestuderen en geen karakters. (...) De liefde tussen de twee hoofdpersonen is de bevrediging van een behoefte; de moord die zij plegen is het gevolg van hun overspel. Wat ik mij genoodzaakt zag 'berouw' te noemen, is gewoon een ontsporing van de zenuwen. Ik had vooral een wetenschappelijk doel. Indien mijn boek zorgvuldig gelezen wordt, zal men zien, dat elk hoofdstuk een studie is van een merkwaardig fysiologisch geval.

Zola's vermetele uitspraken in dit voorwoord waren al voorbereid door een serie artikelen in diverse kranten en tijdschriften, waarin vooral de invloed van de historicus en criticus Hippolyte Taine duidelijk merkbaar was.

Zola ontmoette Taine, toen hij bij de vooraanstaande Parijse uitgever Hachette in dienst was als hoofd van de afdeling publiciteit. Door de aard van zijn functie kwam hij in contact met vele belangrijke auteurs.

In zijn *Histoire de la littérature anglaise* (1863) heeft Taine een poging gedaan om de subjectieve litteraire kritiek voor eens en voor altijd op te ruimen. Er zijn, aldus Taine, drie bepalende factoren die de mens determineren: la race (alle erfelijke en aangeboren eigenschappen), le milieu (klimaat, land, sociale omgeving) en le moment (de tijd waarin iemand leeft en werkt). Voor de kunstenaar geldt, dat zijn werk wordt bepaald door deze drie factoren in combinatie met zijn belangrijkste en voor hem meest karakteristieke eigenschap.

Zola was zeer geboeid door de denkbeelden van Taine: in 1866 schreef hij een *Définition du roman*, gebaseerd op de ideeën Van Taine. Bovendien koos hij als motto voor de tweede druk van *Thérèse Raquin* de later beroemd geworden slagzin 'Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre',[1.] die in het voorwoord van de *Histoire de la littérature anglaise* te vinden is.

In zijn tweede naturalistische roman *Madeleine Ferat* (1868) is behalve de invloed van Taine, ook die van Prosper Lucas te bespeuren. Lucas is de auteur van een lijvig werk over de sexualiteit, erfelijkheidswetten en erfelijke zenuwziekten, dat tussen 1847 en 1850 gepubliceerd werd. In dit boek valt o.a. de stelling te lezen dat een vrouw zich geestelijk nooit meer helemaal los kan maken van de man die haar ontmaagd heeft. Dit gegeven vormt de basis voor *Madeleine Ferat.* Na een kortstondig avontuur met haar eerste minnaar, lukt het Madeleine niet meer om een goede relatie op te bouwen met een andere man. Het leven wordt haar tot een hel; evenals in *Thérèse Raquin* zorgt een zelfmoord voor de ontknoping. Zola heeft bij

het lezen van het werk van Lucas vele aantekeningen gemaakt. In het laatste deel van zijn romancyclus *Les Rougon-Macquart*, zijn al die notities netjes op een rijtje gezet en worden zij gepresenteerd als een weergave van de ideeën van dokter Pascal, die het lot van zijn familie probeert te begrijpen en te verklaren (*Le Docteur Pascal*, hoofdstuk II).

Het einde van Zola's wetenschappelijke vorming is nog niet bereikt. Gevoelens en emoties hebben een zuiver fysiologische oorsprong, dat leert hij uit het werk van Ch. Letourneau *Physiologie des Passions* (1868). Het bindende element tussen de door Zola bestudeerde werken wordt hem geleverd door de studie van de arts Claude Bernard: *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865). Bernard verklaart in zijn boek dat het beschouwen van de artsenij als een soort kunst, tot het verleden moet behoren. De medicus moet de methode van onderzoek die in de natuur- en scheikunde gebruikt wordt, overnemen. Door het nemen van proeven moet de arts proberen, de relaties tussen oorzaak en gevolg van de verschijnselen in het menselijk lichaam te ontdekken en in een 'wet' vast te leggen. In zijn *Roman Expérimental* (1880) verklaart Zola de ideeën van Claude Bernard toepasbaar op de literatuur.

> Meestal kan ik volstaan met het vervangen van het woord 'arts' door het woord 'romanschrijver' om mijn denkbeelden duidelijk te formuleren en ze de kracht van een wetenschappelijk feit te geven
> (Voorwoord *Le Roman Expérimental*)

Hoe Zola meent de methode van Bernard in de literatuur te kunnen toepassen, demonstreert hij met een voorbeeld, ontleend aan *La cousine Bette* van Honoré de Balzac.

> Ik neem als voorbeeld baron Hulot uit *La cousine Bette.* Het algemene gegeven dat door Balzac werd bestudeerd is de verwoesting die iemand met een hartstochtelijk temperament aanricht in zichzelf, in zijn gezin en in de maatschappij. Na het kiezen van zijn onderwerp is hij uitgegaan van waargenomen feiten, vervolgens heeft hij zijn experiment uitgevoerd door Hulot te onderwerpen aan een serie proeven, door hem in aanraking te brengen met bepaalde milieus, om zó de werking van het mechanisme van zijn driften bloot te leggen.[2.]

Zola voegt hieraan toe, dat hij niet alleen de proeven wil beschrijven, maar ook de 'wetten' die hierbij een determinerende rol spelen, wil vastleggen.

Pierre Martino zegt in zijn studie *Le Naturalisme français* terecht, dat de zwakte van Zola's redenering is, dat hij niet zelf tracht deze wetten te ontdekken, maar ze al vooraf ontleent aan de door hem bestudeerde werken. Het enige wat er nu te doen valt, is de beschreven fenomenen kloppend te maken met de wet. Tijdgenoten van Zola als Brunetière en Lanson hadden dit scherp in de gaten: naar hun mening zijn Zola's opvattingen over de wetenschappelijke roman op drijfzand gebouwd. Je kunt, zo stellen zij, onmogelijk een wetenschappelijke laboratoriumproef vergelijken met een experiment, dat in een roman wordt uitgevoerd.

Alle gegevens, alle omstandigheden, alle resultaten zijn niets anders dan marionetten die alleen bewegen op commando van de auteur. Deze zeer juiste kritiek heeft het succes van *Le Roman Expérimental* niet in de weg gestaan.

Tussen 1868 en 1870 ontwikkelt Zola het plan om een groot werk te gaan schrijven over de lotgevallen van een familie, waarin hij zijn pas verworven inzichten over de roman wil toepassen. Het zijn de ideeën zoals we die vinden in *Le Roman Expérimental.* Hoewel dit werk pas in 1880 in boekvorm wordt gepubliceerd, hebben Zola's denkbeelden over de wetenschappelijke roman al vóór 1870 vaste vormen aangenomen. In twee jaar tijd verzamelt hij een massa materiaal voor zijn romancyclus, waaraan hij de volgende titel geeft: *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.[3.]

Zijn grote voorbeeld is Honoré de Balzac. Zola leest en herleest de vele delen van *la Comédie humaine*, waarmee Balzac de pretentie had een beeld van de Franse samenleving te geven. Al lezende maakt hij enkele kritische aantekeningen over bepaalde facetten in het werk van Balzac, die hij in zijn Rougon-Macquart, anders wil doen.

> ‘Wat zijn romans afbreuk doet, is het opblazen van de hoofdpersonen; nooit vindt hij ze groot genoeg. Zijn robuuste creatieve vermogens kunnen alleen maar reuzen scheppen.’
> ‘Niet doen als Balzac, minder aandacht voor de personen, maar meer voor groepen mensen en hun sociale milieu.’
> ‘Het bindende element (bedoeld wordt het bindende element tussen de delen van *la Comédie humaine*) is pas later bedacht.’

‘Er is geen enkele arbeider in het werk van Balzac.’[4.]

In 1871 verschijnt het eerste deel van *Le Rougon-Macquart: La Fortune des Rougon.* Zoals uit het voorwoord van dit boek blijkt, is Zola van mening dat de laagste bevolkingsklassen volop bezig zijn met hun strijd een hogere plaats op de sociale ladder te verwerven. Dit verschijnsel is een van de voornaamste kenmerken van de maatschappij zoals die zich onder het bewind van Napoléon III (1852-1870) ontwikkelt.

Zola kiest daarom een eenvoudige familie uit het volk, wier afstammelingen hij gedurende vijf generaties zal gaan volgen. Hiermee is de band tussen de twintig delen van de romancyclus voldoende gelegd, wat niet wegneemt dat een en ander pas echt duidelijk wordt als je alle twintig delen in volgorde leest. Het laatste deel *Le Docteur Pascal* vervult de rol van een soort verantwoording achteraf, waarin de erfelijke wetten, die het reilen en zeilen van de familie hebben bepaald, worden vastgelegd. Zola's keuze voor de geschiedenis van mensen van zeer eenvoudige komaf, heeft zeer bijgedragen tot het overdonderend succes van zijn werk, temeer daar sommige leden van de familie er in slagen zich een belangrijke maatschappelijke positie te verwerven. Bovendien oefenen de rauwe beschrijvingen en de erotische scènes een onweerstaanbare aantrekkingskracht uit op vele lezers.

In de pers wordt hij afgeschilderd als de opvolger van de markies de Sade, vooral naar aanleiding van *Nana.* De publikatie van vele delen van *Les Rougon-Macquart* wordt begeleid door caricaturen, tekeningen, felle artikelen in kranten en tijdschriften, zelfs door chansons. Zo werd bij het verschijnen van *l'Assommoir* het chanson *Je suis naturaliste*!!! gecomponeerd door Abel Queille op tekst van René de St. Prest. Op het titelblad van de muziek is een stoere bink afgebeeld, die ondeugend uit zijn ogen kijkt en met zijn hand een verontschuldigend gebaar maakt naar de achter hem afgebeelde scènes: een dronkaard onder een boom, de fles naast hem op de

grond, het glas in de hand, een vechtend stel in een kroeg en een paartje dat vredig het glas heft op het terras van een uitspanning.[5.]

Een andere afbeelding toont Zola gezeten op een gevleugeld, vet varken met het onderschrift: Emile Zola vliegt op zijn Pegasus naar de hoogste regionen van de obsceniteit.[6.] Deze plaatjes zijn typerend voor de golf van kritiek die uit het 'gezonde burgermansfatsoen' voortkwam.

Bij het schrijven van *Les Rougon-Macquart* volgt Zola steeds dezelfde methode. Uitgaande van een of twee namen van de familiestamboom, kiest Zola een milieu voor ze uit en begint dan zoveel mogelijk informatie over dat betreffende milieu te verzamelen. Hij legt die documentatie vast op fiches, doet alle moeite om de leefwereld van zijn roman aan den lijve te ervaren. Zo maakt hij voor zijn *La bète humaine* een hele dag mee op de locomotief van een trein omdat het boek zich in spoorwegkringen afspeelt. Voorzover hij zelf niet aan de nodige documentatie kan komen, schakelt hij vrienden en bekenden in om in die behoefte te voorzien. Als het materiaal bijeen is, gaat hij schrijven en voltooit in drie à vier maanden (zelden meer) zijn boek. De twintig delen van *Les Rougon-Macquart* worden tussen 1871 en 1893 gepubliceerd, wat neerkomt op een titel per jaar; een hoog gemiddelde als je bedenkt dat hij tussendoor nog novellen publiceert, toneelbewerkingen maakt van sommige van zijn romans en tot 1881 voor kranten en tijdschriften journalistiek werk verricht.

In 1877 koopt Emile Zola een huis in Médan, een gehucht ten oosten van Parijs. Al spoedig krijgt hij daar bezoek van een vijftal jonge, enthousiaste schrijvers, die in Zola hun meester zien. Van dit groepje-Joris-Karl Huysmans, Guy de Maupassant, Paul Alexis, Léon Hennique en Henry Céard - is Huymans de enige die al iets heeft gepubliceerd. Zij duiden zichzelf graag aan als naturalist, in het trotse besef, dat zij de avant-garde vormen van de Franse literatuur. De groep zet zich vooral af tegen succesvolle tijdgenoten als George Ohnet (1848-1918) en Octave Feuillet (1821-1899), die de romantische traditie proberen voort te zetten. Aanvankelijk wekte de groep van Médan de indruk dat niets hen van de meester kon scheiden. Zij publiceren gezamenlijk een verhalenbundel, *Les soirées de Médan* (1880), met een tamelijk agressief voorwoord, waarin afgerekend wordt met de romantische literatuur. Al vrij spoedig openbaren zich de eerste meningsverschillen, eerst binnenskamers, later openlijk. In feite komt het er op neer, dat evenzovele meningen over het naturalisme worden geponeerd als de groep leden telt.

Ik beperk mij tot de twee belangrijkste vertegenwoordigers (nà Zola, natuurlijk): Huysmans en de Maupassant. Al in 1884 kwam Huysmans tot de volgende uitspraak: 'Ik ben naturalist ... dat wil zeggen: ik ga uit van documenten en schrijf zo goed als ik kan.'[7.]

Grondige kritiek op het naturalisme uit Huysmans in zijn roman *Là-bas* (1891), waarin hij twee vrienden, des Hermies en Durtal, laat discussiëren over het naturalisme.

Des Hermies verwoordt de kritiek, Durtal stelt zich wat terughoudender op en brengt de positieve kanten van het naturalisme naar voren.

> Ja, mijn beste, (zegt Des Hermies tegen Durtal) wat je ook aanvoert, deze theorie blijft een hersenloos scharminkel, het blijft een armzalig en benauwd systeem! Het wil niet verder zien dan de spoelingbakken van de menselijke driften, het wil de droom loochenen en het bovenzinnelijke verwerpen, het is niet eens in staat te begrijpen dat de kunst pas een vlucht neemt waar de zintuigen het laten afweten! Je haalt je schouders op, maar komaan, wat heeft dat naturalisme vanjou in al die verontrustende mysteries die ons omringen aan het licht gebracht? Niets. Voor het verklaren van de hartstochten, voor het peilen van de wonden

> of zelfs maar het reinigen van de kleinste puistjes van de ziel, heeft het alles op rekening gegooid van de aandriften en de instincten. Bronst en hersenstoringen zijn de enige disposities die het erkent. Het heeft kortom alleen het gebied onder de gordel doorvorst en pleegt uit te pakken als de onderbuik in het geding komt; het is niets anders dan een breukband voor de gevoelens, een korset voor de ziel![8.]

Guy de Maupassant omzeilt in een interessant betoog dat de inleiding vormt van zijn boek *Pierre et Jean* (1888) het verschil

tussen realisme en naturalisme. Hij vraagt de critici de uitgangspunten van elke nieuwe stroming te accepteren en op grond daarvan te beoordelen of een boek goed geschreven is of niet. De Maupassant onderscheidt twee hoofdstromingen in de roman. De traditionele roman vormt de lelijke, nare werkelijkheid om tot een boeiend en aantrekkelijk verhaal, waarbij de schrijver zijn best doet de gebeurtenissen zó te rangschikken, dat zij de lezer behagen. Over de waarschijnlijkheid van het verhaal hoeft hij zich niet zo drukt te maken. Bij de nieuwe roman gaat het erom, de lezer een zo precies mogelijk beeld van het leven te geven. Het doel is nu niet de lezer te behagen, te amuseren of te ontroeren, maar hem aan het denken te zetten en hem de diepere zin van de gebeurtenissen te laten begrijpen. Dan formuleert hij zijn eigen visie op de roman, waarbij hij duidelijk afstand neemt van het naturalisme à la Emile Zola. Hij wil vooral de wetenschappelijke bagage kwijt en de uitgebreide verhandelingen over de oorzaken en gevolgen van de handelingen van de romanpersonages. Deze vorm van roman duidt hij aan met de term ‘objectieve roman’.

> In plaats van een langdurige verhandeling over de geestesgesteldheid van een personage, zoeken de objectieve schrijvers naar de daad die deze figuur met die bepaalde geestesgesteldheid noodzakelijkerwijs moet uitvoeren in een gegeven situatie. En zij laten hem zich, van het begin van het boek tot het einde, zodanig gedragen, dat al zijn handelingen en bewegingen de spiegeling zijn van zijn binnenste, zijn gedachten, zijn wil en zijn aarzelingen. Zij verbergen dus de psychologie in plaats van die te etaleren; zij maken er het geraamte van voor hun werk zoals de onzichtbare botten het geraamte vormen van het menselijk lichaam. De schilder, die ons portret maakt, schildert niet ons skelet.[9.]

Huysmans en de Maupassant volgen Zola dus niet in zijn pseudo-wetenschappelijke pretenties. Verwantschap met het werk van Zola blijkt wel uit de invloed, die ook zij toekennen aan de erfelijkheid, het milieu en de tijd op het lot van een mens. Net als Zola, verzamelen zij gegevens en documenten voor hun boeken. De vaak sombere decors, de overstelpende hoeveelheid ellende die Zola over de hoofden van zijn romanpersonages uitstort, zijn gebrek aan vertrouwen in godsdienst en maatschappij, de vele boosaardige, egoistische, primitieve of geestelijk gestoorde romanfiguren, getuigen van het pessimisme, waarmee Zola de wereld bekijkt. Ook op dit punt treffen Zola, Huysmans en de Maupassant elkaar. In *A vau-l'eau* (1882) - in het Nederlands vertaald door Wim Raven: *Op drift*, Athenaeum Polak en van Gennep - toont Huysmans ons de zwartgallige vrijgezel Folantin, een eenvoudig ambtenaar, wiens leven uit niets anders bestaat dan uit bittere eenzaamheid en maaltijden in restaurants waar vrijgezellen zoals hij, systematisch vergiftigd worden. Des Esseintes, het enige personage van *A Rebours* (1884) - vertaald door Jan Siebelink: *Tegen de keer* Athenaeum Polak en van Gennep - heeft zich walgend van de mensen en de wereld teruggetrokken in een hermetisch van de buitenwereld afgesloten landhuis. *Marthe* (1876) is het verhaal van de totale verloedering van een meisje, dat vanaf haar 15e jaar haar eigen boontjes heeft moeten doppen.

Het werk van Guy de Maupassant is ook niet bepaald vrolijk te noemen. René Dumesnil heeft in 1934 een onderzoek verricht naar de thematiek in de bijna 300 verhalen en romans van de Maupassant. De lijst spreekt voor zich zelf: het kind, misdaad, gewelddadige dood, verkrachting, sexuele perversie, erotiek, waanzin, angst, hallucinaties, hoeren, erfeniskwesties enz.[10.] Samenvattend moeten wij nu wel vaststellen, dat de term ‘naturalistische roman’ een grote verscheidenheid van

kunstuitingen dekt en geenszins uitsluitend gebaseerd is op de theoretische uitgangspunten van Emile Zola.

Ton Anbeek heeft in zijn pas verschenen boek *De naturalistische roman in Nederland* (uitgegeven door de Arbeiderspers in de serie Synthese) een aantal kenmerken opgesomd van de Nederlandse naturalistische roman. Ik wil wagen zijn voorbeeld te volgen door een dergelijke lijst te maken voor de Franse naturalistische roman. Net zoals Anbeek waarschuwt, dat de kemerken lang niet altijd en bloc aanwezig zijn, geldt dezelfde waarschuwing voor de Franse naturalistische roman. Aansluitend op het gedeelte van dit artikel dat over het naturalisme in Nederland handelt, zal ik de lijst van Anbeek kort weergeven; op die plaats zal ik tevens de verschillen tussen de twee lijsten aanduiden. Tenslotte zij vermeld, dat ik bij het samenstellen van deze lijst niet meer dan schematisch te werk kan gaan; een uitvoerige verantwoording is binnen het kader van dit artikel niet mogelijk.

1. Het werk wordt gepresenteerd als een studie, die tot doel heeft de wetmatigheden in het menselijk denken, voelen en handelen vast te leggen.
2. Het menselijk leven wordt beheerst door erfelijke factoren, opleiding, opvoeding sociale status en de tijd.
3. Door deze determinatie wordt de mens een speelbal van zijn lot. Meestal leidt het verhaal naar een ongelukkig einde.
4. De naturalistische schrijver wil de werkelijkheid zo nauwkeurig mogelijk weergeven. Een uitgebreide documentatie vormt de basis van zijn werk.
5. Het verhaal is sterk met de geschiedenis van de tweede helft van de negentiende eeuw verbonden. De verwijzingen naar historische gebeurtenissen zijn talrijk.[11.]
6. De hoofdpersonen zijn veelal mensen van eenvoudige komaf, die er soms in slagen tot de hogere kringen door te dringen. Ook vinden wij personages die in een min of meer elitair milieu verkeren (adel; kunstenaars) Zij zijn óf nerveus,[12.] of de slaaf van een dominante karaktertrek[13.] of hebben een pathologische geestelijke afwijking.[14.] De erotiek neemt in hun leven een belangrijke plaats in.
7. De naturalistische schrijver schildert het milieu van de gezeten burgerij negatief af.[15.]
   Hij zet zich met name af tegen de burgerlijke normen en de hypocrisie.
8. Geldbezit of geldgebrek is een zeer vaak voorkomend thema in de naturalistische roman.
9. Het idealistische beeld van de vrouw verdwijnt. In de naturalistische roman maakt zij fouten, probeert met haar lichaam een bepaald doel te bereiken,[16.] vindt sex belangrijk,[17.] neemt initiatieven tot buitenechtelijke verhoudingen.[18.]
10. De dialoog geeft de sociale status van de personages weer. De beschrijvingen zijn talrijk en uitgebreid. In de beschrijvingen wordt alleen door Huysmans en de gebroeders De Goncourt woordkunst bedreven. Deze woordkunst berust in hoofdzaak op het gebruik van neologismen, argot uitdrukkingen, oude in onbruik geraakte woorden en synesthesieën.
11. De gedachten van de personages worden vaak weergegeven in de ‘erlebte Rede’. De lezer volgt het verhaal door de ogen van een romanpersonage.
12. De auteur probeert ten opzichte van zijn personages een zo groot mogelijke afstand te bewaren. Commentaar van de verteller op de personages ontbreekt.
13. In de Franse naturalistische roman wordt vaak gebruik gemaakt van spiegelende tekstgedeelten (mise en abyme).

Meestal weerspiegelt het ingebedde verhaal het hoofdverhaal (geheel of gedeeltelijk). Deze rol kan bijvoorbeeld worden vervuld door een kort verhaal, een legende, een

gedicht, een droom, een toneelfragment of een beschrijving van een toneelopvoering, een schilderij, een beeldhouwwerk enz.

II Het naturalisme in Nederland

Het moet omstreeks 1875 geweest zijn, dat de nieuwe richting in de literatuur, die in Frankrijk zoveel stof deed opwaaien, tot Nederland doordrong. Dit valt af te leiden uit de artikelen die dan in de literaire tijdschriften verschijnen. Het waren vooral de kunstkritikus van Santen Kolff en de neerlandicus ten Brink die de spits afbeten. Jacques van Santen Kolff was een zeer groot bewonderaar van Emile Zola; hij publiceerde vele artikelen over Zola, voornamelijk in Duitstalige tijdchriften

(hij vertrok in 1882 naar Duitsland) en legde een verzameling aan van alle manuscripten, brieven en documenten die hij van de meester kon bemachtigen. Vanaf 1880 tot 1895 onderhield hij een briefwisseling met Zola. Hij bezocht Zola te Parijs en probeerde ook banden aan te knopen met andere Franse naturalisten, zoals Huysmans. Huysmans was niet zo ingenomen met deze belangstelling. Hij liet zich enkele keren overhalen met het echtpaar Kolff te dineren, maar dreef in zijn brieven aan Arij Prins de spot met het tweetal, die, zo schreef hij, 'devoot door de armetierige straatjes wandelen waarin Zola zijn romanpersonages heeft neergeplant.'[20.]

Voordat hij naar Duitsland vertrok, publiceerde Kolff in Nederland vooral artikelen over de Haagse school. Hij zag in het werk van schilders als Israëls en de gebroeders Maris, een renaissance van de 17e eeuwse Nederlandse schilderkunst, die naar zijn mening, een bij uitstek realistische kunst was. Het is de verdienste van Kolff, dat hij in zijn vele artikelen steeds maar weer aandacht bleef vragen voor de ontluikende realistische en naturalistische kunst en dat in een land dat nog zo verknocht was aan de romantiek en het idealisme.

Jan ten Brink, leraar Nederlands aan een H.B.S. te Den Haag en vanaf 1884 hoogleraar in de Nederlandse letterkunde aan de universiteit van Leiden, was rond 1870 nog een overtuigd aanhanger van de idealistische literatuur, getuige een artikel in de Nederlandsche Spectator. Hierin schreef hij, naar aanleiding van zijn lectuur van Flaubert's *Education Sentimentale*:

> De realisten vergaten nu welhaast het doel van alle kunst: de Schoonheid en kozen zich tot ideaal: kopie van iets werkelijks. Maar de Schoonheid werd schitterend gewroken, toen hare afvallige priesters zich met hun kopieëren der werkelijkheid opwierpen tot dienaren van het lelijke, afzichtelijke, walgelijke.[21.]

Nadat hij het werk van Emile Zola onder ogen had gekregen, had hij vooral bewondering voor diens poging om wetenschap en literatuur met elkaar te verbinden. Het kostte hem evenwel grote moeite de rauwe beschrijvingen, zoals die in de Franse naturalistische roman voorkwamen, te accepteren. Ondanks deze tegenstrijdigheid, heeft ten Brink er veel toe bijgedragen, het naturalisme hier te lande bekendheid te geven, met name door zijn in 1879 verschenen werk *Emile Zola. Letterkundige Studie.*

In het rijtje van wegbereiders van het naturalisme verdient Marcellus Emants stellig een plaats. Niet alleen, omdat hij al in het begin van zijn schrijversloopbaan artikelen over literatuur publiceerde waarin de nieuwe denkbeelden al aanwezig zijn, maar ook omdat hij de eerste Nederlandse literator is die zich naturalist noemt.[22.] In 1872 verscheen in het door Emants en Smit Kleine opgerichte tijdschrift *Spar en Hulst* een artikel waarin Emants pleitte voor een samengaan van kunst en wetenschap. Na aanvankelijk - net als ten Brink - bezwaren te hebben geuit tegen de 'platheid en onzedelijkheid' van het realisme, kwam hij in 1879, onder indruk van Zola's werk, tot een andere visie.

> De onderzoeker - aldus Emants - die in verrottende stoffen zijn studielust bevredigt, zal, op het oogenblik dat hij een belangrijke ontdekking doet, geen gevoel van walging bespeuren, al wordt hem dat een paar seconden zoo machtig dat hij het vertrek ruimen moet. De kunstvriend, die een machtig werk als *l'Assommoir* weet te waardeeren, zal, op het oogenblik dat hij er de volle grootheid van beseft, niet in zijn genot gehinderd worden

> door het bekende en zeer noodzakelijke tooneel van Coupeau's dronkenschap ...[23.]

Een jaar later toonde hij zijn bewondering voor de Russische schrijver Toergenjev in een lang essay, gepubliceerd in het tijdschrift Nederland (1880). Emants meende in Toergenjev een met het naturalisme verwant schrijver te herkennen. In die mening staat hij niet alleen: ook de Franse naturalisten hadden een grote bewondering voor Toergenjev en rekenden hem tot één der hunnen. Toergenjev woonde vanaf 1870 in Parijs en was bevriend met o.a. Zola en de Maupassant. Ton Anbeek heeft in zijn studie over het Nederlandse naturalisme gewezen op het grote belang van Toergenjev's werk voor het oeuvre van Emants. Emants schildert Toergenjev als een objectief schrijver, die zijn romanpersonages een ontgoochelend proces van bewustwording laat doormaken doordat zij langzaam maar zeker leren inzien dat het doel waarin zij geloven, onbereikbaar is. In zijn essay wijst Emants op het pessimisme van Toergenjev. Pessimisme wordt meestal op een dwaze manier uitgelegd, vindt Emants. Pessimist zijn betekent helemaal niet bij de pakken neerzitten omdat het toch wel weer mis zal lopen.

> Het pessimisme is geen gevoels- maar een verstandszaak, uit waarneming ontsproten en door redenering gesteund. Het beweert, dat in de wereld het leed het genot overheerst en zal blijven overheersen, dat het leven een doel heeft hetwelk slechts door het lijden te bereiken is en dat ieder, die leeft, op zijn gebied, tot de ontwikkeling van het mensdom medewerken moet.[24.]

Kennelijk had Emants een grote behoefte, om zijn visie op het pessimisme tamelijk uitgebreid te behandelen. Van zijn opstel is ongeveer een derde aan dit thema gewijd. In zijn romans behandelt hij vooral de relatie man-vrouw vanuit zijn pessimistische visie, waarbij dan ook de theorie van Hippolyte Taine een aanzienlijke rol speelt.

Negen jaar later verscheen van zijn hand een artikel onder de titel Pro Domo (1889). Het eerste gedeelte van dit artikel is een aanklacht tegen het gebrek aan belangstelling van de Nederlandse lezer voor de roman van eigen bodem. De Nederlandse lezer is wel bereid om buitenlandse literatuur te kopen, maar te beroerd om een stuiver uit te geven aan een boek van een Nederlandse auteur. Als belangrijkste oorzaak voert Emants aan, dat het Nederlandse publiek nog te vast zit aan de oude tradities om de romans van de nieuwe generatie schrijvers te kunnen appreciëren. De literaire kritiek speelt hierbij een belangrijke rol; veelal wordt een nieuwe roman afgekeurd, omdat men de normen van de traditionele roman erop toepast. In het tweede gedeelte van dit artikel staat een pleidooi voor de naturalistische roman, waarin Emants de belangrijkste uitgangspunten naar voren brengt, met name de ideeën van Taine over de inwerking van erfelijkheid, tijd en milieu op de mens.

> Beschrijft hij een zenuwzwak gestel, dan zal hij de omgeving niet als decoratief behandelen, dat op het spel van de acteur weinig invloed uitoefent; maar integendeel doen gevoelen, hoe kleine veranderingen in de atmosfeer, onbeduidende opmerkingen van sym- of antipathieke personen, nauwelijks waarneembare geuren en niets betekenende wijzigingen in een dagelijks wederkerende loop van zaken, reacties in het leven roepen, die verbazend hevig zijn, in verhouding tot de wijze, waarop de normale mens door dezelfde prikkels wordt aangedaan.
> De wetten der herediteit mogen vooralsnog een verward kluwen vormen, de ernstige artiest zal toch met de observaties dienaangaande rekening

houden, ware 't ook alleen om de willekeurigheid van zijn mensenvorming te beperken.[25.]

Het pleidooi dat Emants hier in dit artikel houdt voor het accepteren en het waarderen van de naturalistische roman, komt op het moment dat in Frankrijk het naturalisme zijn prestige al bijna helemaal verloren heeft.

Rond 1885 wordt de vlag van het naturalisme ook gehesen door Lodewijk van Deyssel. In talrijke artikelen blijkt, dat hij de ontwikkelingen in Frankrijk èn in Nederland op de voet volgt. Tot 1890 zijn de besprekingen van het werk van Zola vol lof en ontzag. Die bijna onvoorwaardelijke bewondering is bij het verschijnen van de laatste drie delen van *Les Rougon-Macquart - l'Argent, La Débacle, Le Docteur Pascal* - praktisch verdwenen. Als voornaamste argument voor deze ommezwaai noemt van Deyssel dat hij zèlf veranderd is en dat Zola teveel doorgaat met het uitwerken van reeds behandelde thema's. Vooral dat laatste weegt zwaar op van Deyssel's

literaire balans. *Eline Vere* van Couperus oogst de allerhoogste lof, omdat het een naturalistische roman is, maar toch heel anders dan wat de Franse naturalisten produceren.

> *Eline Vere* is nieuw, en hollandsch, het is hoUandsch, het zou geen fransch kunnen zijn en het is nieuw, nieuw, nieuw, nieuw van visie en schrift, nieuw van sentiment en kompositie (...)[26.]

Dit citaat geeft duidelijk aan, wat van Deyssel van de Nederlandse literatoren verwacht: het opnemen van de vernieuwende impuls die van het Franse naturalisme uitgaat maar tegelijkertijd het zoeken naar een eigen, Nederlandse uitwerking. In dit licht moeten ook de vele opdoffers gezien worden, die hij aan Frans Netscher uitdeelt in zijn artikel *Over Literatuur*[27.]. Van Deyssel verwijt Netscher zijn slaafse trouw aan Emile Zola, zijn fantasieloze napraterij en zijn onvermogen om de Franse voorbeelden tot iets eigens, tot iets echt hollands om te werken.

> Tusschenbeide gevoel ik een literaire tederheid voor de Heer Netscher. Ik denk dan aan hem als aan een jonger broertje van mij-zelf in de literatuur. Enkele jaren eerder dan hij ben ik begonnen zo'n beetje in 't publiek aan letterkunde te doen, en après tout hebben wij toch dezelfde sympathieën en strijden wij voor dezelfde zaak. Maar als ik dan weêr eens goed naar mijn broertje kijk, dan zie ik dat hij er mottig en bewrat uitziet van vernuftloosheid en onoorspronkelijkheid en dan denk ik bij me-zelf, dat ik bedank voor zo'n broêrtjen, ik, die wel nooit iets zeer goeds zal produceren misschien, maar die een haat heb aan al wat naar plagiaat zweemt en die mijn stijl en mijn denkbeelden liever voor altijd weg zoû gooyen dan ze op de straat der publiciteit te leiden, met door Zola beschilderde wangen en met tanden afkomstig van Camille Lemonnier.[28.]

In het al eerder genoemde werk van Ton Anbeek is m.i. een zeer geslaagde poging gedaan om het naturalisme in de Nederlandse roman te beschrijven. Het boek vult een groot gat; bij mijn weten is sinds het proefschrift van J. de Graaf: *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français* (Parijs 1938) geen poging meer gedaan om deze complexe materie in zijn geheel aan de orde te stellen. In het belangrijke derde hoofdstuk van zijn studie, heeft Anbeek een lijst van kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman genoemd.[29.] Deze lijst heeft, ik vermeldde het reeds, model gestaan voor het opstellen van een reeks kenmerken voor de Franse naturalistische roman. Omdat ik dit artikel wil besluiten met een aanduiding (niet meer dan dat) van de voornaamste verschillen en overeenkomsten, geef ik Anbeek's lijst in het kort weer:

1. Middelpunt van de naturalistische roman is een ‘nerveus’ gestel.
2. Het verhaal is de geschiedenis van een ontgoocheling.
3. De labiliteit van de hoofdfiguren wordt verklaard door erfelijke factoren, sociale omstandigheden en opvoeding.
4. De naturalistische auteur haat de gezeten burgerij.
5. De sexualiteit heeft een belangrijke plaats in de naturalistische roman.
6. Het taalgebruik wordt gekenmerkt door een zo natuurgetrouw mogelijke dialoog. In de beschrijvingen vindt men meestal de ‘écriture artistique’ (woordkunst).
7. De auctoriale vertelwijze verdwijnt, men volgt de gebeurtenissen door de ogen van een romanpersonage. De ‘erlebte Rede’ wordt veel gebruikt.

8. De naturalistische auteur streeft een zo groot mogelijke onpartijdigheid na t.a.v. zijn personages.

Bovengenoemde kenmerken zijn ook aanwezig in de Franse naturalistische roman, met dien verstande, dat er verschil bestaat in de schildering van de personages. Het 'nerveuse gestel' komt stellig vaak voor, maar daarnaast vinden we nog twee andere typen. Veel aandacht is er voor het beschrijven van pathologische gevallen, niet alleen bij Zola, maar ook bij Huysmans (Des Esseintes in *A Rebours*) en Edmond de Goncourt (Elisa in *La fille Elisa*). En niet alleen in de roman! Het Parijse publiek wordt in kranten en in de geïllustreerde bladen regelmatig onthaald op beschrijvingen van patiënten die onder behandeling staan van de zenuwarts Jean Charcot.[30.] Een derde type van personage-schildering is het benadrukken van een (meestal negatieve) karaktertrek, die het personage geheel in zijn ban houdt. Voor de Franse naturalistische roman noemde ik ook nog:

- de documentatiewoede van de naturalistische auteur;
- de veelvuldige verwijzingen naar gebeurtenissen uit de contemporaine (19e eeuwse) geschiedenis;
- de grote frequentie van het thema 'geld';
- het verdwijnen van het idealistische beeld van de vrouw;
- de grote frequentie van spiegelende tekstgedeelten.

Of deze kenmerken alléén voor de Franse naturalistische roman gelden, zal nader onderzoek moeten uitwijzen.[19.]

Eindnoten:

1. 'deugd en ondeugd zijn Produkten, net zoals vitriool en suiker'
2. Emile Zola: *le Roman Expérimental*, Garnier-Flammarion, blz. 64
3. De twintig delen van *Les Rougon-Maquart* zijn nog niet alle in Nederlandse vertaling beschikbaar. De uitgeverij Bigot en van Rossum te Blaricum heeft een aantal vertalen gepubliceerd. Ten gerieve van de lezer volgt hier een lijst van de Franse titels met de Nederlandse vertaling:

La fortune des Rougon	- Het fortuin van de Rougons
La curée	- De buit
Le ventre de Paris	- De buik van Parijs
La conquête de Plassans	- De verovering van Plassans
La faute de l'abbé Mouret	- De misstap van pastoor Mouret
Son Excellence Eugène Rougon	- Zijne Excellentie Eugène Rougon
L'Assommoir	- Gervaise
Une page d'amour	- Liefde
Nana	- Nana
Pot-Bouille	- In troebel water
Au bonheur des dames	- Au bonheur des dames

19. Phèdre in Emile Zola: *La curée*; Faust in Guy de Maupassant: *Fort comme la mort*; Ivanhoe in Emile Zola: *Une page d'amour*, de geschiedenis van Gilles de Rais in J.-K. Huysmans: *Là-bas* enz. enz.

La joie de vivre	- Levensvreugde
Germinal	- De mijn
L'oeuvre	- Het werk
La Terre	- De aarde
Le rêve	- De droom
La bête humaine	- Het dierlijke in de mens
l'Argent	- Het geld
La dêbâcle	- De ondergang
Le docteur Pascal	- Dokter Pascal

4. Armand Lanoux: *Bonjour, Monsieur Zola*, Livre de poche 3269, blz. 151-152
5. *Album Zola*, Bibliothèque de la Pléiade, Parijs 1963, blz. 168
6. idem, blz. 221
7. J.-K. Huysmans in een brief aan de Belg Jules Destrée (22-11-1884). *Lettres à Jules Destrée*, Genève 1967
8. J.-K. Huysmans: *Là-bas*, editie Gamier-Flammarion, blz. 33. Vertaling: Joyce en Co.
9. Guy de Maupassant: *Pierre et Jean*, Livre de poche 2402, blz. 18
10. Geciteerd door Pierre Cogny in *Le Naturalisme*, vijfde druk. Parijs 1976, blz. 86-87
11. De geschiedenis van het tweede Keizerrijk (1852-1870) in Emile Zola: *Les Rougon-Macquart*; de politiek van Bismarck in Guy de Maupassant: *Fort comme la mort*
12. type Angelique in Emile Zola: *Le Rêve* of Jacques Maries in J.-K. Huysmans: *En Rade*
13. De machtswellusteling Rougon in Emile Zola: *Son Excellence Eugène Rougon* of de op geld verzotte Saccard in Emile Zola: *l'Argent.*
14. De zenuwzieke Jeanne in Emile Zola: *Une page d'amour*; de lustmoordenaar Jacques in Emile Zola: *La bête humaine*; Elisa in Edmond de Goncourt: *La fille Elisa*
15. Zie Emile Zola: *Pot-Bouille* of J.-K. Huysmans *Là-bas.*
16. Clorinde in Emile Zola: *Son Excellence Eugène Rougon* of Nana in Emile Zola: *Nana*
17. Albine in Emile Zola: *La faute de l'abbé Mouret*
18. Hyacinthe in J.-K. Huysmans: *Là-bas*
20. J.-K. Huysmans: *Lettres à Arij Prins*, blz. 143, Genève 1977
21. Geciteerd door P. Valkhoff *Ontmoetingen tussen Nederland en Frankrijk*, blz. 189-190 's-Gravenhage 1943
22. In zijn voorwoord bij *een drietal novellen*, gepubliceerd in 1879
23. Marcellus Emants: *Schoonheid* in de Banier van 1879 (IIIe deel), geciteerd door P. Valkhoff
24. Marcellus Emants: *Pro domo*, Amsterdam 1967, blz. 37
25. idem, blz. 68
26. Lodewijk van Deyssel: *Verzamelde Opstellen 1*, blz. 310, Amsterdam 1894.
27. idem; blz. 41-98
28. idem; blz. 91-92
29. Voor een verantwoording van deze lijst raadplege men: Ton Anbeek *De naturalistische roman in Nederland*, Amsterdam 1982, blz. 39-81.
30. *Paris Illustré*, afleveringen van 30-4-1877 en 24-9-1887.

[Nummer 100]

Frans C. de Rover

Van de werkelijkheid naar de verbeelding
Enkele tendensen in het narratieve proza 1970-1980

1. Inleiding: literaire geschiedschrijving

Wie zich bezig houdt met literatuur ontkomt er niet aan de afzonderlijke literaire werken op een of andere manier met elkaar in verband te brengen, synchroon maar ook diachroon en dit laatste betekent een confrontatie met problemen van periodisering, dat wil zeggen het in kaart brengen van literaire stromingen. Literaire geschiedschrijving kortom. Bij geschiedschrijving komen tenminste drie begrippen aan de orde: beschrijven, karakteriseren (of: interpreteren) en verklaren. Die begrippen zijn wetenschappelijk en zeker literatuurwetenschappelijk problematisch. Ik geef een globale schets van een aantal problemen bij literaire geschiedschrijving:

- wat wordt precies het materiaal van onderzoek: de auteurs, de lezers en hun reacties, de literaire werken in de verschillende genres - en bij dit alles natuurlijk als primaire vraag: wat is een ‘literair’ werk, wat is ‘literatuur’?

- hoe dienen deze gegevens, deze literaire ‘feiten’ met elkaar in verband gebracht te worden zonder te vervallen in al te normatief (interpretatief) indelen waaraan iedere wetenschappelijke controleerbaarheid of toetsbaarheid ontbreekt? Hoe dienen relaties gelegd te worden tussen auteurs en werken, hoe dienen begrippen als ‘invloed’, ‘traditie’ en ‘vernieuwing’ (‘originaliteit’) gehanteerd te worden? Moet daarbij gelet worden op thematische constanten cq. verschuivingen of juist op literaire procédé's en technieken?

- Ten slotte het derde begrip: hoe moeten of kunnen bepaalde literaire verschijnselen ‘verklaard’ worden? Dient men daarbij binnen de grenzen van ‘de’ literatuur te blijven (en bijvoorbeeld de ontwikkeling van literaire procédé's binnen de trits these-antithese-synthese te localiseren) of dienen literaire ontwikkelingen verklaard te worden in relatie tot ontwikkelingen binnen de kunsten (beeldende kunst, muziek, film) of ligt de verklaring voor het optreden van literaire verschijnselen in de relatie literatuur-buitenwereld (maatschappelijke, sociaal-economische, filosofische, religieuze ontwikkelingen)?

Dit zijn slechts enkele vragen, maar in ieder geval méér dan waarop de literatuurwetenschap tot op heden een antwoord heeft kunnen geven. Er worden wel voorstellen gedaan, waarvan sommige, omwille van ‘de moderne kriteria van wetenschappelijkheid’ (H. Verdaasdonk, ‘Vormen van literatuurwetenschap’, in De Revisor II (1975) 2, p. 35-40), tekstinterpretatieve en dus: normatieve uitspraken van de onderzoeker/ geschiedschrijver niet toestaan en beperkt blijven tot uitsluitend de bestudering van auteurspoëtica's of het ontwerpen van methoden voor empirisch lezersonderzoek. Mijn bezwaren tegen dergelijke voorstellen heb ik elders uiteengezet (in: ‘Literatuurgeschiedschrijving: beeld of nevel?’, in Spektator 10 (1980) 6, p. 537-541). Hier wil ik een enkele opmerking maken bij voorstellen die mijns inziens het meest werkbaar zijn omdat de literaire tekst als te bestuderen fenomeen niet geïsoleerd wordt van het totale literaire ‘feitenmateriaal’.

Waar het om periodisering van literatuur gaat, geven de literatuurtheoretici Wellek en Warren in hun handboek *Theorie der literatuur* (le druk 1949) een definitie van het begrip ‘periode’: ‘een tijdsdeel dat door een systeem van literaire normen, maatstaven en conventies beheerst wordt, waarvan het begin, de expansie, de

verandering, de integratie en het verdwijnen nagegaan kan worden.' Deze omschrijving wordt in moderne (semiotische) bewoordingen geparafraseerd in het voorstel van E. Kunne-Ibsch: ('Periodiseren: de historische ordening van literaire teksten' in: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en Elrud Kunne-Ibsch. Tekstboek algemene literatuurwetenschap 1977, p. 284-298) 'een periode wordt gevormd door een groep van literaire teksten die binnen een min of meer nauwkeurig aan te geven tijdsbestek op overeenkomstige wijze zijn gecodeerd' (Kunne-Ibsch 1977, p. 287). Uitgangspunt is de relatieve autonomie van het literaire werk, al pleit met name Kunne-Ibsch er voor de relatie met 'buitenliteraire systemen' te leggen door middel van het bestuderen van de (historische, sociologische, filosofische) 'subcodes' van een gegeven tijdperk. Echter,

> De literaire werken zelf vormen het meest essentiële materiaal. Het gaat immers in feite om een (hypothetische) uitspraak over een deelverzameling van literaire werken. Dit materiaal wordt in belangrijke mate aangevuld door uitspraken van de schrijvers over het poëticale systeem waarbinnen zij hun werk zien functioneren, door programma's en manifesten van schrijversgroeperingen, door officiële of privéuitlatingen (bijv. brieven) over hetgeen een schrijver of een schrijvers groep uit de culturele traditie heeft overgenomen e.d. (...) Ook behoort de literaire kritiek - voor zover deze invloed kan uitoefenen op de verdere produktie van een schrijver - tot het materiaal op basis waarvan men tot de inventarisatie, systematisering en verklaring van kenmerken van een periode komt. (Kunne-Ibsch 1977, p. 290)

Een dergelijke invalshoek lijkt werkbaar, zij het met een belangrijke restrictie: om 'het begin, de expansie, de verandering, de integratie en het verdwijnen', de 'strijd en aflossing', 'de esthetiek van de tegenstelling', 'de verandering van code' te kunnen nagaan, is een behoorlijke afstand in tijd tussen geschiedschrijver en te beschrijven periode wenselijk en misschien wel noodzakelijk. Het is niet verwonderlijk dat de meeste Nederlandse literatuurgeschiedenissen dan ook min of meer eindigen met de Beweging van Vijftig (als ze daar al aan toekomen en niet ophouden bij de grote breuklijn in de geschiedenis: de Tweede Wereldoorlog). Na Vijftig geven zij dan meestal een diffuus beeld: veel namen van auteurs en werken, weinig (en vaak zeer speculatieve) verbanden. Begrijpelijk is dat wel, want van bijvoorbeeld de poëzie-Beweging van Vijftig wier 'begin', 'expansie' en ten dele ook 'verandering' zo fraai te traceren vallen, zien we dat eerst recentelijk, onder meer met Komrij's omstreden en zelfs gerechtelijk vervolgde bloemlezing *De Nederlandse*

poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten (1979) de discussie oyer 'integratie' en 'verdwijnen' op gang is gekomen.

Na de Vijftigers is er in de Nederlandse literatuur niet meer sprake van een zo duidelijk dominante, zich in agressieve afkeer van de vigerende literaire 'code' met elkaar verbonden wetende 'groep'. De nog tijdens of direct na de oorlog debuterende prozaschrijvers, met als grote namen Boon, Hermans (Van het) Reve, Mulisch en ook Blaman, zijn natuurlijk wel met elkaar te verbinden (mits het thematisch overeenkomstige - 'het levensgevoel' - maar ruim genoeg geformuleerd wordt), maar zij vormen geen groep die zich programmatisch op enigerlei wijze manifesteert.

Tegen deze achtergrond dringt zich de vraag op: valt er wel iets zinnigs te zeggen over een zo kort en ook nog zo recent tijdsbestek als de jaren 1970-1980? Daarbij doet zich bovendien het probleem voor dat tijdperken zich zelden aan ronde jaartallen houden: de magisch-mythische jaren zestig begonnen, maatschappelijk-politiek gezien, pas in 1965 en kunnen als beëindigd beschouwd worden tussen 1974 en 1975 met de ontruiming van twee idealistische enclaves: een zwakzinnigeninrichting in de provincie Utrecht en de Nieuwmarkt in Amsterdam (J. Jansen van Galen, 'De jaren zeventig; het ik-tijdperk' in: Haagse Post, 22-12-1979). Maar wie de literaire ontwikkelingen wil overzien lijkt in dit geval een helpende hand van de auteurs zélf toegestoken te krijgen: in 1970 publiceren een viertal jonge auteurs het *Manifest voor de jaren zeventig*; in november 1979 presenteerde Jeroen Brouwers zich als 'De Nieuwe Revisor' (in: Tirade 23 (1979)250) en kondigde met luid rumoer van trommels en trompetten de jaren tachtig aan. Voor Brouwers leverde de karakterisering van het afgelopen decennium, dat eindigde met het Jaar van het Kind, geen problemen op: ook literair werden de jaren 1970-1980 gedomineerd door 'het kind aan de macht'. Guus Luijters was het pars pro toto van de jongensliteratuur, de Danny Kaye van Letterland, waarin de jongens van Thijssen, rondlopend in de broek van Nescio, elkaar vooral zulke áardige jongens vonden die net zo gewoon als Elsschot wilden doen en schrijven. Brouwers ziet de infantilisering van de literatuur als een dominante stroming in de periode 1970-1980. In het nu volgende overzicht wil ik die zienswijze nunanceren; er is in de betreffende periode heel wat méér aan literaire ontwikkeling geweest dan Brouwers de lezer wil doen geloven: retorisch geweld maakt het zicht op 'de feiten' er niet altijd helderder op.

Omdat het over een zo recent tijdsbestek onmogelijk lijkt van een werkelijk dominante 'code' te spreken, zal ik het voorzichtiger begrip 'tendens' gebruiken. Maar ook daaraan kleeft het bezwaar dat inherent is aan het hele stromingen- en periodeconcept: het accent valt op de 'vernieuwers', op degenen die zich op enigerlei wijze afzetten. De doorgaande stroom min of meer traditionele of in ieder geval minder opvallende literatuur wordt tot een decor waartegen de jeune-premiers hun illusionaire kunsten mogen vertonen. Bij het schetsen van die tendensen ken ik een belangrijke rol toe aan poëticale uitspraken van auteurs, dat wil zeggen

> uitspraken over de functie die schrijvers aan hun werk hechten, de technieken die zij gebruiken in de veronderstelling dat deze de meest geschikte zijn om hun doel te verwezenlijken en de aard van de tekst, met name zijn relatie tot de werkelijkheid

(K. Beekman, 'Nederlandse prozadebutanten uit de periode 1972-1976; een aanzet tot een geschiedenis van literatuuropvattingen' in: *Raster* 5 (1979) p. 54-61). Op de invloed van literaire kritici (die overigens elders in dit nummer aan bod komen) zal ik nauwelijks ingaan. Eigen, uiteraard normatieve uitspraken over de literaire werken zullen echter niet ontbreken.

2. Wat voorafging: de jaren zestig

Het schetsen van ontwikkelingen, tendensen, betekent dat als uitgangspunt Vernieuwing' genomen wordt: een veranderde houding tegenover het bestaande. Om tendensen in de jaren zeventig te kunnen aangeven moet ik dus eerst een beeld hebben van het bestaande en dat is: de literatuur van de jaren zestig. Terugblikkend op de periode 1966-1971 constateert de literatuurwetenschapper J.J. Oversteegen in de overzichtsstukken (de 'Panorama's') van *Literair Lustrum II* (1971) een verschuiving: 'op een zo opvallende manier dat wij op zijn minst bij wijze van hypothese mogen stellen dat de ontwikkeling van de literatuur in de besproken vijf jaar er in hoge mate door bepaald wordt. Wat ik bedoel is: de defiktionalisering.' (p. 87) Oversteegen bedoelt daarmee dat de grenzen tussen fictie - de geconstrueerde, verzonnen wereld - en realiteit - de bestaande wereld buiten de tekst - moeilijker te trekken zijn. Ih het 'Panorama' van het proza voert Paul de Wispelaere de categorie 'probleemroman' in die 'meestal gemengd verhalend, beschouwend en introspektief van aard (is)' (p. 16); bovendien signaleert hij het problematiseren, het ter discussie stellen van de fictie in de literatuur zelf. In dit verband wordt het werk van Louis Paul Boon (*Pieter Daens of hoe in de negentiende eeuw de arbeiders van Aalst vochten tegen armoede en onrecht,* 1971) en Hella Haasse (*De tuinen van Bomarzo,* 1968) genoemd waarin het essayistisch-documentair karakter overheerst. Ook in later werk zullen beide schrijvers dit procédé blijven hanteren: Boon maakt gebruik van de (politie-) archieven van Aalst voor *De zwarte hand of Het anarchisme van de 19e eeuw in het industriestadje Aalst* (1976) en *Het jaar 1901* (1977), hij baseert zich op historische kronieken voor *Het Geuzenboek* (1979); Hella Haasse blijft fictie en (historische) realiteit vermengen in de boeken over haar bijzondere verhouding met de 18e eeuwse familie Bentinck. In 1968 bundelt Enno Develing een aantal beschouwingen onder de titel *Het einde van de roman*; daarna publiceert hij nog slechts 'Projekten' als *De maagden* (1968) en *Het kantoor* (1974) die een natuurgetrouwe nabootsing (inclusief foto's en/of geluidsopnamen) van de werkelijkheid pretenderen te zijn.

Ook door andere auteurs wordt in deze jaren een aanval op 'de roman', de fictie ondernomen: zich 'experimenteel' noemende schrijvers als Polet en Vogelaar proberen het gevestigde leesmodel, gericht op identificatie met herkenbare romanpersonages en chronologisch handelingsverloop, te doorbreken. 'Montage' noemen zij hun door Brecht ingegeven technieken. Nog in 1969 publiceert de Haagse Post een twistgesprek tussen Harry Mulisch en W.F. Hermans over de maatschappelijke functie van literatuur. Hermans acht iedere maatschappelijke doelstelling van kunst zinloos omdat dergelijk werk binnen drie jaar op de schroothoop van de geschiedenis zal liggen. Mulisch is optimistischer, idealistischer ongetwijfeld. Hij wil meedoen aan de revoltes en revoluties van zijn tijd, hij wil 'geschiedenis' maken: 'Ik kan toch niet postuum gaan leven. Ik kan toch niet vanuit mijn eigen toekomst gaan leven. Ik moet nú leven. Nu willen ze marcheren, nu willen ze dat lied' (in: Haagse Post, 26-11-1969). De werken die Mulisch in deze periode schrijft hebben dan ook weinig met 'fictie' te maken: 'Het is oorlog. En in oorlogstijd moet men zich niet bezighouden met het schrijven van romans. Dan zijn er echt wel belangrijker dingen te doen' (in: F. Auwera, *Schrijven of schieten,* 1969). Hij schrijft over de provobeweging (*Bericht aan de rattenkoning,* 1966), over zijn verblijf op Cuba waar hij een nieuwe mens meent te zien ontstaan (*Het woord bij de daad,* 1968). Die ervaring geeft hem het geloof dat de utopie werkelijkheid kan worden, dat 'het onmogelijke kan gebeuren' (in: F. Auwera, idem). Wat eerst slechts in literatuur mogelijk leek, lijkt nu 'werkelijk' gerealiseerd te kunnen worden. Over aard en functie van schrijven en literatuur merkt Mulisch op:

Het versmallen van het terrein van de literatuur tot wat men de schone letteren noemt, gaat duidelijk uit van een totaal

> verouderd begrip van wat literatuur is. Het is nog een erfenis van de 'l'art pour l'art'-theorie, die uit de hoogtijdagen van de bougeoisie stamt, toen het nog als hoogst ongewenst werd beschouwd dat een auteur zich bezig hield met sociale en politieke vraagstukken
> (in: F. Auwera, idem).

Defictionalisering. Ook R.P. Meijer kan er in zijn lezing 'Nog geen geschiedenis: enkele aspecten van de moderne Nederlandse literatuur' (in: Tirade 117 (1973) 192, p. 630-658) niet omheen, al merkt hij over Oversteegens constatering op: 'maar laten we hopen dat hij zich verkijkt op het dominerend karakter van die verschuiving'. Aan het vermengen van fictionele en niet-fictionele elementen in literatuur verbindt Meijer nog een andere observatie:

> Dit binnenkomen van een essayistisch element in de roman gaat samen met het verdwijnen van de oude alleswetende en alomtegenwoordige schrijver. Zijn plaats wordt ingenomen door een redenerende ik-figuur, die alleen maar ziet wat er op een bepaald ogenblik in een bepaalde situatie aan de hand is. Met andere woorden, de nadruk in de moderne roman ligt vaak niet meer op de karakteranalyse, maar op de analyse van de situatie
> (p. 654).

De weinige keren dat een alleswetende verteller nog optreedt, ziet hij er volgens Meijer anders uit dan vroeger: 'ironischer'.

Toch blijft Meijer met deze uitspraak binnen de conventie, de 'code' van het traditionele literatuurconcept, terwijl juist in de jaren zestig een aantal belangrijke auteurs zowel inhoudelijk als formeel dit concept aanvallen: literatuur heeft niet langer de functie van *ver*-beelding van de werkelijkheid, maar dient de *uit*-beelding van de werkelijkheid te zijn; dit laatste gecombineerd met een politiek-maatschappelijk engagement.

Voor de volledigheid moet ik echter één invloedrijk auteur opvoeren die zich op bijna provocerende wijze aan deze tendens onttrekt: op 16 augustus 1969 houdt Gerard Reve zijn befaamde toespraak ter gelegenheid van de uitreiking van de P.C. Hooft-prijs. En al is Reve dan misschien juist hét voorbeeld van een auteur die met het genre van de brief de grenzen tussen fictie en non-fictie ter discussie stelt (vgl. Mulisch opvattingen over het 'werkelijkheidsgehalte' van het brief-genre in *Het ironische van de ironie,* 1976), hij distantieert zich van zijn tijdgenoten, hij keert zich tegen ieder engagement met de waan van de dag:

> Ik ben, van mijn vroegste tijd af, voorbestemd geweest een romantisch-decadent prozaschrijver en dichter te worden in een land, waar noch de Romantiek, noch de Decadentie ooit gebloeid hebben, laat staan een traditie hebben kunnen vormen. Zeker, er zijn romantisch-decadente atueurs, zeer grote zelfs, in de Nederlandse literatuur geweest, zoals Louis Couperus en Jan Slauerhoff, maar ze zijn goeddeels vergeten, en het is tevens niet toevallig, dat beiden een groot deel van hun leven buiten ons land hebben doorgebracht. Een romantisch-decadent schrijver - iemand dus, die zich verbonden weet met een minstens twee eeuwen oude Westeuropese traditie - zal in Nederland in een vacuüm moeten leven en werken: er is geen stroming die hem opneemt en hem door haar vaart en massa over stagnaties en

> dode punten heen te helpen; geen groep, waaraan hij leiding zou kunnen geven of waarvan hij leiding zou kunnen ontvangen; geen bedding, waarin hij de betrekkelijke veiligheid van een artistiek microklimaat zou kunnen genieten. De romantisch-decadente schrijver is in Nederland nog steeds een toverbeest, een monster, en een anomalie (...) Ik sta - en dit is geen oordeel over de artistieke waarde van mijn werk, maar de vaststelling van een evident feit - in de Nederlandse literatuur van mijn tijd alleen.

Dankwoorden die een verwijt inhouden aan het literaire klimaat dat zozeer bepaald werd door betrokkenheid met wat in de buitenwereld geschiedde of diende te geschieden. Gedateerde dankwoorden want weinige jaren later zouden nieuwe auteurs Reve's lijfboek: Mario Praz' *The romantic agony* en Huysmans' symbolistenbijbel *A rebours* als inspiratiebronnen op hun schrijftafel leggen.

3. Het begin: de realisten van zeventig

We schrijven 1970. Een viertal jonge auteurs, Pieter Andriesse, Hans Plomp, Heere Heeresma en George Kool, publiceren het *Manifest voor de jaren zeventig* (waarvan Heeresma zich kort na het verschijnen distantieerde ‘uit publicitaire overwegingen’). Behalve een uiteenzetting over de economische positie van de schrijver bevat het manifest ook een aanval op gevestigde auteurs en uitgeverijen. De opstellers richtten zich met name tegen het ‘Hoomik-concern’ (o.m. J. Bernlef) en tegen de zogenoemde ‘nieuwe wartaal’: de werken van ‘experimentele’ auteurs als J.F. Vogelaar de groep rond het tijdschrift Raster. Bernlef formuleerde het later, bij de heroprichting van Raster, als: ‘Raster moest oproeien tegen een behoefte die juist in die tijd bestond; dat het allemaal lekker en geestig en grappig moest zijn. En Raster was natuurlijk geen neo-dadaïstische soort halve grap’ (in: Vrij Nederland, 29-1-1977). Het manifest besluit met een oproep aan de lezers:

> Wij, de ondertekenaars van dit Manifest, hebben het begin gevormd van een open groep, die vanaf nu De Zeventigers zal heten. Wij willen de lezer terugwinnen door leesbare teksten te schrijven. Ook de dames en heren letterkundigen die nu nog de dienst uitmaken zullen wel onsterfelijk worden. Maar wij en met ons alle aankomende schrijvers in Nederland kunnen daar niet op wachten. Wij zullen hen rechtstreeks aanvallen. Nu, in het begin van de jaren zeventig willen wij schrijven. En wij willen, godbetert, door domme en slimme en bange en geile mensen gelezen worden.

Een ‘open groep’ van ‘aankomende schrijvers’, ‘leesbare teksten’, dat zijn de kernwoorden van dit manifest. Daarmee is een van de tendensen van de jaren zeventig geschetst want aankomende auteurs voegen zich inderdaad bij de geproclameerde open groep die leesbare teksten produceert. Ik noem schrijvers als Maarten Biesheuvel, Jan Donkers, Arie B. Hiddema, Mensje van Keulen, Guus Luijters, Hans Vervoort. Zij vormen die ‘open groep’ allereerst door enkele overeenkomstige ‘sociologische’ factoren:

- zij zijn min of meer generatiegenoten, geboren tussen 1939 en 1946; alleen Heeresma is ouder - van 1922 - maar die mag zich ook de godfather van dit genre literatuur noemen;
- de ‘leesbare’ teksten worden veelal uitgegeven door kleine uitgeverijen als Thomas Rap en De Harmonie;

- de auteurs - Biesheuvel uitgezonderd - leven in of in de marge van het Amsterdams studentenleven; behalve in het studentenblad Propria Cures publiceren zij vooral in Hollands Maandblad, Soma en Avenue (- *literair*).

Ook inhoudelijk toont hun werk verwantschap: Plomp en Hiddema laten in hun verhalen soms dezelfde personages uit het wereldje van schuivers en snuivers, prikkers en slikkers figureren; Luijters en Vervoort noemen elkaar in resp. *Circus Melancholia* (1972) en *Zonder dollen* (1974). Naast belevenissen in de eigen (sub-) culturele kring, is het onderwerp vaak het gevoel van melancholia, van *Allemaal tranen* (Van Keulen, 1972), door Vervoort zo treffend verwoord in *Kleine stukjes om te lezen* (1970) met de stukjestitel ‘Nu jeugdsentiment toch in de mode is’. Eddy Christiani tekende voor de muzikale omlijsting van de (pseudo-)autobiografische herinneringen aan de jaren vijftig toen *Beromünster* (Wim Noordhoek, 1973) nog een intrigerende naam op de zwakverlichte schaal van de Philipsradio was.

Minstens even typerend zijn de technische kunstgrepen. Favoriet is het genre van het (soms héél) korte verhaal. Sommigen refereren daaraan al in titel of ondertitel: Vervoort bundelde *kleine stukjes om te lezen* (1970), Plomp betitelde de 43 pagina's van *Het Amsterdams dodenboekje* (1970) als ‘een

strooibiljet', Van Keulen noemde *Bleekers zomer* (1972) 'een kleine roman' (64 pagina's), Luijters verzamelde *De scherven van de slijter* (1974). Inherent aan het korte verhaal en zeker aan 'kleine stukjes' of schetsen is dat er geen breed uitgewerkte handelingspatronen beschreven kunnen worden; het gaat in dit type literatuur dan ook vooral om de weergave van (realistische, herkenbare) situaties en details, met uiteraard Reve's 'zinloos feit' als voorbeeld, maar ook Nescio's 'minimal art' (inclusief romantisch levensgevoel) en Elsschots 'gewone' vertelwijze. Het neo-romantisch levensgevoel uit zich, ook weer in navolging van de genoemde voorbeelden, in ironie. Het cliché, de trivialiteit, aangewend met bedoeld ironisch effect wordt hoogst populair: in verhaalopbouw (Andriesse's *Zuster Belinda en het geheime leven van dokter Dushkind,* 1971) in personages, uitspraken en waarden (Heeresma's *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp* (1972) en *Zwaarmoedige verhalen voor bij de centrale verwarming* (1973) zijn slechts enkele voorbeelden van grootmeesterschap in het genre dat tenslotte niet anders dan triviale parodie genoemd kan worden).

Het meest onthullend, misschien zelfs 'ontmaskerend' voor deze auteurs is echter hun literatuuropvatting. Getuige poëticale uitspraken hebben zij uiterst simpele ideeën over rol en functie van literatuur, zowel wat betreft hun positie als schrijver ten opzichte van de maatschappij als ten opzichte van de literaire traditie.

Hans Plomp voelt zich 'een van de woordvoerders van een generatie die veranderd is door LSD (...) Ik wil mijn mogelijkheden totaal realiseren. En mijn mogelijkheden zijn onbegrensd' (in: Haagse Post, 18-2-1970). Dat onbegrensde zou nog eenmaal treffend tot uiting komen in de poging van Ron Kaal en Carel Peeters een antwoord te krijgen op de vraag 'Bestaat er een nieuwe schrijversgeneratie?' (in: Vrij Nederland, 1-3-1975). Ondanks de constatering van 'Het nieuw elan zonder plan' komen de samenstellers tot een indeling in zes (intrigerend weidse) 'kategorieën': politieke ideologie, kulturele ideologie, psychopathologie, psychologie van het individu, universele mythologie en romantisch-lyrisch proza. Hans Plomp vult geheel alleen de categorie 'universele mythologie'. Op een vraag van het damesblad Viva of Plomp accoord gaat met indeling bij 'De' Zeventigers antwoordt hij: 'Ik vind dat flauwekul. Ik schrijf net als vroeger in de schoolkrant een verslag van wat ik voel.'

In het literair tijdschrift Soma (III (1972)23) legt Heeresma verantwoording af van zijn schrijverij:

> Ik sta niet tegenover, maar direct náást mijn lezers. Vóór alles probeer ik vanuit herkenbare situaties te schrijven, zodat iedere lezer zich kan identificeren. Er is geen kunst aan om met je fantasie begiftigd das Blaue hinein op te zoeken, maar dat is wel het stoken van een kachel in een vertrek waar het plafond uit verwijderd is. Daarom dwing ik mezelf voortdurend tot 'platte' situaties, níets verhevens. Wij mogen wel verheven zijn, maar dan alleen vanuit de situaties van alledag.

Heeresma is zijn uitgangspunt trouw gebleven; zes jaar later, toen bij uitgeverij Loeb & Van der Velden de verzamelde verhalen onder de titel *Heeresma helemaal* uitkwamen, merkte hij op:

> Ik hou graag als ik schrijf de dingen zo klein mogelijk. Dat als een raket das Blaue hinein ingaan, dat laat ik graag aan mijn collegae over. Ik hou het zo klein, zo klein, zo klein mogelijk. Niet versimplificeren, maar wel zonder pathos, zonder dat literaire overdrevene. De lezers moeten zich kunnen identificeren. Het enige wat je misschien literair zou knnen noemen

is dat ik erg veel zorg geef aan de vormgeving. Geen woord te veel, geen woord te weinig. Elke zin is er een
(in: Het Parool, 28-10-1978)

Identificatiemogelijkheid, tegen het pathos en het 'literaire overdrevene'; Maarten Biesheuvel begeleidde zijn eerste verhalenbundels *In de bovenkooi* (1972) en *Slechte mensen* (1973) met:

'Ik probeer pretentieloos te schrijven. Je kunt misschien toevallig literatuur maken, maar ik heb zelf helemaal niet het idee dat je iemand een plezier zit te doen, de wereld vooruit helpt' (in: Het Parool, 17-2-1973). De ideale lezer is voor mij altijd de arbeider geweest, maar die leest me niet. Ik probeer een eenvoudig en helder Nederlands te schrijven. Als ik dat zeg beginnen mijn kennissen te gieren van het lachen. Die verhalen van jou (zeggen ze dan) met al die ingewikkelde zinnen, die zijn helemaal niet geschikt voor de arbeider
(in: NRC-Handelsblad, 28-11-1975).

De afstand tot de verhaalfiguren is bij Biesheuvel gering: 'Een romanfiguur kan ik niet creëren, ik moet over mezelf schrijven, en over mensen die ik goed ken. Een romanfiguur zou bij mij vaag blijven, ik kan zo'n persoon niet steentje voor steentje bouwen. Daar ben ik te egocentrisch voor' (in: Haagse Post, 11-11-1978). Ook Hans Vervoort houdt zijn personages liefst zo strikt mogelijk binnen één perspectief, vooral om de lezer tegemoet te komen:

Ik schrijf bijna altijd in de ik-vorm, ook al ben ik zelf niet de hoofdpersoon (...) En wat de manier van schrijven betreft, ga ik altijd van het standpunt uit dat alles wat er in een verhaal voorkomt, vanuit de hoofdpersoon moet worden beschreven en verder geen geëmmer (...) Ik beschrijf dus alleen dingen die de ik-figuur kan zien of horen of denken of voelen en ik ga nooit in op gedachtes en gevoelens van de tegenpartij, tenzij de ik-figuur die zou kunnen bevroeden. In dit opzicht ben ik altijd erg strikt geweest en ik geloof dat het de verhaaltjes ook wat eenvoudiger te lezen maakt. Iedereen is in zijn leven gewend om alleen vanuit zijn eigen ik de dingen te bekijken en ik vraag de lezer dat hij zich alleen identificeert met de ik-figuur van mijn verhaal en niet dat-ie heen en weer springt van de ene persoon naar de andere
(in: Haagse Post, 1-12-1973)

Over verwantschap, ook met leden van de 'open groep', merkt Vervoort op:

In de Nederlandse literatuur vind ik Van het Reve ontzettend goed (...) Jan Wolkers vind ik ook erg goed (...) En de jongere schrijvers, daarvan doet Biesheuvel mij niets. Dat trekt mij gewoon niet aan, er wordt te weinig in gepraat. Het is veel tekst, maar weinig conversatie. Verder vind ik Heeresma erg goed, en Guus Luijters, en Mensje van Keulen en Peter Andriesse ... Daar houdt het, dacht ik zo'n beetje mee op
(in: Haagse Post, 1-12-1973)

Toch zal Vervoort trachten zich in de loop van de jaren zeventig wat los te schrijven van de ironisch-melancholische 'kleine stukjes literatuur' en pogen werk van langer adem te scheppen. In *Zwarte rijst* (1977) verandert niet alleen de locatie (de personages verzeilen op een Indonesisch eiland: 'Die sfeer op zo'n klein tropisch eilandje vond ik dan ook moeilijk om te beschrijven. Ik had het hele verhaal veel liever verplaatst naar Marken of Volendam, maar dat ging niet' - in: Diepstraten &

Kuyper, p. 62), ook geeft Vervoort zich meer rekenschap van de structuur, de compositie van de geschiedenis.

> Als je het goed bekijkt is het boek uiterst slecht geconstrueerd, de flarden hangen eraan. Ik ben gewoon bezig zoals je een kind in bed een verhaal vertelt; iedere avond weer wat erbij verzinnen. Zo heb ik de eerste versie gemaakt, en die was heel erg (...) In de tweede versie probeer ik dat alles kloppend te maken (...) Als je een plot maakt (...) dan ben je aan het *vertellen*: een anekdote. En een anekdote zonder pointe is niet goed. In die eerste verhalen kon ik me permitteren zonder pointe te werken
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 64,6)

Tenslotte een auteur die zich vooral als 'registrator van de tijdgeest' in het milieu van de (academisch gevormde) dertigers laat kennen: Jan Donkers.

> Je kiest uit een enorme hoeveelheid indrukken bepaalde dingen en die keus is natuurlijk volstrekt individueel. Maar die behoefte om te *registreren* is zeker aanwezig, al is het niet iets waar ik erg bij stil sta. Je kunt er natuurlijk aan toevoegen dat de literatuur en de betere journalistiek naar elkaar zijn toegegroeid de laatste jaren
> (in: Vrij Nederland, 24-7-1976).

Een directe verwijzing naar de eerder gesignaleerde 'defictionalisering' uit de jaren zestig, lijkt het wel. Samenhangend met deze opvatting over de relatie literatuur-werkelijkheid is Donkers' visie op het formele aspect van het literaire werk:

> Ik schrijf dingen op die ik bij wijze van spreken om me heen zie gebeuren, en dat zijn in de regel geen afgeronde verhalen (...) Ik vind het een ontoelaatbare kunstgreep om dingen tot een afgeronde vertelling om te smeden omwille van het idee dat het verhaal nu eenmaal een afgeronde vorm moet hebben
> (in: Vrij Nederland, 24-7-1976).

Daarmee zijn we terug bij de begrippen 'eenvoud', 'helderheid', 'leesbaarheid', tegen het 'literaire overdrevene', die ik kenmerkend noemde voor 'de realisten van zeventig'. Het was deze tendens waartegen zich de met zo veel (Deysseliaanse) pathetiek gepresenteerde woede van Jeroen Brouwers richtte. Maar zoals gesteld: Brouwers' visie behoeft nuancering.

Vanaf het begin van de jaren zeventig zijn er ook andere tendensen te signaleren. Als eerste een ontwikkeling die in zekere zin aansluit bij het maatschappelijk engagement van de 'experimentele' literatuur van de jaren zestig, maar nu met een andere opvatting over de aanwending van literaire technieken en procédés. Ik denk aan een auteur als Frank Martinus Arion die in 1973 *Dubbelspel* publiceerde, een temporeel gestructureerde roman ('1. morgen en ochtend; 2. middag en schemering; 3. schemering; 4. naspelen'), gesitueerd op Curaçao. Maar het is geen fictie zonder meer; door een literaire vervorming van de herkenbare werkelijkheid wil Arion maatschappelijke verandering bewerkstelligen:

> Het enige verschil tussen een sociologische verhandeling, een politiek pamflet en wat dies meer zij en een roman, is dat de eerste allerlei waarheden mogen bevatten zonder aangenaam leesbaar te zijn, terwijl in mijn opvatting van de roman geldt dat alle waarheden, die niet aangenaam te verhalen zijn in de roman volstrekt verwaarloosd moeten worden
> (in: *Vrij Nederland,* 1-3-1975).

Het gaat om het bereiken van een gesteld doel: verandering, maar zonder de lezer af te schrikken door niet-vertrouwde literaire vormen en situaties: 'Ik hanteer bekende middelen en zo kom ik rustig bij de burger binnen om hem dan te bombarderen met nieuwe inzichten over de lagere klasse' (in: Haagse Post, 26-4-1974). Een literatuuropvatting die wortelt in realisme en identificatiemogelijkheden. In later jaren schrijft Arion zijn 'politieke' romans *Afscheid van de koningin* (1975) en *Nobele wilden* (1979). Ook werk van Sal Santen (*Sneevliet, rebel* - 1971; *Adios Compañeros* - 1974) en Ger Verrips (*Zorg dat je een gekkenbriefje krijgt* - 1973; *Met andere ogen* - 1979) is qua literaire uitgangspunten bij deze tendens onder te brengen. Datzelfde geldt voor de zogenaamde 'feministische literatuur'. Het meest spraakmakende

werk in dit subgenre en in deze periode is ongetwijfeld het ego-document *De schaamte voorbij* (1976) van Anje Meulenbelt, dat balanceert tussen fictie (bijvoorbeeld waar het de structuur betreft en het gebruik van 'literaire' taal en beelden) en documentaire werkelijkheidsweergave. Over literatuur is Meulenbelt duidelijk:

> Ik heb zelf eigenlijk maar twee kriteria om boeken goed te vinden: of ze me iets nieuws zeggen over de positie van vrouwen, de maatschappij en dat soort zaken, of dat er ervaringen en emoties in worden beschreven, die ik kan herkennen, die door de beschrijving een naam krijgen, waardoor je ze kan delen met anderen'
> (in: Opzij, januari 1975).

Ook haar medestrijdster Hannes Meinkema, die met haar derde roman *En dan is er koffie* (1976), in relationele thematiek overigens niet zo bijster verschillend van eerder werk, plotseling op de feministische golf omhoog gestuwd werd, heeft de functie die literatuur dient te hebben helder voor ogen:

> De wereld waarin vrouwen leven is nog veel te weinig bekend en er is in de literatuur nog nauwelijks aandacht aan besteed. Bovendien kan ik er het beste over schrijven omdat ik zelf een vrouw ben (...) Ik schrijf over datgene wat ik duidelijk wil maken, in de hoop dat de mensen die mijn boeken lezen, dat ook begrijpen
> (in: Haagse Post, 13-11-1976).

Dit zal, met nuanceringen, *de* literatuuropvatting blijven van vrouwelijke auteurs die literatuur willen gebruiken ter verwezenlijking van feministische idealen. De inhoud, de strekking is belangrijk en wordt beoordeeld in relatie tot 'de positie van de vrouw'; de vorm is ondergeschikt. Over haar literaire techniek stelt Meinkema naar aanleiding van haar debuut *De maaneter* (1974):

> Ik heb het ook heel snel geschreven en er erg intensief aan gewerkt, maar te weinig gesleuteld en geknipt. Ik had meer met de schaar moeten werken (...) Nu denk ik er meer over na en vraag me af, hoe ik het beste de situatie kan benaderen die ik weer wil geven, hoe ik het beste de dramatische kracht naar voren kan halen. Heel bewust weet ik nu dat, als ik dit uit wil drukken, ik er daarvoor dát bij moet halen. Ik pas en meet meer
> (in: Haagse Post, 13-11-1976).

Het passen en meten, het knippen en plakken, de 'montagetechniek' kortom, die Meinkema hier als haar favoriete werkwijze presenteert, lijkt dicht in de buurt te komen van 'experimentelen' als Polet, Vogelaar en Van Marissing. Wanneer de laatste dan nog opmerkt:

> Wezenlijk is hoe je literatuur (kunst) opvat of gebruikt. Hoe lees/schrijf je een tekst? Als een staaltje van virtuoos taalgebruik en originele beeldspraak? Als een 'artistiek' werkstukje? Als een louter individuele expressie? Of als een *dokument van sociale verbeelding?*

(in: Vrij Nederland, 29-1-1977), lijkt er een hechte verwantschap in literatuuropvatting. Maar de leespraktijk laat toch een wereld van verschil zien tussen werk van Meinkema (gericht op 'herkenbaarheid') en dat van Van Marissing (gericht op 'vervreemding'), veroorzaakt door geheel uiteenlopende visies op schijn en wezen van de werkelijkheid. Een andere vrouwelijke auteur, Andreas Burnier, die overigens het merendeel van haar verhalend proza al voor 1970 publiceerde, wijst een te

opzichtig engagement af: ‘Ik ben geen maatschappelijk werkster. En ik voel me bepaald niet geroepen als auteur sociaal werk te verrichten’ (in: Het Parool, 16-1-1969).

Hiermee zijn twee tendensen geschetst die zowel wat de literatuuropvatting van de auteurs betreft, als wat betreft het narratief proza dat die auteurs schrijven, verbonden kunnen worden met ‘het realisme’:

- een tendens waarbij het realisme uitgangspunt en eindpunt is, zonder ideologische (bij-) bedoelingen. Het gaat om ‘het vertellen van een anekdote’, met de nadruk op *vertellen.* Om onduidelijkheid te voorkomen: tot deze richting reken ik ook Maarten 't Hart, die onder het pseudoniem Martin Hart in 1971 debuteerde met *Stenen voor een ransuil,* maar eerst met *Een vlucht regenwulpen* (1978) tot een ware bestseller-auteur in de lijn Wolkers zou uitgroeien. Schrijven is voor hem in de eerste plaats zelfexpressie: ‘Die enge gevoelens van wat ben ik nou precies, sexueel gezien. Dat probleem is echt weggeschreven. In die zin heeft het wel een therapeutische werking. Het is een biecht als het ware’ (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 20) en hij voegt daar openhartig aan toe: ‘Stijl is mijn kracht niet, en daarom moet ik mij er niet op toeleggen. Ik moet mij toeleggen op wat ik kan: een roman schrijven die voortstroomt en meesleept’ (in: Brokken 1980, p. 60).

Ook zijn werk is gericht op directe ontroering, op identificatiemogelijkheid voor de lezer: 'Ik ben sterk gericht op een emotionele uitdrukkingswijze, en daardoor roep ik ongetwijfeld veel tegenstand op. Er zit geen enkele distantie in mijn werk. Ik relativeer nooit. Ik voel dat niet als een gebrek, ik kan niet anders' (in: Brokken 1980, p. 60).

- een tendens waarbij het realisme uitgangspunt is, maar waar het werk een maatschappelijk-ideologische strekking krijgt: de auteurs maken gebruik van de herkenbaarheid van situaties om de lezer van nieuwe of andere maatschappelijke inzichten te overtuigen.

4. De overgang: van uitbeelding naar verbeelding

Om een derde tendens te kunnen schetsen gebruik ik de auteur Louis Ferron als overgangs- of tussenfiguur. In de jaren 1974, 1975, en 1976 publiceert hij zijn Teutoons drieluik: *Gekkenschemer, Het slachtoffer* en *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfoses van een bultenaar,* waarin hij zijn visie geeft op de (fascistische) ontwikkeling in Duitsland van Wagner tot en met Hitler. Een gedurfde conceptie, waarmee Ferron zich tot een van de interessantste debutanten van deze periode maakt, ook wat zijn reflectie op het schrijven betreft. Ferron schrijft over de (historische) werkelijkheid, maar:

> 'De werkelijkheid doorgrond je alleen door haar te overdrijven, niet door haar te kopiëren zoals de meeste schrijvers dat tegenwoordig doen' (in: De Volkskrant, 13-9-1977); Het is mijn enige bedoeling de grenzen tussen fictie en werkelijkheid zwevend te houden, en de spanning tussen wat ik bedenk en de werkelijkheid waarop het gebaseerd is steeds in heel wankel evenwicht te houden. Opdat het steeds omkeerbaar is. Dat proces probeer ik steeds meer toe te spitsen.
> (in: Diepstraten & Kuyper, 1978, p. 116).

In zijn werk speelt Ferron via het gekozen vertelperspectief een voortdurend 'waarheidsspel' met de lezer: zijn personages, of ze nu Ferdinand, Florian of Friedolien heten, zijn randfiguren; ze kijken van onderaf - het kikkerperspectief - tegen grote gebeurtenissen aan waarin zij in meerdere of mindere mate participeren. Daardoor ontstaat twijfel met betrekking tot de juistheid, 'de waarheid' van hun waarnemingen: het zogenaamd 'onbetrouwbaar perspectief' dat de lezer tot een actieve respons dwingt - waardensystemen van personages en 'wereld' én van personages en lezers komen tegenover elkaar te staan, terwijl de auteur op de achtergrond 'zwijgend' de botsing gadeslaat: 'Ik wil extreme situaties hebben waarin de mens met zichzelf geconfronteerd wordt. En met de geschiedenis, de wereld in zijn geheel. Ik zou geen rustige roman willen schrijven, en ik zou het niet kunnen' (in: Diepstraten & Kuyper, p. 126). Met de situering van de mens in een extreme (historische) situatie heeft Ferron een bedoeling:

> Ik probeer een soort algemene tendens in het doen en laten van de mens te ontdekken. Liefst zo los mogelijk van allerlei ideologieën en stelsels. De mens als middelpunt, als norm. Een gebrekkige norm weliswaar ... In die zin is het anti-marxistische geschiedschrijving, het gaat uit van het individu, massabewegingen vanuit het individu benaderd. Hoe ziek of gezond is iemand in zijn hersens

> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 116, 117).

Deze uitspraken zouden het rechtvaardigen Ferron een geëngageerd schrijver te noemen; toch is dat slechts een halve karakteristiek. Het is de vraag of zijn 'anti-marxistische geschiedschrijving' wel geschiedschrijving is, of zijn romans überhaupt wel 'historische romans' zijn. Ferrons werk lijkt veeleer een hoogst individuele 'verwerking' van 'literatuur in de ruimste zin'. Volgens Ferron werkt de literaire kunstenaar autonoom in een genre met eigen wetmatigheden: de lezer van Ferron wordt gedwongen tot een constant 'spel' van herkenning van bestaande literatuur en literaire genres. Een belangrijk aspect hierbij, vooral in zijn eerste boeken, is de 'intertekstualiteit' met triviaalliteratuur. Over *Gekkenschemer* zegt hij: 'Wat mij erg fascineert is de triviaalliteratuur, de methodes daarvan en de technieken (...) Daar heb ik in *Gekkenschemer* ook een klein beetje mee gespeeld. Een klein beetje...? Wel flink eigenlijk. De Courths Mahlersfeer' (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 11). *De keisnijder* heeft alleen qua structuur al een directe verwijzing naar een melodramatische operette. *Turkenvespers* (1977) en *De gallische ziekte* (1979) zijn een ware kaleidoscopische montage van literaire en historische feiten, personages en citaten.

'De grenzen tussen fictie en werkelijkheid zwevend houden', daarmee heeft Ferron zich een geheel eigen plaats gecreëerd in de literaire ontwikkeling van de jaren zeventig. En toch ook weer niet volstrek uniek: ik noemde al zijn individualistisch uitgangspunt - 'Literatuur behoort de maximaal irritante neerslag van een maximale ego-manifestatie te zijn, slechts voor verguizing behoed door niets ontziende waarachtigheid' (in: Vrij Nederland, 29-1-1977). Primair is Ferron een schrijver van literatuur binnen literatuur:

> Vogelaar, Marissing e.a. zijn geen schrijvers, maar quasi-wetenschappers. Zij werken met buitenliteraire motivaties. Literatuur is superieure zelfbevrediging met als dubbele bodem dat de lezer zich er ook nog eens aan kan bevredigen. Wie iets wil bewijzen of aantonen hoort in de literatuur niet thuis. Wie met literatuur wil 'sturen' of 'openbreken' evenmin. Een schrijver is een schrijver en geen agoog, missionaris of anderszins
> (in: Vrij Nederland, 29-1-1977).

Met deze uitspraak sluit Ferron aan bij de traditionele, autonomistische kunstopvatting die hier te lande het meest extreem (maar volledig ontleend aan Oscar Wilde) verwoord wordt door de auteur die zich in 1969 als een eenzame in het literaire landschap presenteerde: Gerard Reve. In 1972 houdt Reve zijn 'Prachtrede (...) voor het zich schrijvers noemend gepeupel' waarin hij tegenover de eis dat literatuur de maatschappij hervormt, c.q. dient te hervormen stelt:

> Alles wat talent, ontwikkeling en intelligentie bezit, wijst elke maatschappelijke dienstbaarheid van de kunst af, als een in oorsprong kalvinistiese, dat wil zeggen theokratiese en totalitaire eis. Kunst heeft in haar diepste wezen niets met de maatschappij te maken. Daar waar men anders dekreteert, komt aan alle scheppende kunst een einde (...) Kunst heeft geen nut, is niet maatschappelijk, en is evenals haar tweelingzuster de religie, in maatschappelijk opzicht a-moreel. De kunst heeft een eigen moraal, die met de strafwet of de heersende vooroordelen van de maatschappij niets van doen heeft
> (in: *Een eigen huis* 1979, p. 218, 219)

Voor Reve is die moraal: 'verlossing uit wat men gemakshalve, en vermoedelijk abusievelijk, “de werkelijkheid” pleegt te noemen' (in: *Een eigen huis* 1979, p. 219).

Toeval of schikking dat juist in het werk van Ferron het thema van de verlossing een steeds terugkerend gegeven is, dat ook Ferron in hoge mate gefascineerd wordt door de grenzen tussen kunst en kitsch. De boeken van Reve tonen in deze jaren een thematische versmalling, maar vooral een verdere verfijning, stilering en esthetisering: *De taal der liefde* (1972), *Lieve jongens* (1973) en *Een circusjongen* (1975). De literaire kritiek nam het hem niet in dank af; het verwijt dat hij zich eindeloos herhaalde was niet van de lucht; eerst met *Oud en eenzaam* (1979) kwam er een kentering in de waardering, al greep Reve juist hierin terug op zijn oude succesformule van gedetailleerde (jeugd)-herinneringen, zij het nu duidelijker ingekaderd in een 'verhaalstructuur'. Reves hierboven uit zijn 'Prachtrede' geciteerde literatuuropvatting is direct te verbinden met de opvatting van de Romantisch-decadenten en symbolisten uit het eind van de vorige eeuw. In 1969 voelde Reve zich in 'zijn' traditie alleen staan; het lijkt of hij niet voor dovemansoren sprak: bij meer-

dere auteurs die nu debuteren is een toenemende afkeer van politiek-maatschappelijk engagement en realisme zichtbaar en manifesteert zich een toenemende voorkeur voor de eigen *ver*beelding, waarbij ‘de’ werkelijkheid slechts aanleiding is om, vaak in opzettelijk geconstrueerde vormen, uitdrukking te geven aan dieper liggende algemeen-menselijke (mythologische), psychologische of symbolische en symbolistische patronen.

5. De machtsgreep: verbeelding en vorm

Precies halverwege het afgelopen decennium worden enkele markante literaire ‘feiten’ gepresenteerd. Na (voor) publikaties in De Gids, Raster en Maatstaf verschijnt van het schrijverscollectief Joyce & Co de omvangrijke (365 pagina's) roman *Erwin, 5 October 1972* (1974), door Gerrit Komrij terecht betiteld als ‘Een romantisch-decadente gooi naar het allerhoogste’ (in: Vrij Nederland, 1-3-1975). In de ‘Praemissa’ *van Erwin* kondigt Geerten Maria Meijsing aan dat dit het eerste deel is (‘een romantisch-decadente propositie over de verveling, de melancholie en de traditie van het schrijverschap’) van een trilogie die samengesteld zal worden uit de nagelaten papieren van ‘onze vriend, medefirmant en inspirator, Erwin Charles David Garden, op tweeëntwintigjarige leeftijd overleden’. Zijn overlijdensdatum bepaalt de structuur van het boek: 5 delen (een redevoering volgens de klassieke retorica: Exordium, Narratio, Argumentatio, Refutatio, Peroratio), 10 hoofdstukken, 72 alinea's, 24 units van 6000 woorden - deze ‘Ideale Inhoud’ wordt ‘in aanbidding’ opgedragen aan de ideale vrouw Martha die op dezelfde dag 24 jaar wordt. Het ‘kunstmatige’ karakter van de roman wordt ingegeven door Edgar Allen Poe's overtuiging ‘dat schoonheid geen kwaliteit (is) zoals vaak wordt aangenomen, maar een effect waaraan directe artistieke bronnen ten grondslag liggen, dat je bereikt met artificiële methoden’ (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 249). Deze woorden worden in de roman uitgesproken door Erwin. ‘Alles is autobiografisch of biografisch, dat ligt er aan wie je de schrijver wilt noemen: Erwin of Geerten Maria Meijsing’ (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 260). Het zoeken naar én scheppen van schoonheid betekent in *Erwin* vooral het bestuderen, imiteren en aemuleren van ‘literatuur’ (het tweede deel van de trilogie *Michaël van Mander,* 1979 ‘behandelt’ naast de vriendschap de schilderkunst):

> Vanuit de concrete imitatie van de natuur en van de werkelijkheid, in combinatie met het nauwgezet bestuderen van de grote modellen, kwamen wij op de imitatie van de grote modellen in plaats van het leven, omdat zij immers het leven natuurgetrouwer hadden weergegeven dan de natuur zelf
> (in *Erwin* 1974, p. 162).

De grote modellen worden gevonden in de Latijnse literatuur en in de tweede helft van de 19e eeuw: de periode van Baudelaire (het symbolisme). Erwin komt tot de slotsom ‘dat de kunst beter was dan het leven zelf en de kunstmatigheid te verkiezen boven de natuurlijkheid’ (in: *Erwin* 1974, p. 162). Hét voorbeeld in dit verband, ook waar het de melancholie en het ennui betreft, is *A rebours* (1884) van J.K. Huysmans, de bijbel der symbolisten en decadenten, door Erwin bezongen als:

> onvervreemdbaar, onvervangbaar, onuitputbaar, onuitwisbaar, onafscheidbaar, onafwijsbaar, onbetaalbaar, onontkenbaar,

> onweerstaanbaar, onwaardeerbaar, onverwoestbaar, onverwinbaar, onverwelkbaar, onvermoeibaar, onvermurwbaar en onvervalsbaar
> (in: *Erwin* 1974, p. 263)

Misschien denkt Meijsing aan 'de esthetiek van de tegenstelling' wanneer hij over het verschijnen van *Erwin* in een periode van klein (on)geluk in Hollandse binnenkamers opmerkt: 'Het is niet toevallig dat zo'n boek uitkomt, het ligt in de lijn der dingen dat de boeken die geschreven worden geschreven worden. Literatuur is generatief: uit literatuur zelf komt literatuur voort' (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 250). Ook Ferron gaat van deze opvatting uit in zijn karakterisering van dit type literatuur:

> Zelfs Joyce & Co, die toch al zijn best heeft gedaan zowel qua vorm als qua inhoud naar het verleden terug te grijpen, is natuurlijk hoogst actueel bezig. Het feit dat hij regressief in de weer is, stempelt hem al tot een schrijver die iets over het heden vertelt, namelijk over de armoe die hij in het heden meent aan te treffen
> (in: Vrij Nederland, 29-1-1977).

Juist door de context: een werk over de schoonheid en met name in de lyrische passages - ván schoonheid, wint Erwins reactie op de 'actuele' literatuur aan kracht(en is daardoor overtuigender dan Brouwers exclamatie 'Kome er opnieuw Schoonheid' vijf (!) jaar later):

> En iedereen, ja, taxichauffeurs, cabaretiers, souteneurs en ter beschikking gestelden, hoefde maar de met het oog op de drukkosten voorgeschreven 225 pagina's vol te zeuren, de oren van je kop, en het werd uitgegeven, met gejuich ontvangen en begroet als een talentvol debuut dat van grote originaliteit getuigde. Voor de mensen gold originaliteit als een overal op passende sleutel voor succes, terwijl wat ze als oorspronkelijk beschouwden, in feite niet meer was dan een blijk dat ze nog nooit één letter gelezen hadden. Zo werd de markt verzadigd van uitgevers die hun auteurs zo weinig mogelijk uitbetaalden om zelf het hoofd boven water te kunnen houden en van zich schrijver noemende drinkeboeren wier onbeholpen pagina's nog te ruw en te glibberig waren om de woorddiarrhee waarin ze hun onbeduidende en luidruchtige existenties uitpoepten, af te kunnen vegen. De bankiershuizen weigerden je krediet te verstrekken als je de stommiteit uithaalde dit infame beroep als het jouwe op te geven en de in uniform gestostoken boerenjongens die de grenzen bewaken, bezoedelden met grote argwanende duimen je paspoort als ze de inferieure vermelding achter *profession* aantroffen. Het was geen goed gezelschap waar je je onder schaarde als je schrijver besloot te worden want de meeste van deze lieden wáren het van de ene dag op de andere en er was waarschijnlijk niemand in de wereld die je kon vertellen hoe je het moest leren. Van zoiets als ambachtelijke overlevering was allang geen sprake meer, alleen in de allergunstige omstandigheden, met de grootst en koppigst mogelijke inspanning en een feilloze aanleg, was de weg terug voor een enkeling nog te vinden
> (in: *Erwin* 1974, p. 257, 258).

Joyce & Co zal een enkeling blijven, vol hybris, in een zo subliem geconstrueerde en gestilleerde literatuur dat de 'esthetische ervaring' die het werk oproept vooral ook een erotische is.

Maar de toon lijkt gezet. In 1975 debuteert Jan Siebelink met de verhalenbundel *Nachtschade* waarin hij vooral thematisch aansluiting zoekt bij de (voornamelijk Franse) stroming van symbolisten en decadenten. Ook voor hem is Huysmans' *A rebours* (waarvan hij in 1977 onder de titel *Tegen de keer* de vertaling publiceerde) inspiratiebron: tal van motieven (de obsessie voor verval en dood, voor stilstand en excessieve sensuele verfijning) worden tegen een overigens realistisch, vaak provinciaals décor gebruikt om de weerloosheid en de fatale ondergang van de personages reliëf te geven. In later werk (*Een lust voor het oog* 1977; *Weerloos* 1978; *Oponthoud* 1979) zal dij zich ook vormtechnisch en stilistisch verder van het realisme verwijderen. Siebelink signaleert een nieuwe tendens in de literatuur:

> Het valt me trouwens op dat de Nederlandse schrijvers zich steeds meer beginnen te richten op wat er in het buitenland aan de hand is. Schrijvers als Heeresma beroemen zich er nog op dat ze niks weten, en dat vind ik best hoor, maar je ziet nu duidelijk dat er een ander soort schrijver opkomt
>
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 48).

Een soort schrijver die zich afkeert van engagement met de actualiteit:

> Ik vind niet dat een schrijver het opheffen van het onrecht in de wereld tot doel moet hebben. Hij is ook geen secretaris van de geschiedenis. Hij schrijft een boek, en dat is dan mooi of niet mooi. Mijn boeken zijn niet gedateerd, al is het natuurlijk wel zo dat er bepaalde trekjes uit een tijd ongemerkt zullen inkomen. Het fenomeen 'tijdgeest' houdt mij erg bezig; wat er in de lucht zit (...) Die gruwzame trekjes, die boven komen drijven als de maatschappij een beetje óp is; als het vernisje eraf gaat, dat zie je duidelijk in het finde-siècle in Frankrijk. De tortuur werd verpakt in heel subtiel taalgebruik
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 46, 47).

In die zin ondergaat literatuur op indirecte wijze invloed van de actualiteit, qua personages, qua stijl en qua vormgeving:

> In deze tijd kun je geen afgeronde figuren meer neerzetten. Het enige wat nog mogelijk is, wat je moet doen is: een miserabel aantal gebeurtenissen door de betovering van de stijl tot een groot slot transformeren. Dat is literatuur, vind ik. En dat hoeft zich heus niet allemaal onmiddellijk te laten doorgronden. Dat is zelfs niet goed. Literatuur moet een 'marge de secret' hebben. Een kunstwerk is een gesloten geheel, is iets waard door zichzelf, en niet door de banden of de confrontatie met de werkelijkheid. De eenheid van het kunstwerk mag je pas na derde lezing blijken
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 45).

Ook de 'gevestigde' auteur Harry Mulisch voelt de tijdgeest feilloos aan en plaatst zich in de nieuwe stroom. Al in 1972 had hij zijn 'Protokol van een schrijverij', *De toekomst van gisteren,* laten eindigen met het beeld van een jeugdige contestant in het Parijs van 1968; de jongeman trok zijn strijdtenu uit,

> hij kamde zijn haren, verwijderde met duim en wijsvinger het stof van de revolutie er uit, stak de kam in zijn binnenzak en liep fluitend verder - de nieuwe tijd tegemoet: die van de restauratie, die van de neo-romantiek, waarin ik nu schrijf, en waarin de linkse beweging zichzelf met een prop van theorie de mond heeft gestopt

(in: *De toekomst van gisteren* 1972, p. 253. In 1975 (nog steeds 1975) publiceert hij *Twee vrouwen* dat in korte tijd vele herdrukken krijgt. Het lijkt een realistische (zelfs actuele: de problematiek van lesbische vrouwen) glashelder geschreven roman, maar het realisme is schijn: bij herlezing gaat onder de oppervlaktestructuur een hecht gecomponeerde *ver*beelding van de Oidipous-mythe schuil, vol spiegeleffecten en met verwijzingen naar het schrijven zélf als thema van de roman.

> Mijn hele schrijverij is van dien aard dat het in de werkelijkheid begint, dat het heel realistisch - nooit naturalistisch à la Mensje van Keulen - is geschreven. Het had zo gebeurd kunnen zijn. Het verschil tussen naturalisme en realisme is dat naturalisme puur beschrijving is van wat zich in het leven van alledag afspeelt. Realisme is dat het ook zo is als het is, maar er wordt door de schrijver wat opgelegd. Hij geeft er een switch aan, hij verandert er iets aan, maar een realistische roman eindigt

net zoals hij begint (...) terwijl mijn schrijverij van dien aard is dat het in de werkelijkheid begint en ergens anders eindigt
(in: Literama, 25-7-1977, p. 110).

In de novelle ‘Oude lucht’ (1977) eindigt de hoofdpersoon in de droom van zijn vrouw, in ‘de geconcludeerde tuin’ waar verleden-heden-toekomst in elkaar geschoven zijn. Nagenoeg alle motieven en thema's uit Mulisch' oeuvre zijn in deze novelle bijeengebracht; de verstrengeling van werkelijkheid en mythe maakt deze literatuur tot wat ‘hermetisch’, ‘alchimistisch’ zelfs, heet.

Het onderscheid tussen deze tendens en de eerder genoemde is niet alleen thematisch; het is vooral de bezinning op het kunstkarakter van literatuur, op de vorm, die centraal komt te staan. Dat geldt in het bijzonder voor een aantal debutanten rond het tijdschrift De Revisor (eerste nummer: januari 1974): Dirk Ayelt Kooiman, Doeschka Meijsing, Nicolaas Matsier, Frans Kellendonk. In navolging van Aad Nuis riep Jan Brokken hen uit tot de stroming van ‘Het Academisme in de literatuur’ (in: Haagse Post, 10-9-1977), een benaming die eerder ingegeven lijkt door het (sociologische) feit dat de vier auteurs academisch gevormd zijn dan door het specifieke of unieke karakter van juist hun werk. Zij zijn auteurs die zich bewust zijn van het bestaan van een literaire traditie met schrijvers als Flaubert, Dickens, James, Joyce, Borges, Nabokov, Gombrowicz. Of, met de tegenstelling die Kellendonk later zou gebruiken in zijn dispuut met 't Hart: tegenover het schrijven-als-zelf-expressie is voor hen ‘literatuur een vorm van onderzoek, onderzoek door middel van de verbeelding. Voor schrijvers die zich met dat laatste bezighouden is het materiaal waarmee ze werken, de taal, natuurlijk uiterst belangrijk’ (in: De Revisor VII (1980) 3, p. 5). Zij zijn vooral auteurs die zich rekenschap geven van de problemen van ‘het schrijven’, met de (retorische) vraag zoals Kooiman die stelt: ‘Waarom zou iets kunstmatig mogen zijn?’ (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 106). Dit betekent niet dat de boeken van de vier auteurs daardoor onderling ook sterk op elkaar lijken; ondanks de overeenkomst in literatuuropvatting blijft hun werk het produkt van individualisten.

Doeschka Meijsing probeert een evenwicht te vinden tussen herkenbare werkelijkheid en verbeelding:

> De lezer moet gelijktijdig geloven in wat hem voorgeschoteld wordt en een kijkje in de keuken krijgen van het proces van de structuur. Het is een erg ondankbare bezigheid, denk ik, voor lezers om alleen het proces van het schrijven te zien' (in: De Revisor III (1976) 3, p. 15).

De werkelijkheid moet *verbeeld* worden:

> ‘Er moet een niet zichtbare structuur zijn, een raamwerk zoals een dak dat heeft, die het verhaal boven het verhaal uittilt, die het niet laat steken in de weergave’ (in: De Revisor III (1976) 3, p. 13).

Het verschil tussen Meijsing en Kooiman waar het de ‘zichtbaarheid’ van de structuur betreft, vloeit volgens haar voort uit het verschil in beider thematiek:

> Hij heeft als thema het bijna ontbreken van een thema, en dat is bij mij niet zo. Als je het ontbreken van een thema beschrijft dan ben je automatisch bezig een constructie te laten zien. Dat doe ik niet. In mijn boeken wil ik een bepaalde problematiek naar voren brengen
> (in: Haagse Post, 10-9-1977).

In die problematiek én in de vormgeving daaraan, toont Meijsing zich in haar vroege werk (de verhalenbundel *De hanen* 1974; de korte roman *Robinson* 1976) vooral beïnvloed door Vestdijk en Borges.

Kooiman neemt door zijn verzet tegen het ‘vertellende’ aspect van literatuur de meest extreme positie van de Revisorauteurs in:

> Het verhaal wordt corrupt op het moment dat er sprake is van inhoud. *Het volmaakte verhaal is het lege verhaal.* Dat zou de consequentie zijn. Het meestzeggende, althans formeel meestzeggende verhaal heeft de vorm van een formule, maar drukt intussen niets uit. Dat is de paradox. Het meestzeggende verhaal is het nietszeggende verhaal
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 104).

Het is de paradox die direct terugverwijst naar de opvattingen van Flaubert en Mallarmé over ‘Het Ideale Kunstwerk’ dat ‘leeg’ is en de vorm van een getal heeft; naar Mulisch' sedert *Voer voor psychologen* (1961) vaak herhaalde uitspraak: ‘Schrijven, dat is bijna niet kunnen schrijven. En daarom: de beste schrijver schrijft niets’ (in: Brokken 1980, p. 21). Een paradox inderdaad, want zowel Kooimans debuutroman *Een romance* (1973) als *De grote stilte* (1975) roepen wel degelijk een veelzeggende spanning op al zijn de verhaalde gebeurtenissen als handelingspatroon minimaal. De ‘spanning’ vloeit voort uit de wijze waarop hij, met één oog op de lezer gericht, lite-

raire middelen gebruikt:

> Het gaat er mij om dat de gegevens die je in een verhaal stopt op elkaar in gaan werken, zodat je conclusies gaat trekken. Dus dat je niet conclusie c hebt en daar a en b uit afleidt, maar dat je a en b stelt en zo op c komt. Je moet een boek actief kunnen lezen. De schrijver mag niet verwachten dat een lezer een klankbodem is voor zijn diepere wijsheden
> (in: Haagse Post, 20-10-1973).

'Lezer en schrijver zijn samen op weg naar een nog niet gekende oplossing van het gestelde probleem' (in De Nieuwe Linie, 28-11-1973). 'Wanneer een schrijver de lezer in de gelegenheid stelt "mee" te schrijven, de zaak zelf in te vullen, lokt hij hem naar hetzelfde creatieve niveau' (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 97).

Evenals destijds voor de symbolisten is voor Kooiman de problematisering van het 'hóe wat te zeggen' de enige manier om zich uit te drukken:

> 'M'n aandacht voor structuur en vorm en voor de formelere aspecten van literatuur is nu juist om datgene wat voor mij het allerpersoonlijkste is zó over te kunnen brengen dat iemand begrijpt wat ik bedoel' (in: De Tijd, 30-3-1979).

Met hun aandacht voor de vorm tekenen de Revisor-auteurs ook protest aan tegen eerder geschetste tendensen; Frans Kellendonk formuleert het, kort na het verschijnen van zijn verhalenbundel *Bouwval* (1977), als volgt:

> Ik ervaar de literaire tradities zoals die op het ogenblik in Nederland bestaan als een belemmering. Er zijn conventies die meeschrijven, waardoor je gestuurd wordt (...) De melancholie die in de Nederlandse letterkunde van het ogenblik zo overheerst, de sfeer van 'het leven is niets waard, laten we ons er maar bij neerleggen', tegen dat soort stemming kom ik in opstand. Mijn verhalen zijn ook niet erg optimistisch, maar ik probeer in elk geval oprecht de dingen te onderzoeken zonder vooringenomen te zijn
> (in: Vrij Nederland, 21-5-1977).

Schrijven als 'vorm van onderzoek door middel van de verbeelding' - voor Kellendonk is dat de kern van zijn literatuuropvatting (zoals Meijsing het zoeken van haar personages naar 'de wetten van de verbeelding' als een van haar belangrijkste thema's heeft). Schrijven ook als middel om greep te krijgen op de werkelijkheid:

> Ik probeer een eenheid te scheppen, een soort zin te ontdekken in alles wat je om je heen ziet, orde op zaken te stellen, een waarheid te ontdekken die achter de feiten ligt; een soort wereldbeeld, een levensbeschouwing vinden, maar dan concreet, niet iets dat je kunt formuleren in één of twee zinnen, nee, maar door situaties te *onderzoeken*
>
> (in: Vrij Nederland, 21-5-1977)

Met de zinsnede 'formuleren in één of twee zinnen' levert Kellendonk kritiek op het genre van het (heel) korte verhaal; hij beschouwt het verdwijnen van de roman als een ramp omdat de roman het enige genre is dat door zijn complexiteit in staat is

het leven als één geheel te zien en een confrontatie aan te gaan met de hele ervaringswereld van de lezer:

> In plaats van romans krijgen we nu een laffe stroom korte verhalen (...) Je vertelt een anekdote van twee bladzijden en om er een punt aan te draaien haal je wat melancholiek je smalle schouders op, of je ensceneert een ontploffing. De volslagen futiliteit van het bestaan dus. De volslagen futiliteit van het korte verhaal dus
> (in: Vrij Nederland, 21-5-1977).

In 1979 publiceert Kellendonk zijn eerste roman, *De nietsnut,* een korte roman weliswaar, maar wel van een dramatische compactheid en gelaagdheid: in nauwelijks 100 bladzijden wordt een tot in details samenhangend vader-zoon conflict beschreven: ‘dit boek zit boordevol emotie, maar ik heb mijn gevoelens niet flats op het papier gesmeten - ik heb geprobeerd er op een intelligente manier iets mee te doen’ (in: Trouw, 1-12-1979).

Sedert de publicitaire manifestatie van de Revisor-auteurs met hun uitgesproken afkeer van het opzettelijk gewone en gemakkelijke, wordt het onderscheid verteller-schrijver (weer) punt van discussie. Matsier stelt:

> Je kunt in elke literatuur een onderscheid maken tussen zeg maar de vitaal-anekdotische literatuur enerzijds en de secundair-ambachtelijke anderzijds. Het verschil zit hem in de behandeling van het materiaal. Voor mij is een belangrijk criterium voor de kwaliteit de mate van herleesbaarheid. Het is ontegenzeggelijk waar dat anekdotische literatuur veel minder herleesbaar is dan ambachtelijke
> (in: Haagse Post, 10-9-1977).

Meijsing zegt:

> ‘Het is mijn opvatting van schrijven: ik maak iets wat er voordien niet was, alleen door mijn toedoen. Daarom heb ik er ook plezier in. Dat zou ik niet hebben als ik in mijn schrijven de werkelijkheid alleen maar een draai gaf’
>
> (in: Diepstraten & Kuyper 1978, p. 172).

Kellendonk beweert:

> Dat zogenaamde realisme, gewoon iets neerzetten zoals je denkt dat het in de werkelijkheid gebeurt, vind ik een rijkelijk overbodige manier van schrijven. De structuur, het ordenen van feiten zoals je in mijn boeken en in boeken van nog enkele andere schrijvers vindt, dat maakt voor mij de zin van het schrijven uit. En ook van het lezen
> (in: Hervormd Nederland, 16-8-1980).

En Kooiman, terugblikkend - hij is ten slotte de ‘oudste’ representant van deze nieuwe generatie:

> Momenteel, en daar heb ik lustig aan meegewerkt, spreekt men over anekdotische literatuur, en ik heb wel eens beweerd dat het een doodlopend spoor is. Dat anekdotische literatuur eigenlijk alleen interessant is als reflectie van grotere gebeurtenissen, want anders blijf je toch op een soort binnenkamerniveau bezig met jeugdliefde, middel-bare-schoolliefde, militaire dienst, weet ik veel wat voor leeggezogen onderwerpen

(in: De Tijd, 30-3-1979).

Inherent aan deze visie op literatuur is de afkeer van het directe engagement, van de opvatting dat literatuur een middel tot maatschappelijke verandering is. Meijsing antwoordt op een vraag naar haar positie in de zo actuele vrouwenbeweging: ‘feministische literatuur heeft een emancipatorisch moment, en ik denk niet dat dat in mijn werk aanwezig is’ (in Haagse Post, 10-9-1977). Zoiets kan ook niet aanwzig zijn voor wie literatuur opvat als verbeelding van ‘het algemene’, het ‘steeds aanwezige’. Weer hoor ik Oscar Wilde (én Reve, én ook de mythische Mulisch) wanneer Kooiman opmerkt: ‘Er zijn twee soorten literatuur: goede en slechte (...) Een kunstwerk is of altijd aktueel of het is het nooit geweest - geen kunstwerk dus’ (in: Vrij Nederland, 29-1-1977). Matsier formuleert het nog scherper: ‘Het is niet mijn ambitie proza te schrijven dat de mensen aanzet om deel te nemen aan het aktiewezen. Dat proza staat al in de kranten’ (in Haagse Post, 10-9-1977). Ook Kellendonk keert zich tegen literatuur-als-middel:

> Ik geloof niet in arbeidersliteratuur (...) Je moet niet schrijven vanuit een ideologie; een ideologie is een opzettelijke vereenvoudiging van de werkelijkheid, die je hanteert om aan die werkelijkheid wat te veranderen. Het is een instrument, je mag er nooit in geloven
> (in: Vrij Nederland, 21-5-1977).

Drie jaar later is hij nog stelliger waar het om op actie gerichte schrijvers gaat: ‘Dat zijn geen literaire schrijvers. Dat is geen literatuur. Dat is propaganda, of pornografie. Het kán wel literatuur zijn, maar dan toevallig’ (in: NieuwsNet, 5-1-1980).

Duidelijke uitspraken over aard en functie van literatuur, gedaan door auteurs rond een literair tijdschrift: ontstaat zo ‘een beweging’? Kellendonk ontkent het:

> De ambachtelijkheid verbindt ons maar vormt een te smalle

> basis voor een echte literaire beweging. Daar is ook leven- of wereldbeschouwelijke overeenstemming voor nodig (...) Het enige verschil is wellicht dat Kooiman, Meijsing, Matsier en ik veel bewuster bezig zijn met het vormgeven dan veel andere schrijvers. Ik vind dat een schrijver altijd moet proberen een perfecte vorm te vinden, als hij dat niet doet schiet hij voor mij tekort
> (in: Haagse Post, 10-9-1977).

Toch stelt Jan Brokken als conclusie van zijn interview-onderzoek naar 'Het Academisme' dat er, met alle bezwaren tegen de term, wel degelijk zoiets is als 'een beweging, een zich langzaamaan ontwikkelende beweging'. En vanuit het perspectief van 1982 moet ik zeggen dat hij gelijk heeft gehad. Wat begon met de wat provocerende (ook door de literaire kritiek 'uitgelokte') uitspraken heeft zich verbreed tot een stroom waarin ook oudere (en andere) auteurs kunnen worden 'opgenomen'. Ik denk dan aan Willem Brakman en Gerrit Krol, maar ook aan F.C. Terborgh, van wie in de jaren 1975-1977 (eindelijk) het *Verzameld Werk* verschijnt. Meer dan Brakman en Krol is Terborgh een schrijver van een vroegere generatie, misschien mede door zijn contacten en de associatie van zijn werk met Slauerhoff, wel de laatste van de Forum-generatie, al zou die indeling zijn werk, dat grotendeels na 1940 geschreven is, te zeer dateren. Juist in de jaren zeventig krijgt Terborgh meer dan voorheen aandacht en erkenning, met name gestimuleerd door Raster-redacteur H.C. ten Berge. Terborgh's thematiek is smal te noemen: steeds gaat het om de fundamentele eenzaamheid van de mens die zich vragen stelt

> over het hoe en het waarom, het waarheen en waarvandaan. Ik meen dat ieder die bewust leeft dit op gezette tijden behoorde te doen, al spreekt het vanzelf dat hij nooit een antwoord zal vinden. Maar het open staan, het aandachtig blijven, lijkt het mij belangrijke

(in: Wam de Moor, 'In gesprek met F.C. Terborgh' in: *Raster* V (1971) 4, p. 501-516). Terborgh's proza is statisch te noemen: het gaat niet om een realistische (anekdotische) weergave van gebeurtenissen, het gaat nog minder om engagement met politieke of maatschappelijke actualiteit; het zijn vooral de denkprocessen in de protagonisten die aandacht krijgen. Die weergave van filosofische (met name aan het existentialisme van Camus verwante) 'ontwikkelingen' krijgt een extra lading,door Terborgh's uiterst zorgvuldige, soms bijna moeizame taalbeheersing.

> Wie taal hanteert begrijpt zichzelf: zijn eigen aard, zijn beperking, een wereld, begrensd en onmetelijk tegelijk, waarin hij is geboren en die zijn einde zal zien. Hij leert de verrukking van het vormen en scheppen, de hardnekkige strijd om het juiste woord, om door te dringen tot aan de grenzen van het onuitsprekelijke. Hij leert door ritme en rijm te benaderen wat in hem leeft, en niet in het woord tot kristal wil schieten. En inzover het hem gegeven is zijn aardse kerker te doorbreken op weg naar een andere wereld, is taal zijn instrument
> (in: H.C. ten Berge, *Een schrijver als grens,-kozak. F.C. Terborgh over zichzelf en zijn werk* 1977, p. 13-14).

De verrukking van het vormen en scheppen: ook voor Brakman en Krol, die beiden hun adres vinden in De Revisor, zijn het kernwoorden uit hun literatuuropvatting. Brakman is heel expliciet over de directe verwijzing van de kunst naar de werkelijkheid: 'Een boodschap? Nee. Het wezen van alle kunst is vorm' (in: Brokken

1980, p. 201). Maar die vorm heeft wel degelijk een functie, een 'bedoeling'. In literatuur is de roman (het verhaal) in staat dóór zijn vorm de kloof tussen de van de wereld vervreemde mens én die wereld te overbruggen:

> Voortdurend probeert de schrijver de toevalligheid van wat hij onder handen heeft, het bijzondere van z'n materie, te tillen in de algemeenheid van de vorm. Daar ligt de boodschap. Op welke wijze hij het doet, welk materiaal hij heeft, is in wezen secundair. Hij vertelt eigenlijk maar een ding: dit segment dat ik uit het leven licht, verlost zich van zijn toevallig karakter, ik til het in de algemeenheid van de vorm, of in de laag van de noodzakelijkheid; in het toevallige laat ik het noodzakelijke, in het bijzondere laat ik het algemene zien. Met vorm bedoel ik dan een zodanige wisselwerking tussen deel en geheel dat de vraag naar het hoe en waarom niet zwijgt, en ook niet zwijgen wil. Dat vormprincipe zegt maar één ding: dat het leven zinvol is. Ik geloof dat de kunst aldoor bezig is die boodschap over te brengen, een beeldhouwer met marmer, een componist met toon
>
> (in: De Revisor VI (1979) 1, p. 51).

Binnen de grenzen van het decennium is na *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974) de verhalenbundel *Vijf manieren om een oude dame te wekken* (1979) te beschouwen als een staalkaart voor Brakmans schrijverschap, technisch én inhoudelijk, waarbij vooral het verhaal 'Portret van een dame' door de ingetogenheid waarmee emoties worden beschreven grote allure geeft aan de strijd om de schoonheid die de personages voeren. Of, in de woorden van de protagonist, de oude dame: 'Schoonheid (...) is een macht die zich kan beroepen op die diepgewortelde strijd in onszelf tussen wat is en wat zou kunnen zijn, en alle eerbetoon, verbazing en nijd wijst naar waar we voor onszelf het accent leggen' p. 96).

Gerrit Krol benadrukt evenzeer de formele aspecten van literatuur:

> Mijn boeken hebben wel iets met wetenschappelijke geschriften te maken. In de wetenschap wordt aan het front voortgang geboekt, daar zijn de dingen het meest helder, in de achterlinies bedient men zich van simplificaties. De denk dat ik aan het front van mijn kennis en voorstellingsvermogen bezig ben relaties te ontdekken of te definiëren die, als ik ze maar goed opschrijf, via mijn boeken niet meer verloren gaan
> (in: De Revisor III (1976) 1, p. 8).

Krol maakt het daarmee zichzelf en zijn lezers bewust niet gemakkelijk. 'Een boek dat de tweede lezing niet haalt, is geen goed boek. Ik lees mijn boeken vaak over, dat zal er de oorzaak van zijn dat ik mijn boeken zo inricht dat ze een vijfde of zesde lezing doorstaan' (in: Brokken 1980, p. 27). Van de hier behandelde schrijvers is Krol degeen die zich het meest met montage-technieken bezighoudt, al ontbreekt het narratieve element nimmer; hij heeft ook geen ideologische verwantschap met experimentelen als Vogelaar en Van Marissing. Het gebruik van juist deze technieken heeft te maken met Krols visie op de relatie literatuur-werkelijkheid:

> In mijn boeken streef ik een zekere complexiteit na, ik wil op een sierlijke en eenvoudige manier een complex onderwerp beschrijven. Iets eenvoudig beschrijven wat op zichzelf al eenvoudig is ('ik was gelukkig'), daar heb ik geen lol aan
> (in: Brokken 1980, p. 28, 29).

Literatuur biedt de mogelijkheid grotere gehelen te scheppen:

> Wat ik op anekdotische literatuur tegen heb is dat het weinig coherent is. Je kunt een boek niet vullen met anekdotes. Je kunt een boek wel vullen met een beeld te geven van jezelf gedurende een samenhangende tijd (in: Brokken 1980, p. 30).

Maar dat 'beeld van jezelf' is niet een portret naar de werkelijkheid; het ontstaat door middel van de verbeelding:

> Wat ik beleef is vaak best de moeite van het beleven waard, maar niet de moeite van het beschrijven. De beleef niets uitzonderlijks. Maar ik weet ook dat mensen die uitzonderlijke dingen beleven niet per sé iets boeiends maken. Waardoor wordt iets de moeite waard zodat een ander het wil lezen? Door het verzinsel. Wat ik het meest authentiek vind aan mijn boeken is niet het leven dat ik leid, dat er aan ten grondslag zou liggen, maar het leven zoals ik mij voorstel dat het verloopt
> (...) 'Ik hou van het onbestaanbare, dat is de kunst van het

schrijven' (in: De Revisor III (1976) 1, p. 8, 10).

De verbeelding aan de macht. Wat politiek-maatschappelijk al in het begin van de jaren zeventig strandde, wordt in de literaire ontwikkeling naarmate het decennium afloopt een tendens met een zekere dominantie. Ik noem in dat verband nog een drietal (debuterende) auteurs: Leon de Winter, Oek de Jong en Patrizio Canaponi.

De Winter debuteert in 1976 met de 'prozateksten' *Over de leegte in de wereld*: compacte, geconstrueerde verhalen die vervreemde mensen in een Kafka-iaanse wereld tonen. Middels zijn 'particuliere' werkelijkheid poogt De Winter algemeenheid op het spoor te komen: 'Wat ik in mijn schrijven probeer weer te geven is een werkelijkheid zoals ik die ervaar, maar waarin ik toch factoren kan ontdekken die ook voor een heleboel andere mensen gelden' (in: De Tijd, 3-12-1976). Hij is van mening dat literatuur een rol kan spelen in maatschappelijke ontwikkelingen:

> ... van de jongere garde moet ik niet veel hebben. Al die muffe slaapkamertafereeltjes, echtelijke moeilijkheden, partnerruiltjes dat soort dingen ... dat vind ik echt vervelend gedoe van een generatie dertigers die hun welvaartsproblemen onder woorden probeert te brengen. Als ik zo'n Mensje van Keulen lees ... wat een ontstellende muffe onzin! Bij zo'n onechte babbelaarster vergeleken vind ik iemand als Lidy van Marissing ontzettend integer te werk gaan ... zij heeft ook een bepaalde visie op de maatschappij die ze probeert weer te geven. Uitstekend hoor
> (in: De Tijd, 3-12-1976).

Maar in zijn romans vanaf *De (ver)wording van de jongere Dürer* (1978) wordt zijn relatie tot 'de werkelijkheid' een andere: als bron van ervaring én inspiratie gaat nu 'de literatuur' gelden. In *de jongere Dürer* geeft De Winter blijk beïnvloed te zijn door de Duitse literatuur, wat de techniek betreft in het bijzonder door Peter Handke. Vanuit een wisselend en steeds afstandelijker perspectief schetst hij de lotgevallen van een jeugdige werkloze die in een steeds leger wordende wereld 'de taal' ontdekt als uitdrukkingsmiddel voor zijn emoties. Daarmee spreekt De Winter zich uit over de wijze waarop zingeving aan het leven mogelijk is: in de literatuur, in het schrijven zélf. Niet verwonderlijk dat De Winter dan 'zijn' plaats bepaalt met:

> Ik voel me het meest verwant met de Revisor-hoek. Matsier, Meijsing, Kellendonk, in mindere mate Kooiman. Schrijvers die de consequenties trekken uit de ontwikkeling van literaire vormen en technieken die vanaf Joyce de literaire traditie hebben bepaald. Dat gebeurt in de persoonlijke behandeling van eigen thema's. Het mag niet anekdotisch worden, maar ook geen steriel collagewerk uit de Raster-hoek (...) Ik sta even ver af van Lidy van Marissing als van Mensje van Keulen. Ik begrijp niets van de literatuuropvatting van mensen als Vogelaar die denkt dat de huidige samenleving zo complex is dat je haar alleen met collagetechnieken kunt beschrijven. Dat is een volkomen ontoegankelijk, afgesloten gebied voor mij. Ik wil blijven denken in min of meer literaire en logische stelsels en bouwwerken
> (in: Vrij Nederland, 13-6-1981).

Een opvatting vrijwel gelijkluidend aan die van Kellendonk, een jaar eerder en wat extremer geformuleerd:

> Het proza dat je in De Revisor vindt is even experimenteel als dat in Raster. Alleen is het bij ons goed geschreven en het Raster-proza is allemaal vullis: Experimenteren terwille van het experiment is niks waard. De vorm is goed voorzover hij de inhoud perfect tot uitdrukking brengt. Er is maar één geldig excuus om te schrijven en dat is dat je iets te vertellen hebt
> (in: Hervormd Nederland, 16-8-1980).

In 1977 debuteert Oek de Jong, eveneens met een verhalenbundel, *De hemelvaart van Massimo,* waarin vanuit zeer verschillende invalshoeken soms wonderlijke, fantastische aspecten van de werkelijkheid 'uitvergroot' worden. Het was De Jong niet genoeg: 'Na Massimo realiseerde ik me: ik kan van alles literatuur maken. Ik vond dat ik me moest toeleggen op mijn eigen manier van waarnemen, en die omzetten in een eigen fictieve wereld' (in: Vrij Nederland, 20-10-1979). Die wereld werd de wereld van Edo Mesch, de zoeker naar eigen identiteit in de roman *Opwaaiende zomerjurken* (1979). Pikant detail - maar in dit type literatuur is weinig 'toeval' - dat het motto van de roman afkomstig is uit F.C. Terborgh's verhaal 'Shambhala' (in: *Verzameld Werk* dl. 2, p. 234): 'Of is ons heimelijk bewust dat wij het essentieele, dat wij begeren, nooit zullen zien? Op het vertrek komt het aan, op de steeds hernieuwde poging, het opbreken, het zich niet gewonnen geven.' De dualiteit tussen ratio en emotie weerspiegelt zich in formele elementen: met wisselingen van tijd en perspectief wordt in drie delen de ontwikkeling geschetst van de zevenjarige Oskar Vanille tot de volwassen Edo Mesch - de jongeman die het verhaal van 'Oskar Vanille' schreef én schrijft. Niet alleen technisch, ook inhoudelijk - met de verweving van tal van psychologische en filosofische motieven - is *Opwaaiende zomerjurken* een complexe roman te noemen. Toch bereikte De Jong een massaal leespubliek. Dat hij juist dit boek schreef, ziet hij ook als een vorm van protest:

> Ik ben niet bang om grote woorden te gebruiken, nee. Te veel ironie en te veel relativeren, dat vind ik de ziektes van de literatuur van dit ogenblik. Meligheid en lulligheid zijn tekenen van wanhoop, machteloosheid, en daar pas ik voor. Daar heb ik met dit boek uit willen stappen. Op een gegeven moment moet je je als schrijver durven laten zien
> (in: Vrij Nederland, 20-10-1979).

Een uitspraak die, waar het de nogal beperkte visie op de 'literatuur van dit ogenblik' betreft, ingegeven lijkt door Jeroen Brouwers, inmiddels met de publicitaire warming-up voor zijn Tirade-pamflet. Maar De Jong heeft gelijk wanneer hij zegt zich als schrijver te durven laten zien - de strijd tussen ratio en emotie is ook 'een onderzoek door middel van de verbeelding' naar de diepste lagen van de menselijke persoonlijkheid: 'Waar ik naar streef is een gestructureerd pathos. Het moet er zijn, maar het mag niet uit de hand lopen' (in: Vrij Nederland, 20-10-1979). In De Jong krijgt ook Kellendonks in 1977 gehouden pleidooi voor de roman een nieuwe verdediger:

> Het gaat ook om de waarheid. Als je ervan uitgaat dat waarheid alleen geldt binnen een gegeven context, dan is de roman de enige plaats waar ik een poging kan doen de waarheid te bereiken. Alleen in een roman heb ik alle omstandigheden in de hand, bepaal ik zelf de context waarbinnen dingen waar zijn
> (in: Vrij Nederland, 20-10-1979).

Nogmaals: ‘Je als schrijver durven laten zien’ - het geldt op een bijzondere wijze voor Patrizio Canaponi, met zijn verhaal ‘Brune Tirlantino, of De bruiloft van prinses Ann’ door *De Revisor* (V(1978)3) gelanceerd als ‘een prozadebuut van formaat’. Het werkelijk formaat van Canaponi bleek echter enkele maanden later, toen de verhalenbundel *Een gondel in de Herengracht* uitkwam: vijf cyclisch verbonden verhalen waarin het personage Attilio Santini vanuit verschillende perspectieven beschreven wordt, in een taal zo lyrisch en ongewoon overdadig (en weldadig) dat in de kritiek de term ‘onnederlands debuut’ valt. Canaponi's credo: ‘Literatuur ontstaat wanneer de schrijver zich op een ceremoniële wijze uitkleedt’ (in: Haagse Post, 24-11-1979) krijgt met deze bundel betekenis, ook door de verwerking van tal van Freudiaanse motieven:

> Uitsluitend wroeten in het ‘onderbewuste’ staat me tegen. Ik wil de werkelijkheid als een droom opdienen (...) De literatuur is een veel subtieler middel (dan de psycho-analyse - FdR) om in de spiegel te kijken. Minder rechtstreeks. Naar de spiegel die mij in psycho-analytische taal wordt voorgehouden ben ik niet nieuwsgierig. Ik ben alleen benieuwd naar de subtiele factoren van mijzelf die ik in mijn boeken kan aanboren

(in: Haagse Post, 24-11-1979).

Canaponi's literaire zelfonderzoek betekent echter nog meer: het is ook - als bij Ferron Joyce & Co en De Winter - schrijven als vorm van literatuuronderzoek. Als zijn grote voorbeeld noemt hij Jean Genet: ‘In zijn vroegste werken zitten veel surrealistische tendensen. Zijn *Notre Dame des Fleurs* is het boek dat de meeste indruk op me gemaakt heeft. Dat opende voor mij de ingang naar de literatuur. Een dienstbodeningang’ (in: Haagse Post, 24-11-1979). Maar de dienstmeid wordt tot mevrouw, de knecht tot meneer, wanneer imitatie van het intrigerende voorbeeld tot eigen creatie (wellicht aemulatie) leidt:

> Bij het schrijven heb ik altijd iets voor ogen, iets dat op een voorbeeld lijkt. Maar dat is het niet. Ik ben erachter gekomen dat het vaak een boek is waar heel gewichtig over is gedaan, in proefschriften enzo. Daar heb ik over gelezen, en zo heb ik me van dat boek een voorstelling gemaakt. Ik brand van verlangen om het te lezen: het brandt als een heilig kruis boven mij; maar ik brand óók van verlangen om het te *schrijven.* Ik plagiëer, om het simplificerend te formuleren, uit de wereldliteratuur zonder te plagiëren
> (in: Vrij Nederland, 3-2-1979).

Tegen de achtergrond van deze woorden krijgt zijn uitspraak ‘Echt grote voorbeelden heb ik dus niet. Mulisch, Reve, Vestdijk en Hermans heb ik weinig gelezen, niet uit weerzin, maar luiheid, vermoed ik’ (in: Vrij Nederland, 3-2-1979) een bijna ironische betekenis, want *Een gondel in de Herengracht* is óók te lezen als een produkt van ‘plagiëren zonder te plagiëren’ in stijl en thema's van met name déze auteurs: ‘Ik zit, en misschien is dat óók wel ongewoon, niet vast aan één enkele stijl, al is mijn overdadigheid wel een constante’ (in: Vrij Nederland, 3-2-1979). Misschien wat minder overdadig in taalgebruik, maar zeker niet minder complex van structuur en betekenisniveaus is zijn roman *De draaideur* (1979). Nog manifester sluit Canaponi aan bij de traditie van een type literatuur dat bij ons, wat het proza betreft, het meest consequent door Harry Mulisch geschreven werd en wordt: de hermetische, naar zichzelf verwijzende, sommigen zeggen: alchimistische, anderen zeggen: narcistische literatuur. *De draaideur* kreeg als motto het gedicht ‘Getijde’ van Gees Nooteboom mee: ‘Langzaam zweef ik op de spiegel af // waarin ik ga smelten. // Pas als ik de wijzerplaat raak ontplof ik daar zachtjes: // twee die er één zijn // wordt er geen.’ (in: *Open als een schelp - dicht als een steen* (1978). Inhoudelijk kan de roman als het spiegelschrift van Mulisch' *Twee vrouwen* geïnterpreteerd worden. Kameleontisch proza dat als een draaideur op je afkomt:

> Patrizio Canaponi staat ergens halverwege mij en mijn boeken (...) Een omweg van de verbeeldingskracht. Ik heb de schrijver bedacht, niet de personages. Die personages hebben allemaal echt bestaan in het leven van de verzonnen schrijver
> (in: Haagse Post, 24-11-1979).

Toch zijn Canaponi's schitteren flonkertechnieken ingegeven door een behoefte aan synthese en coherentie:

> Misschien is het wel zo dat mijn verhalen de enige manier zijn om aan al die onsamenhangende eilanden kennis, en al die beelden, enige samenhang te geven. Ze kunnen vol betekenis stromen doordat ik ze

> naast elkaar plaats. Als vanzelf zou ik haast zeggen, méér dan dat ik ze betekenis geef
> (in: Vrij Nederland, 3-2-1979).

Ik keer terug naar de auteur die zo striemend 'de' literatuur van de jaren zeventig aanviel, die zo pathetisch opriep tot een nieuwe Beweging van Tachtig:

> Kome er opnieuw: *schoonheid.* Kome er opnieuw: *properheid.* Maken wij van die tot een jongetjes- en meisjesliteratuur verworden stinkliteratuur van ons opnieuw een volwassen meneren- en mevrouwenliteratuur. (...)
> Kome nu: De Nieuwe Revisor
> (in: Tirade 23 (1979) 250).

Een curieus verlangen op een ogenblik dat de 'oude' Revisor zich zo duidelijk ontwikkeld heeft tot het centrum van de literaire tendens die zich ook nu nog dominant mag noemen (ook blijkens het feit dat de auteurs en kritici zich juist tegen de code van het 'Revisor-proza' verzetten). Wellicht heeft Brouwers de borst wat te hoog opgezet en daardoor de nieuwe generatie over het hoofd gezien. Hoewel de nieuwe generatie zich nu juist profileerde door zich te beroepen op een respectabele literaire traditie waartoe ook Brouwers gerekend wil worden, getuige zijn woorden:

> Ik hou niet van verhalenvertellerij (...) Al mijn boeken zijn toegeschreven naar een bepaalde climax, het eind is altijd voorzien van vleugels daar waar het verhaal zich verheft van de aarde, en het is altijd daar dat je als lezer je adem even inhoudt. Maar als zodánig stelt het verhaal bij mij niet veel voor. Het zit 'm meer in de manier waarop het geschreven is
> (in: De Revisor VI (1979) 2, p. 27).

Daarmee geeft Brouwers precies het onderscheid aan waarop dit overzicht is gebaseerd.

6. Besluit

In mijn inleiding heb ik gesteld dat deze schets van literaire tendensen in het narratief proza niet zou voldoen aan de stringente 'moderne kriteria van wetenschappelijkheid'. De hier gegeven visie op de periode 1970-1980 is subjectief en daardoor voorlopig. Ik heb bewust gekozen voor 'een beeld' en met het leggen van het accent op elkaar opvolgende tendensen, op 'vernieuwing', is een aantal auteurs die in deze jaen publiceerden wellicht niet geheel recht gedaan. Ik denk aan schrijvers als Hotz, Koolhaas, Kossmann, Springer, Timmers, en dan noem ik nog geen Vlamingen. Toch meen ik dat het 'tendens-beeld' de mogelijkheid biedt enige ordening, te scheppen in de veelheid van verhalende prozateksten.

Tenslotte rest nog een aspect van de literaire geschiedschrijvende verklaring van de verschijnselen. Het is mogelijk de literaire evolutie te zien als een proces van strijd en aflossing - Joyce & Co lijkt daarop te doelen met zijn eerder geciteerde woorden: 'het ligt in de lijn der dingen dat de boeken die geschreven worden geschreven worden. Literatuur is generatief: uit literatuur zelf komt literatuur voort.' Ook Ferron zag literatuur als een genre met eigen wetmatigheden. De aandacht voor vorm en verbeelding is dan te beschouwen als reactie op herkenbaar realisme. Toch is dit een te beperkte visie; er is, blijkens de uitspraken van de auteurs, ook sprake van een wisselwerking tussen literatuur en 'de tijdgeest'. De belangstelling voor het laatste kwart van de vorige eeuw, de verwerking van symbolistische en decadente motieven in de recente literatuur, wekt de indruk van een overeenkomstige

visie op maatschappelijke ontwikkelingen. Historische jaartallen blijken een magische kracht te hebben: niet voor niets citeert Brouwers in zijn oproep om schoonheid uit Willem Kloos' inleiding op de Mathilde cyclus van Jacques Perk: algemeen beschouwd als het manifest van Tachtig (1880). Een eeuw is echter geen organisme dat honderd jaar te gaan heeft en dús vanaf het 75-ste jaar zich 'naar het einde sleept' (wat niet wil zeggen dat de kunst uit zo'n periode dan ook 'doodvermoeid' zou zijn). Maar zoals het Symbolisme verklaard kan worden als (onder andere) een reactie op het materialistische Naturalisme (met de werkelijkheid en niets dan de werkelijkheid), zo kan het huidige bezinnen op het kunstkarakter van literatuur wellicht het gevolg zijn van de vergroving, versimpeling en 'vertrossing' van maatschappelijke items én van de overtuiging dat 'de wereld van techniek en wetenschap' niet meer te overzien is, onbeheersbaar en te complex geworden is. Alleen in literatuur is de verbeelding van een individu in staat coherentie aan te brengen. Dat literatuur op deze wijze reageert, vat ik op als een protest, misschien

Ik vind literatuur op haar best waar de zwakke plekken van mensen worden blootgelegd
Johan Diepstraten in gesprek met Jaap Goedegebuure (Haagse Post)

Johan Diepstraten: *In Tirade 242 schreef je: 'Ja ik ben met stomheid geslagen als ik zie dat de welwillende Tijdgeest boven is komen drijven als de toonaangevende stroming in de kritiek, en bazartroep als kostbaarheden aanprijst'. Is er iets veranderd de laatste jaren?*

Goedegebuure: Het artikel waaruit je citeert was mede gericht tegen Wam de Moors kritieken in De Tijd. Ik achtte De Moor representatief voor een grote stroming in de Nederlandse kritiek die buitengewoon vriendelijk gestemd was voor de Nederlandse letteren. Je mocht vooral niet vergelijken met buitenlandse literatuur of met de klassieken. Het is een houding die absoluut niet de mijne is: je moet literatuur meten aan je eigen maatstaven en ook al zijn die hoog omdat ze gebaseerd zijn op buitenlandse literatuur, dan nog moet je je er aan houden. Je kunt niet met twee maten meten, dat wil zeggen een lage voor tijd- en landgenoten en een lage voor buitenlanders en de klassieken.

Er was ook een ander soort welwillendheid in die tijd, namelijk genoegen nemen met vrij lage kwaliteit überhaupt. Ik heb het idee dat die houding de laatste jaren veranderd is omdat andere mensen in de kritiek de toon aan zijn gaan geven. Nuis is weg bij de Haagse Post. Hij was zeer welwillend en soms al te welwillend. De komst van Willem Kuipers in De Volkskrant heeft wel iets veranderd, hij is tamelijk streng als criticus. De boekenbijlage van Vrij Nederland is nog steeds vlees noch vis, maar Carel Peeters kijkt scherp om zich heen en haalt niet iedere debutant met veel hoerageroep binnen.

Je moet ook niet vergeten dat de Nederlandse literatuur van de laatste jaren in de breedte beter is geworden. Toen ik over de welwillende Tijdgeest in *Tirade* schreef stonden Matsier, Oek de Jong en Leon de Winter nog maar aan het begin. Het was de tijd van de naweeën van het huiskamerrealisme van Mensje van Keulen en consorten.

Als je jaren achter elkaar een aanbod hebt van zwakke boeken kun je twee dingen doen: schrijven hoe verschrikkelijk het is, maar dan word je al snel voor gek versleten òf je norm omlaag schroeven, wat Wam de Moor gedaan heeft. Hij is niet verdwenen, maar hij geeft niet meer zo de toon aan als vijf jaar geleden. Natuurlijk, de meeste recensenten die voor Polls *Cultureel Supplement* werken hebben geen uitgesproken mening. Hans van Straten is de vriendelijkheid zelve, net als Max Nord vroeger in Het Parool. Maar er zijn ook strenge critici gekomen zoals August Hans den Boef en Rob Schouten.

Als je kwaad wil dan zeg je: die Goedegebuure schrijft sinds kort een rubriek in de *Haagse Post* en denkt dat alles beter is geworden nu hij het zelf doet. Zoiets bedoel ik natuurlijk niet. *In Tirade 242 heb je een aantal criteria gegeven waarop beoordeeld moet worden.*

> *Heeft de schrijver voldoende* persoonlijkheid *om zijn ideeën de moeite van het overdenken waard te maken. Heeft de schrijver het* talent *om die ideeën een vorm te geven die op grond van 'esthetische' normen aanvaardbaar is. Heeft de schrijver een eigen onverwisselbare stijl, waarborgt zijn stijl een zekere mate van* authenticiteit.

Deze begrippen lijken me wel erg ruim.

Dat is vaak zo met sleutelwoorden. Vorm bijvoorbeeld, wat is nou vorm? Voor Marsman was dat een belangrijk criterium in zijn theorie over de literatuurkritiek. Vormkracht was voor hem een creatief fluïdum dat een boek uittilde boven de grauwe middelmaat. Als een gedicht of roman niet doortrokken was van die vormkracht, wees hij het af. Het begrip is volstrekt ongrijpbaar, maar hij gebruikte het te pas en te onpas. In het algemeen is er wel iets meer te zeggen over persoonlijkheid en authenticiteit. Authenticiteit is niet hetzelfde als originaliteit, dat is een 100% karaatbegrip: iemand heeft helemaal zelf bedacht wat hij heeft geschreven. Authenticiteit betekent dat wat je schrijft voortkomt uit een drijfveer die verschilt van de drijfveer om alleen maar fraaie literatuur te willen maken. Authenticiteit betekent dat je iets te zeggen hebt en niet: nu zal ik eens laten zien dat ik mooi kan schrijven, òf: ik heb de ambitie literator te worden en dat ga ik realiseren. Het schoolvoorbeeld van iemand die zich hogerop wil schrijven is Siebelink. Zijn enige ambitie is tellen in de literatuur.

Je bedoelt dat bij hem zoiets ontbreekt als 'de innerlijke noodzaak'?

Met dat begrip zou je inderdaad authenticiteit aan kunnen duiden. Authenticiteit bij Céline is heel anders dan bij W.F. Hermans. Céline moest zijn rancunes afreageren en zijn frustraties wegschrijven. Je kunt het werk van Hermans reduceren tot een paar uitgangspunten: de wereld hangt aan elkaar van wederzijds bedrog, mensen zijn alleen uit op eigen voordeel en het leven is zinloos. Dat is de harde kern van zijn wereldbeeld, en die kern noem ik authentiek.

Als ik zo'n kern niet kan vinden, krijg ik de indruk dat men alleen maar in de literatuur wil meedraaien: Joyce & Co, Siebelink, Martin Hartkamp. Mensje van Keulen heeft misschien wel iets te zeggen, maar het is niet authentiek omdat ik alles van haar in essentie al ben tegengekomen bij Emants en Coenen. Zij mist authenticiteit omdat zij niet gestreefd heeft naar enige oorspronkelijkheid ... Nu kom ik weer aan met originaliteit,

die zoals gezegd niet hetzelfde is als authenticiteit, maar er in bepaalde opzichten ook niet los van gezien kan worden.

Authenticiteit hangt samen met persoonlijkheid. In ieder boek Van Hermans kom je steeds weer Hermans tegen. Dat geldt ook voor de boeken van Stendhal of Maarten 't Hart. Ik heb het over een persoonlijkheid, niet over een *sterke* persoonlijkheid, zoals Ter Braak en Du Perron wilden. Zij vonden dat Vestdijk geen vent was, maar zo'n rigoureus standpunt leidt tot onzin. Bij Vestdijk herken je ook een harde kern waaruit zijn oeuvre is gegroeid. Dat werk komt voort uit persoonlijke aandriften, innerlijke noodzaak of hoe je het noemen wilt.

Maar om een gedicht of roman als *literair* werk te laten slagen is er meer nodig dan authenticiteit en persoonlijkheid. Je moet beschikken over een speciaal talent om de primaire aandrift op zo'n manier te structureren dat datgene wat je zegt een meerwaarde krijgt. De meerwaarde schuilt 'm in de gekozen bewoordingen. Matsiers werk bijvoorbeeld maakt naar de inhoud gerekend helemaal niet zo'n authentieke indruk, de problemen waar hij zich mee bezighoudt kom je ook tegen in de filosofie. Maar dat hij er telkens weer op terugkomt, bewijst dat hij er in hevige mate door gebiologeerd is. Iedere keer als ik hem lees, denk ik: dat had niemand anders kunnen schrijven dan Matsier, dus er is zoiets als persoonlijkheid. Bij hem overheerst overigens niet de authenticiteit of de persoonlijkheid, maar het talent om de thematiek op een bijzondere manier schriftelijk vorm te geven. Matsier drijft voor 75% op zijn stijl. De termen authenticiteit, persoonlijkheid en talent zijn geen meetlatjes die je in alle omstandigheden op een boek kunt leggen. Zo gaat dat niet. Achteraf gebruik je die termen om er je oordeel en je literatuuropvatting mee te formuleren. Op een bepaald moment kies je voor termen die een tijdje meekunnen totdat blijkt dat het te vage en inhoudsloze begrippen zijn.

Natuurlijk zijn authenticiteit, persoonlijkheid en talent voor 50% kreten, maar je kunt er enige inhoud aan geven naarmate je er meer voorbeelden bij geeft. Het hoort bij de aanvang van een loopbaan als criticus om dat soort termen te gebruiken, en bij zo'n aanlooptijd hoort ook een gebrek aan nuance. Naarmate je langer meeloopt in dit vak, worden je beoordelingen genuanceerder.

Ik ben die begrippen nogal eens in je recensies tegengekomen. Over Rituelen *van Nooteboom schreef je in De Volkskrant (7-3-1981): 'Juist in zijn permanente afzijdigheid behoudt hij zijn persoonlijkheid en daarmee zijn scherpte van blik, hoe beperkt en selectief, als het geheugen van een protagonist, die ook mag zijn'. Zo'n citaat vraagt om enige uitleg.*

Het is een paradox. Jij bedoelt dat iemand die zo weinig betrokken is nauwelijks een persoonlijkheid kan zijn? Maar dan is het een woordspelletje. Ik denk dat Nooteboom een persoonlijkheid is die zich permanent afzijdig *moet* houden en kleurloos zou worden zodra hij zich gaat engageren of voor een bepaald standpunt kiest. De verteller van *Rituelen,* die je op grond van Nootebooms reisverhalen kunt identificeren als een spiegelgestalte van de auteur, is een scepticus die een enorme afstand genomen heeft tot allerlei dingen. Alleen zo weet hij zijn persoonlijkheid te behouden.

Over De Droomkoningin *van Maarten 't Hart schreef je in* Mare *(25-9-1980):*

> *Daarnaast is er een discrepantie tussen de ideeën die in het verhaalde verankerd zijn en de wat naïeve en aan de oppervlakte blijvende vertelwijze die de lezer verhindert door te stoten naar een diepte, die nu*

slechts op grond van de goede bedoelingen van de auteur vermoed kan worden.

De Droomkoningin *bevat dus kennelijk wel ideeën?*

Ze zitten er wel in, maar 't Hart is niet in staat geweest om ze zichtbaar te maken. Het centrale idee van die roman is volgens mij het conflict tussen de geestelijke en lichamelijke liefde, een idee dat al sinds de Middeleeuwen in de literatuur voorkomt. Natuurlijk gaat *De Droomkoningin* ook over het huwelijk, maar dat is niet het wezenlijke van de roman. Ik vind dat 't Hart het huwelijk op al te modieuze manier, zo in de sfeer van *Partner* en *Leef* heeft verwerkt. Het conflict tussen de geestelijke en lichamelijke liefde is teveel ondergesneeuwd onder het lekker lopende verhaaltje en de hoeveelheid eigentijdse en makkelijk herkenbare anecdotiek die erin zat.

In je artikel 'Het jonge, doodvermoeide Nederlandse proza' in Hollands Diep beweerde je dat Donkers geen visie heeft en Louis Ferron wel. Visie is ook zo'n woord dat in het rijtje authenticiteit, persoonlijkheid en talent thuishoort. Kun je aangeven wat je met visie bedoelt?

Visie is een woord dat ik te pas en te onpas gebruikt heb. Wat ik indertijd bedoelde was dat Ferron werkt met een historisch perspectief dat verder gaat dan alleen maar het kijkje in de Hollandse doorzonwoning à la Donkers. Nu kan je wel zeggen dat Donkers ook een visie heeft, maar ik vind die zo beperkt, zo kleinschalig. Met visie bedoel ik hetzelfde als wat Carel Peeters in De Revisor over de taak van de schrijver opmerkte. Ferron heeft een bepaalde optiek van waaruit hij de maatschappij van dit moment beschouwt en hij geeft blijk van een historisch bewustzijn, dat het heden interpreteert in het licht van het verleden. Hij is later verstard in zijn eigen sjablonen, waardoor je kunt voorspellen hoe hij zijn stof zal kiezen en hoe hij die ordent, maar dat hij een visie heeft valt moeilijk te betwisten.

Jouw voorganger Aad Nuis schreef dat een criticus zo onbevangen mogelijk hoort te lezen en bereid moet zijn zich te laten meeslepen en verrassen. Jij vond dat in de Haagse Post van 18-4-1981 een prijzenswaardig standpunt, maar onverenigbaar met de praktijk. 'Met het toenemen van de belezenheid neemt de mogelijkheid van een grootse en meeslepende lectuur af. *Is dit het begin van de beroepsdeformatie?*

Het ligt voor de hand dat ik over twintig jaar anders op een roman reageer dan nu. Je ziet vaak bij oudere mensen dat zij geen nieuwe romans meer lezen, maar alleen het oude herlezen. Zij hebben het allemaal wel gezien. Dat kun je geborneerd vinden en een beetje kakkineus, maar zo werken die dingen nu eenmaal. Nuis kan wel beweren dat je telkens opnieuw moet beginnen, zo onbevangen mogelijk, en Wam de Moor huldigt het standpunt dat je je iedere keer weer door de schrijver aan de hand moet laten meenemen, maar beide opvattingen zijn even naïef. Wat je vroeger gelezen hebt, zit als een blok aan je been. Dat is niet leuk, want je plezier in de lectuur wordt steeds minder. Die beroepsdeformatie, als je 't zo wilt noemen doet zich des te sterker voor naarmate je te maken hebt met wat Fens noemde de 'vlees noch vis boeken'. Het is leuker om een boek te lezen dat evident slecht is, daar wind je je over op, dat is een soort negatief plezier. Noem het maar een raar soort masochisme, maar het geeft in ieder geval aanleiding om de puntjes op de i te zetten.

Een boek dat niet goed of slecht is, stimuleert je niet tot het schrijven van een goed stuk. Overigens kan de kritiek floreren als de literatuur slecht is. Van Deyssel is nog steeds berucht of bekend of beroemd als scheldcriticus. Dat geeft toch te denken.

Een opvallende uitspraak van je is:

> *Het ontbreekt in Nederland aan een leidinggevende criticus, niet in de zin dat zo'n man door de anderen naar de ogen wordt gezien, maar als primus inter pares. Die positie had Ter Braak voor de oorlog, Gomperts erna, en Fens in iets mindere mate tijdens de jaren zestig.*

Een dikwijls gewraakte uitspraak. Er zijn mensen die denken dat ik hiermee vraag om een soort Führer of Duce. Die mensen hebben er niets van begrepen, misschien omdat ze de betekenis van ‘primus inter pares’ niet kennen. Literatuur is,

hoe je het wendt of keert, een kwestie van waarden en praten over waarden betekent dat je het hebt over een hiërarchie. Literatuur is een hiërarchische aangelegenheid, in die zin dat sommige schrijvers beter zijn dan andere. Dat heeft consequenties voor de kritiek. Ik opteer voor een bepaalde lijn in de literatuur, wil dat er een stempel op wordt gedrukt. Zoiets kan alleen door middel van een leidinggevend tijdschrift, met leidinggevende auteurs en leidinggevende critici. De Tachtigers hebben hun stempel voor decennia op de literatuur gedrukt, Forum heeft dat gedaan en op dit moment gaat er van de Revisorauteurs een bepaalde tendens uit die intensief wordt nagevolgd.

Als ik enthousiast ben over een boek en merk dat meer mensen het met me eens zijn, dan ligt het in de rede dat ik in mijn sas ben. Het is inherent aan het criticus-schap dat je samenhang probeert te kweken. Literatuurkritiek moet naar mijn idee in de eerste plaats de literatuur ten goede komen, critici met ideeën kunnen de zaak een beetje stimuleren, richting geven. Carel Peeters spreekt liever niet over een leider, maar over stimulator of een inspirator. Je kunt van een gids ook zeggen dat hij leider is, zonder dat het betekent dat je ja en amen moet zeggen op alles wat hij te beweren heeft. Dat bedoelde ik met leiderschap: iemand die een voortrekkersfunctie vervult.

Jaap Goedegebuure.

In Tirade 253 suggereerde je dat Peeters die rol maar op zich moest nemen, want hij is erudiet en integer. Hij miste alleen een paar stevige klauwen.

Zo'n inspirator moet iemand zijn met een bepaald perspektief op de literatuur. Hij moet duidelijk voor ogen hebben hoe literatuur functioneert of zou moeten functioneren. Hij moet de ideeën die hij heeft en de perspectieven van waaruit hij redeneert, presenteren op zo'n manier dat hij respect afdwingt. Dat kan schrijvers stimuleren, en ook lezers. De literatuur zou ermee gebaat zijn als er centra waren waar intensief gediscussieerd wordt en waar bepaalde mensen naar voren komen met invloed op de literatuur. In het verleden is het nooit anders geweest. Op het ogenblik kun je niet spreken van een leidinggevend tijdschrift, er is zelfs een angst om het zover te laten komen. In de samenleving zie je een enorme versplintering, er is geen samenhang tussen de verschillende sectoren van de cultuur, er is geen enkele samenhang tussen kunst en filosofie. Er zijn veel aparte hokjes en daarbinnen zijn individuen bezig. Ik denk dat dat leidt tot verschraling en verstarring.

Ik moet er niet aan denken dat de Revisomormen bepalend voor de Nederlandse literatuur worden.

Je kunt de Revisorgroep niet goed vinden, maar je moet inzien dat de auteurs die erbij horen in een bepaald opzicht vernieuwend hebben gewerkt en een aantal andere schrijvers sterk hebben gestimuleerd. Zie bijvoorbeeld Leon de Winter. Hedda Martens zou er niet zijn geweest zonder Kooiman, Matsier en Kellendonk.

Als criticus kun je die ontwikkeling afremmen of stimuleren, en iedereen is vrij om het met je eens te zijn of niet.

Eenkennigheid vind ik een zeer gezonde eigenschap voor een criticus. Zo wordt hij herkenbaar voor de lezers, die dan tenminste weten wat ze aan hem hebben. Maarten 't Hart heeft eens opgemerkt dat je Wam de Moor moet lezen om te weten wat echt heel slecht is. Maar je komt bij hem nooit aan de weet wat echt goed is. Carel Peeters daarentegen heeft een duidelijk eigen kijk op de literatuur en bezit eigenschappen die mij doen zeggen: hij zou een stempel op de literatuur kunnen zetten.

Jouw kritieken zijn haast verwisselbaar met die van hem.

Dat denk ik niet. Ik heb meer oog voor de manier waarop een werk in elkaar steekt, Peeters is meer gespitst op de inhoud, de ideeën, de maatschappelijke stellingname, noem maar op. Bij hem lijkt het er af en toe op dat de vorm er niet zo toe doet. Ik zie Peeters nooit over poëzie schrijven, en dat geeft te denken.

Ik vind dat iedere criticus ook over poëzie zou moeten schrijven en dan niet in de zin dat hij een insider moet zijn die geheimtaal kent. Dat zie je bij Rein Bloem en Peter Nijmeijer die schrijven als vakgenoten onder elkaar. Dat is niet goed. Een criticus moet in de eerste plaats iemand zijn die reageert als lezer. Als ik over poëzie schrijf, doe ik dat heel anders dan poëziecritici van het type Kusters of Beurskens. Het is verkeerd om zo in specialistische hokjes te werken.

Je schrijft weinig recensies over poëzie.

Je hebt te maken met een gering aanbod, dus je pikt alleen eruit wat heel geprononceerd is, bijvoorbeeld de nieuwe Kopland en Komrij. Al die debuten van dertien in een dozijn houd ik echt niet bij. Ik bespreek wel veel proza, maar de mensen zouden er verkeerd aan doen te denken dat ze aan de hand van mijn rubriek een indruk hebben van wat er in Nederland geschreven wordt. Ik heb niet de pretentie dat ik het hele boekenaanbod in mijn eentje bij kan houden en verwerken. Het is geen boekhouding van de Nederlandse literatuur.

Hoe belangrijk is Gomperts voor jouw geweest?

De betekenis van Gomperts voor mij persoonlijk ligt niet zozeer in zijn kritieken, om de eenvoudige reden dat hij die schreef toen ik nog moest leren lezen, en voor het grootste deel pas bundelde toen ik zelf al kritieken was gaan schrijven. Toch heb ik erg veel aan hem te danken omdat hij me in de tijd dat ik in Leiden bij hem studeerde heeft geleerd hoe je met literatuur om moet gaan: niet op de onpersoonlijke manier van een zich objectief wanende literatuurwetenschap, maar met inzet van je eigen persoonlijkheid, je anti- en sympathieën, je kennis, belezenheid smaak. Hij gaf voorbeeldige hoor- en werkcolleges als het er om ging een tekst zorgvuldig te interpreteren. En zijn essays horen bij het allerbeste van wat er na de oorlog aan literatuurbeschouwing in het Nederlands is verschenen.

Volgens je artikel in Tirade 253 is kritiek 'een schriftelijke bijdrage aan het communicatieproces tussen lezer en schrijver; andere lezers kunnen hun visie op een boek daarmee confronteren'. Is dat niet wat marginaal?

Het is minder willekeurig dan uit dit losse citaat blijkt. Wat ik vooral bedoel is dat er critici zijn als Wam de Moor en voor een deel Aad Nuis, in het verleden Anthonie Donker en Dinaux, die het idee hebben dat zij het publiek moeten voorlichten. Hoe nuttig dat misschien ook zijn mag, ik zou het niet kunnen. Dan word ik plotseling heel democratisch en vind ik dat iedereen in staat zou moeten zijn om zelf een boek te beoordelen. Niemand heeft daar een criticus voor nodig. Het gevaarlijke van kritieken is dat je invloed hebt op het koopgedrag en dat vind ik doodeng. Eigenlijk

zou kritiek pas gelezen moeten worden als de lezer het boek eenmaal aangeschaft heeft, en niet eerder.

Een hoge dunk van de lezers van kritieken heb je niet. In Mare (19-6-1980) schreef je:

> *De mode van de boekenbijvoegsels is niet meer dan een door commerciële overwegingen gevoede trend die inspeelt op het snobisme van de zich voor ontwikkeld houdende Nederlander, die zich op de gemakkelijkste manier op de hoogte wil houden van de cultuur. Nederlanders lezen niet, maar doen in conversatie graag hun duit in het zakje wanneer recente literatuur even het gesprek beheerst.*

Dit lijkt me onzin.

Mijn opinie is gebaseerd op pure introspectie, er is nooit onderzoek naar gedaan. Je kunt ook het omgekeerde beweren, dat ben ik met je eens. Mijn stukken staan in een opinieweekblad en dat verkoopt opinies. Ik schrijf over boeken die de meeste lezers nooit in zullen kijken, maar waar ze wel graag een mening over willen spuien als het zo ter sprake komt.

Het is niet toevallig dat de literaire kritiek is opgekomen toen het boekenbedrijf zo'n hoge vlucht nam. Met de verhoging van de productie is de kritiek toegenomen. Critici hebben invloed op het koopgedrag, en dat is een van de kwalijke kantjes van het vak waar ik zo weinig mogelijk aan denk. Het wordt me overigens wel kwalijk genomen dat ik niet de gewone boekenconsument in het hoofd heb bij de keuze van de boeken die ik bespreek.

Met Carel Peeters heb je gemeen dat je artikelen niet gemakkelijk lezen.

Ja, dat blijkt wel. Ik kom wel eens mensen tegen die mijn stukken lezen en zeggen: het was een zware bevalling deze keer. De meeste lezers hebben zich eerst geen oordeel gevormd over het besproken boek om vervolgens hun mening te toetsen aan de mijne. Vergeleken met hen ben ik gespecialiseerd beroepsmatig bezig, ik schrijf een recensie en kijk achteraf wat andere critici ervan vinden, maar zo gaat het niet bij de gewone lezer. Als jij zegt: je doet het niet goed, je slaat je publiek te hoog aan of je schiet je doel voorbij, dan heb je wel gelijk. Dat is zo. Op de redactie van de Haagse Post is er nooit kritiek op de manier waarop mijn artikelen beargumenteerd zijn. Over wat ik vind van een boek bestaat geen discussie, maar wel over de manier waarop een artikel is vorm gegeven en hoe de mening is gepresenteerd.

De kritiek is vaak dat het voor insiders is geschreven of een beetje teveel voor de auteur. Daar hebben ze soms gelijk in, maar die neiging heeft te maken met mijn angst om op te treden als pion in dat hele boekengebeuren, om alleen maar aantrekkelijk verpakte opinies te verkopen. Ik zou liever hebben dat mijn recensies niet de verkoop beïnvloedden.

Hoe belangrijk is de humor voor jou in de literatuur?

Zonder humor zou de literatuur natuurlijk niet zijn wat ze is. Ik heb dan nog niet eens het oog op het humoristische genre *sec,* waar Kees van Kooten bijvoorbeeld bij hoort. Je vindt die humor ook waar je hem niet direct verwacht: bij Kafka, bij Flaubert, bij Vestdijk. Wij zijn in Nederland gezegend met een paar schrijvers die een enorm gevoel voor humor hebben: Gerard Reve en K. Schippers. Onder de jonge schrijvers zie je dat veel minder, al komen Matsier en Kellendonk een aardig eind in de richting. Maar die twee zijn meteen weer zo sophisticated, geen wonder natuurlijk bij al die filosofische preoccupatie. Leon de Winter en Kester Frederiks zijn zo door de moderne Duitse literatuur beinvloed dat hun romans stijf staan van

ernst, wat het leesplezier niet direct ten goede komt. Een beetje meer Franse invloed zou geen kwaad kunnen. Neem nu bijvoorbeeld de galgenhumor van Modiano's *Place de l'Etoile.* Als je dat vergelijkt met De Winters *Place de la Bastille...*

Het is natuurlijk ook ons calvinisme, dat ons geleerd heeft dat lachen al te frivool is, en niet bij zo'n verheven bedrijf als literatuur past. De meeste critici in Nederland hebben daar last van, misschien omdat de criticus in Nederland eigenlijk een verkapte predikant is. Neem bijvoorbeeld Ter Braak, die altijd zo de mond vol had over humor. Daar valt weinig mee te lachen, en dat bedoelde hij ook eigenlijk niet als hij het over humor had. Het ging hem meer om een consequent relativerende houding. Zo'n geboren absolutist als Marsman is als criticus ook volstrekt humorloos. Of neem een dominee als K.L. Poll.

Ik mag mezelf natuurlijk niet uitzonderen, want de kunst om op papier leuk uit de hoek te komen beheers ik ook bepaald niet. Gomperts en Karel van het Reve kunnen dat heel goed, die waren dan ook de enigen die in de polemiek om de Huizinga-lezing over literatuurwetenschap aan elkaar gewaagd waren.

Critici die humoristisch willen zijn, worden in Nederland zo snel clowns, ook al omdat het publiek hen in de rol drukt. Zie Komrij. Dat leidt dan weer tot heilloos epigonisme bij figuren als Spaan, Luijters, Van de Reijt en Büch. Het is kennelijk heel moeilijk voor Nederlanders om een balans te vinden tussen een lichtvoetige stijl en toch zinnige dingen zeggen over literatuur.

Critici komen schrijvers tegen en raken zelfs bevriend. Hoe belangrijk zijn de biografische aspecten in je recensies?

Je ontsnapt er natuurlijk nooit aan. Want als je een schrijver kent of je weet iets over hem, dan kan dat een rol gaan spelen. Er is een verschil in benadering tussen schrijvers die tot de literatuurgeschiedenis behoren en schrijvers die nog volop aan het schrijven zijn. Van een schrijver die al lang begraven is en van wie we langzamerhand alles weten, wil je ook de biografie kennen. Het kan zijn dat je altijd de biografie van de schrijver afwijst als eventuele bron. Er zijn hele richtingen in de literatuurkritiek die zo werkten: Merlyn natuurlijk, hoewel Fens al lang niet meer zo extreem is als vroeger. Ik vind het haast onzedelijk om over levende auteurs te schrijven en daarbij voortdurend naar het leven van die auteur toe te willen, een trek die ik bij Wam de Moor wel eens bespeur. Hij weet niet altijd even goed het onderscheid te maken tussen de persoonlijkheid van de auteur die zich manifesteert in het werk en de persoonlijkheid die de auteur daar buiten wil houden, en dus niet direct relevant is.

In mijn boekje over het werk van Jeroen Brouwers, *Tegendraadse schoonheid,* heb ik de biografie erbuiten gehouden om op die manier afstand te creëren.

Als je niets of nauwelijks iets bij een auteur vindt over zijn leven en je blaast dat weinige op, dan ben je niet met literaire journalistiek bezig, maar met human interest. De serie van Jan Brokken, wat soort pennen gebruik je, op welke uren van de dag schrijf je, zoiets hoeft voor mij niet. Ik kan me indenken dat grote groepen lezers het heerlijk vindt, want bij het lezen hoort iets van heldenverering en ik kan me indenken, dat veel lezers geinteresseerd zijn in al het doen en laten van auteurs. Maar laten we ons geen enkele illusie maken: de perceptie van een boek wordt ook bepaald door wat je over een auteur weet. Je kunt proberen er hardnekkig van los te komen, maar helemaal loskomen is onmogelijk. Als je een boek leest van Gerard Reve, dan zie je de publieke persoonlijkheid voor je. Kees Fens heeft eens gezegd dat een criticus uit de buurt moet blijven van schrijvers, want dat vertroebelt de zaak.

Herman Verhaar heeft in Tirade 265/266 opgemerkt dat de levenshouding, de visie op de mens en de wereld en de verwachtingen ten aanzien van de literatuur van belang zijn voor een criticus. Geef eens aan waarin jij je onderscheidt op deze terreinen.

Het is voor mensen onmogelijk om zó met elkaar te communiceren dat ze elkaar volkomen begrijpen. Onbegrip is inherent aan met elkaar omgaan, en dat is een van de pijnlijkste dingen van het leven. Het is moeilijk om jezelf zo uit te drukken dat een ander precies begrijpt wat je wil en wat je voelt. Dat is vrijwel onmogelijk. Taal is een ontoereikend middel. Ook al zijn schrijvers begaafd en weten zij meer met taal te doen dan

gewone mensen, ook zij kunnen niet over de kloof heen springen. Ik vind de literatuur op haar best waar dat besef van onmacht wordt uitgesproken. Ik heb een sterke voorkeur voor boeken waarin de zwakke plekken van mensen worden blootgelegd. Mijn levenshouding is dat het maar behelpen is in het leven, met name op het terrein van communicatie. Een hoop ellende komt juist voort uit het feit dat mensen elkaar niet begrijpen. Dat is essentieel en onoplosbaar. Literatuur drukt je daar met je neus op en maakt je bewust van je eigen tekortkomingen. Het leven is droevig en pijnlijk en literatuur maakt daar geen uitzondering op. Maar literatuur kan die pijn op zo'n lucide manier voelbaar maken dat daarvan een tegengif uitgaat.

Over De poolse vlecht *van Ritzerfeld schreef je in de Haagse Post (8-5-1982): 'Literatuur als medium van de verbeelding wordt door steeds meer schrijvers (en lezers) aangewend als een middel om zich te verzoenen met die kanten van het bestaan waarvoor eigenlijk geen troost bestaat' Dit sluit aan op het vorige antwoord. Maar in je recensie vervolgde je met: 'Verbeelding en analyse die niet met elkaar samengaan: daarmee is nu juist de kracht en de zwakte van de literatuur uitgedrukt'. Geef daar eens commentaar op.*

Analyse hoort thuis in de wetenschap en verbeelding in de literatuur. Literatuur kan over een aantal dingen heenspringen, waar de wetenschap veel analyse voor nodig heeft. Door middel van beelden, door middel van suggestie kan literatuur iets duidelijk maken en dat is haar kracht. Je kunt ook zeggen: literatuur is maar schone schijn, we zien wel dat het leven niet zo leuk is, maar het is omgevormd tot iets esthetisch en dat schept, om bijna marxistisch te worden, een vals bewustzijn. Dat is de zwakte van literatuur.

Wat er aan dat citaat over *De poolse vlecht* voorafgaat is dat de scenarioschrijver van de film in dat boek tot de conclusie komt dat hij elementen van een gebeurtenis in beelden kan samenvatten, maar niet in staat is om de historische betekenis en gevolgen van wat hij in beeld brengt, te analyseren. Literatuur is niet in alle opzichten een middel om kennis en inzicht te krijgen. Als je die zwakte verder uitbouwt, kun je zeggen: het is mooi om zo'n boek te lezen en in een bepaalde sfeer te komen, maar het genoegen is alleen esthetisch. Je denkt dat je een hoop weet, maar je weet lang niet alles.

Je hebt eens geschreven: 'Literatuur dwingt tot antwoord en stellingname. En tenslotte functioneert literatuur als een maatschappelijke factor'.

Literatuur is niet los te zien van de maatschappelijke omstandigheden. Het feit dat literatuur alleen in bepaalde kringen als medium tot communicatie dient, moet je te denken geven. Maar een zeer beperkt gedeelte van de bevolking houdt zich er mee bezig. Je kunt de positie van literatuur relativeren omdat zij zich in de marge van de Nederlandse samenleving bevindt. Ik denk zelfs dat literatuur in de cultuurvormende centra, zoals je het middelbaar en hoger onderwijs mag noemen, steeds verder wordt teruggedrukt. Je kunt wel beweren dat er van bepaalde romans vele duizenden exemplaren worden verkocht, maar dat is maar schijn. De mensen die lezen zijn koopkrachtiger geworden omdat de welvaart zo hoog is en bovendien geldt de bredere interesse alleen bepaalde schrijvers als Wolkers en 't Hart. Mijn ervaring met het onderwijs is in ieder geval beroerd. Ik weet niet beter of er is nauwelijks enige belangstelling voor literatuur.

Het is minder erg dan jij voorstelt, denk ik. Ben je het eens met één van de stellingen van Carel Peeters: 'Het intellectuele gehalte van de literatuur is uiterst gering'?

Het is alweer een paar jaar gelden dat Peeters dat in De Revisor beweerde. Toen had hij wel gelijk: de vertellers van de jaren zeventig, wat hadden zij te melden? Alleen het eigentijdse welvaartsleed gold. Maar je kunt inmiddels een aantal nieuwe auteurs noemen als tegenbewijs.

Je kunt tot nadenken gezet worden door puur individuele problemen. Niets is zo vanzelfsprekend voor de meeste mensen als de werkelijkheid. Schrijvers die het vastgeroeste beeld open-wrikken, zoals K. Schippers, die hebben toch ook ideeën.

Carel Peeters komt te snel aanzetten met auteurs uit het verleden, Multatuli, Du Perron, Ter Braak, terwijl je even zogoed kunt zeggen: een schrijver kan niet meer doen dan registreren. Naarmate je dichter bij deze tijd komt is het moeilijker om samenhangen te zien in de maatschappij vanwege een krankzinnige complexiteit die van ieder van ons oogklepspecialisten heeft gemaakt. Peeters vraagt om persoonlijke samenhangen, synthesen en inzichten, maar je ziet dat schrijvers sterk bepaald zijn door individuele standpunten en nauwelijks over dat ene gebiedje kunnen uitkijken.

Eigenlijk vraagt hij iets wat niet gerealiseerd kan worden. Hetzelfde geldt voor de discussie in De Gids over het ontbreken van straatrumoer in de Nederlandse literatuur. Dat is ook vragen om iets dat er niet is en dat ook niet past in Nederlandse verhoudingen. Ik zie veel schrijvers die ongenoegen hebben met de huidige maatschappij: Leon de Winter, Jeroen Brouwers, tot op zekere hoogte, Matsier en de hele Rastergroepering. Daarnaast zijn er auteurs bezig à la Maarten 't Hart voor wie de maatschappij volstrekt irrelevant is. Je kunt Carel Peeters tegenwerpen dat hij niet helemaal de consequentie trekt uit zijn standpunten. Een roman als *Een vlucht regenwulpen* zou hij volgens de normen in de discussie over ‘De taak van de schrijver’ moeten verwerpen, maar daar is hij heel welwillend over. Hij belicht er alle kanten van, maar het is een roman die niets met de maatschappij uit te staan heeft.

Inconsequent ben jij als het gaat over Jan Siebelink. In Mare (5-6-1980) schreef je: ‘*Maar niets is zo vervelend als het herhalen van een negatieve opinie over een auteur, daarom zal ik voorlopig over Siebelink zwijgen, totdat hij ook mij kan overtuigen*’*. Prompt gebruik je deze recensie twee jaar later als basis voor een nieuw artikel over Siebelink in de Haagse Post.*

Ik had beloofd er niet over te schrijven en ik deed het toch. Wat wringt is dat er een nieuwe Siebelink uitkwam en ik inmiddels was gaan schrijven voor de Haagse Post. Dat boek wordt door veel mensen gelezen en het is een goed journalistiek argument om daar dan een recensie over te schrijven. Dat heeft het zwaarste gewogen en niet het ongenoegen dat ik het een slechte roman vond. Dat het inconsequent is? Ja, daar heb je volkomen gelijk in.

Bij het doorlezen van je recensies trof ik twee citaten aan die merkwaardig zijn. ‘*Waar beklaag je je eigenlijk over? Is je debuut* Nachtschade *niet buitengewoon welwillend, om niet te zeggen lovend ingehaald*’*, schrijf je in Tirade 242. En in Hollands Diep schreef je eerder:* ‘*Het debuut van Jan Siebelink, de verhalenbundel* Nachtschade, *werd nauwelijks opgemerkt en ook daarmee blameerde de kritiek zich dit keer niet*’.

Na een artikel in *Hollands Diep* kreeg ik van Johan Polak een stapel documentatie toegestuurd waaruit bleek dat er wel degelijk lovend over *Nachtschade* was geschreven. Dat was duidelijk een gebrek aan documentatie. Ik had me niet precies op de hoogte gesteld. Dat is inderdaad fout, je moet gedocumenteerd zijn.

Het is alweer bijna tien jaar geleden dat Ton Anbeek in Tirade aan de hand van recensies over een boek van Mensje van Keulen beweerde dat kritieken bestaan uit oncontroleerbare, zinledige beweringen. Is dat inmiddels anders geworden?

Het oncontroleerbare kun je ondervangen door voorbeelden te geven van wat je verstaat onder goed of slecht. Zinledig zijn recensies tot op zekere hoogte altijd. Waar je mee bezig bent zijn interpretaties en evaluaties en die zijn per definitie subjectief. Dat is het belachelijke van de literaire kritiek. Wat een boek betekent is aan de meest uiteenlopende oordelen onder-

havig, de interpretatie van een roman is eindeloos.

In je kritieken komt vaak het verwijt voor dat auteurs te weinig afstand, distantie in acht nemen. Dat lijk me ook nauwelijks te hanteren als norm.

Met distantie bedoel ik in het algemeen dat een schrijver niet verlekkerd moet raken op zijn onderwerp of dat hij zich teveel door gevoelens van haat dan wel liefde laat meeslepen. Ik zou haast het oude schoolmeesteradagium willen gebruiken dat schrijvers boven hun stof moeten staan: pas dan kunnen zij over een onderwerp schrijven als het door de tijd op afstand is gezet. Het begrip distantie komt een aantal keer voor in mijn recensies en telkens betekent het iets anders. Als ik schrijf dat Hermans te weinig afstand heeft genomen in zijn roman *Onder professoren,* dan bedoel ik dat hij nog vol zit met rancunes ten opzichte van zijn Groningse tijd. Hij doet zijn best om de romanpersonages tot dwergen te maken. Ik heb het Maarten 't Hart verweten over zijn roman *De Droomkoningin.* Het is onmiskenbaar dat hij veel autobiografisch materiaal erin heeft verwerkt en hij is blijven steken in allerlei anecdotes, waardoor hij geen greep meer had op de thematiek van het boek. Van *De perzik van onsterfelijkheid* van Wolkers vond ik dat de auteur slachtoffer was geworden van zijn eigen woordenbrij. Het gebrek aan distantie heeft er ook mee te maken dat er diverse schrijvers zijn die te snel werken en in een veel te vlot tempo produceren.

Wat vind je ervan dat critici hun artikelen bundelen?

In het algemeen heb ik bezwaren tegen de onverwerkte bundeling van in krant of weekblad gepubliceerde recensies. Ook al zou een dagbladcriticus bij zijn beoordeling niet over één nacht ijs gaan (wat natuurlijk wel vaak het geval is), dan nog blijft zijn opinie in sterke mate gebonden aan de literaire actualiteit, aan zijn stemming van het moment, etc. Er treedt vertekening op die gecorrigeerd kan worden nadat er in de tijd een zekere afstand is bereikt (de kritische afstand om met Maarten 't Hart te spreken). Slordigheden en onjuistheden kunnen worden rechtgetrokken, een haastig geschreven en daardoor oppervlakkig gebleven analyse kan worden uitgediept, het werk kan beter binnen de ontwikkeling van de auteur gesitueerd worden. En dan spreek ik nog maar niet over het voordeel van een synthetische samenvoeging van verschillende stukken over één en hetzelfde onderwerp tot een volwaardig essay.

Tamar heeft in Vrij Nederland het Goedegebuure-syndroom geintroduceerd. Zij bedoelt daarmee dat recensenten onder druk van de publieke opinie iets mooi gaan vinden. Pas bij het verschijnen van Veertig *voelde je je gewonnen voor Kees van Kooten, terwijl het publiek dat al was bij* Koot graaft zich autobio. *Een mooi syndroom of klopt het niet?*

Natuurlijk komt het voor dat je je mening bijstelt, maar ik kan mij niet voorstellen dat dat gebeurt onder druk van de publieke opinie. Dat gaat me iets te ver. Als iedereen *De Droomkoningin* een schitterende roman vindt, dan vind ik dat nog steeds niet. Wat Tamar suggereert is dat een criticus zijn eerste kans voorbij heeft laten gaan, om dat in tweede instantie goed te maken. Het voorbeeld van Tamar was wat mij betreft fout, want ik had me al lovend over *Koot graaft zich autobio* uitgelaten. Maar het komt wel voor dat recensenten later de kwaliteit van iets gaan inzien. In de waardering voor Jeroen Brouwers zie je na het verschijnen van de *Kladboeken* een ommekeer. Voordien heette zijn werk moeizaam geschreven te zijn, veel te barok en later is dat oordeel bijgesteld.

Maar of het mij vaak is overkomen? Je kunt wel eens een debutant iets te veelbelovend vinden en inderdaad, van Ferron en Maarten 't Hart kan ik wel beweren dat het een beetje doodgelopen is.

Maar ik geloof niet dat ik ooit helemaal stekeblind ben geweest.

Iemand die zich voor literatuur interesseert, kan er geen burgermansgedachten op na houden
Johan Diepstraten in gesprek met Carel Peeters (Vrij Nederland)

Johan Diepstraten: *In je essay* Het avontuurlijk uitzicht *heb je veertien bestanddelen opgesomd voor een goede en levende kritiek. Achtereenvolgens noemde je: 1. passie 2. denken 3. opvatting over cultuur 4. opvoeding 5. ervaring 6. studie van literatuur 7. analytisch vermogen 8. persoonlijke ideeën 9.zelfbewustzijn 10. overtuigingskracht 11. onderscheidingsvermogen 12. kritische verbeelding 13. smaak 14. interesse. De literaire kritiek is volgens jou een* ars combinatoria. *Een aantal bestanddelen spreekt voor zichzelf, maar het lijkt me zinvol op een paar ervan nader in te gaan. Om te beginnen passie.*

Daar draait het allemaal om. De intensiteit waarmee dingen gedaan worden. Dat is essentieel en het veronderstelt een houding van gretigheid om zoveel mogelijk zaken te willen weten, te exploreren, bezit van te nemen, boven water te krijgen. Bij de meeste critici ontbreekt die passie en dat merk je aan de kritieken. Ze zijn oppervlakkig, beperkt, leggen geen verbanden, zien niet wat een thema in de wereldliteratuur te betekenen heeft. En ze maken, dat is het belangrijkste, van hun kritieken zelf geen kunstwerk. Ik beweer niet dat mij dat altijd lukt. De belangstelling van de meeste critici is ook erg beperkt. Om de psychologische achtergrond van een roman te begrijpen moet je je wel eens in de psychologie hebben verdiept, zodat er een intuïtie op dat gebied ontstaat. Het heeft allemaal met temperament te maken, denk ik, een zekere lust om iets te willen weten. Wat dat betreft heb ik veel van Nietzsche geleerd. Dat was een ongenaakbaar denker en graver, ook op plekken waar het niet goed was voor zijn gemoedsrust. 'Passie' gebruik ik in *Het avontuurlijk uitzicht* natuurlijk niet voor niets als eerste, het is een grondstof, of - zoals iemand eens over iets anders zei: de gier voor mijn grond.

Ontbreekt de gretigheid bij de meeste critici?

Ik zie dat maar bij enkele critici. Goedegebuure vind ik een goede criticus, ook al lees ik hem lang niet altijd omdat we soms wel erg verwant blijken te zijn. Het is een beetje eng om te zien hoe wij een bijna identieke kritiek hebben geschreven over *Letter en geest* van Frans Kellendonk. Die verwantschap moet te maken hebben met het ontbreken van een eng literaire kijk en een aantal gemeenschappelijke voorkeuren en intuïties. Hij heeft een boek geschreven over Marsman en bij Marsman heb je onvermijdelijk niet alleen te maken met wat en hoe een dichter dicht, maar ook met wat hij verder denkt en wat dat te betekenen heeft ten opzichte van anderen, invloeden, de tijd. Tom van Deel is huiverig om zo te denken, al wordt dat minder. Daar staat tegenover dat hij heel precies over een boek kan schrijven, soms zelfs het beste wat erover te zeggen valt. Ik probeer een boek recht te doen, er uit te halen wat erin zit, en als daar aanleiding toe is in verband te brengen met de literaire, culturele en eventueel filosofische context.

Ik heb net een recensie geschreven over de roman *Een zomer apart* van Hans Vervoort. De zinloze wereld die hij beschrijft ken ik wel en ik ben bovendien tamelijk belezen in pessimistische schrijvers. Ik kan mijn artikel niet schrijven zonder daarbij die andere pessimistische schrijvers te betrekken, enigszins ironisch, anders zou de vergelijking wat te geflatteerd uitvallen. Ik heb het dus over Schopenhauer en Leopardi, over Emants en Van Oudshoorn, dat opent een raam waardoor frisse lucht naar binnen komt. Het brengt je op ideeën, het verbreedt je thematiek en maakt haar ook minder onbenullig. Bovendien geeft het een idee van de kwaliteitsverschillen. Het interessante is dat er op die manier verbanden aangebracht

worden en dat maakt voor mij een kritiek boeiend. Als je het wat breder bekijkt, heeft dat op mij een bevrijdend effect omdat iets niet los blijkt te staan of in de lucht hangt.

Als ik over een boek schrijf lees ik nooit kritieken van anderen. Ik wil volstrekt onbevangen kunnen lezen. Het is soms wel verleidelijk. Ik heb bij het lezen van dag- en weekbladen een soort techniek ontwikkeld om ze over te slaan.

Ik denk dat jouw kritieken niet veel verschillen van die van Goedegebuure. Hij legt wat meer nadruk op de vorm en jij op de psychologie van een roman.

Dat kun je wel zeggen, het is een kwestie van gradatie, over het algemeen is het waar. Het aspect waar ik me speciaal voor interesseer, wordt tamelijk verwaarloosd in de kritiek. Er wordt weinig over geschreven en ik vind het aardig om er iets meer aandacht aan te besteden.

Het tweede element in je opsomming in Het avontuurlijk uitzicht *is denken. Dat is wel erg vaag.*

Alle elementen zijn nogal ruim. Voordat ik een boek bespreek, moet ik het als het ware helemaal in mijn hoofd hebben, zodat ik mijn raster op die roman kan leggen. Ik heb, als het goed is, de verbanden gelegd en de terloopse aanwijzigingen van de schrijver herkend. In de roman *Opwaaiende zomerjurken* heeft Oek de Jong het over een schilderij van Raphaël, daar wordt

de hoofdpersoon door gefascineerd. Maar dat schilderij heeft alles te maken met de roman. Het evenwicht van dat schilderij is van buitengewoon belang omdat hoofdpersoon Edo Mesch op zoek is naar een soortgelijke ordening. Ik denk dat veel critici zulke signalen niet herkennen. Als je zulke dingen gezien hebt, begin je pas echt na te denken, namelijk denken waar je nooit eerder aan gedacht hebt.

Het derde element is opvatting over cultuur. Wam de Moor vroeg zich in Wilt U mij maar volgen *af of je ook de marxistische cultuuropvatting wil kennen.*

Een uitgesproken cultuuropvatting kun je van een criticus niet verlangen, maar als je recensenten erover aanspreekt komen er ongetwijfeld bepaalde inzichten naar voren waaruit ideeën over cultuur af te leiden zijn, waar de accenten liggen. Bij Gomperts herken je een tegenstelling tussen rationalisme en romantiek. Waar je als chrijver tè romantisch of tè rationalistisch bent, word je door Gomperts aangevallen. Zo'n onderscheid heb je niet op het moment dat je begint als criticus, maar dat ontstaat in de loop der jaren. Het is het herkennen van je eigen temperament, want het lezen van een boek is te vergelijken met het opdoen van een gewichtige ervaring. Het is onvermijdelijk dat je na verloop van jaren weet welke boeken goed zijn en welke niet. Uiteindelijk ontstaat er een kijk op de cultuur door de wisselwerking tussen je temperament en wat er zich in de buitenwereld afspeelt.

De Moor vraagt zich af of ik ook de marxistische opvatting van cultuur wil kennen. Ik begrijp niet waarom hij dat er nu speciaal uithaalt. Het is wel karakteristiek. Voor mij is het vanzelfsprekend dat ik iets weet van de marxistische cultuuropvatting. Ten eerste is dat niet niks en ten tweede heb ik altijd gevonden dat het schrijven van literaire kritieken ook te maken heeft met het intellectuele leven. Daar begint het onderscheid met De Moor, want dat zal hij niet beweren en is ook niet aan de praktijk af te lezen van zijn kritieken. Natuurlijk, als hij het over Van Oudshoom heeft is het onvermijdelijk, dat is een onderdeel van diens biografie, maar bij andere schrijvers snijdt hij het niet aan. Elke intellectueel wordt met het marxisme geconfronteerd en zal er iets van moeten vinden. Maar het marxisme verschilt hierin niet van andere filosofische stelsels. Het geldt ook voor figuren als Machiavelli of Hobbes, die hebben ook een politieke en maatschappelijke filosofie ontwikkeld. Of voor iemand als Nietsche of Vico, voor wie ik mij steeds meer ga interesseren. En voor Berkeley. Ik denk dat je de hedendaagse literatuur niet van een literair-filosofische achtergrond kunt voorzien zonder hem erbij te betrekken. Mijn opvatting over de cultuur is geen marxistische, zeker niet als het gaat om kunst. In het marxisme is de geest een hondje dat achter het baasje materie aanloopt. Ik verdedig voortdurend dat het andersom is en waar het niet zo is dat het dan zo moet worden. Kunst heeft alles met de maatschappij, de economie enzovoort te maken, maar tegelijk is zij zo vrij als een vogel. Dat is paradoxaal, maar paradoxen zijn belangrijker en waarachtiger dan men doorgaans denkt.

Wat het marxisme in het algemeen betreft denk ik dat de marxistische utopie is stukgelopen op het feit dat de arbeidersklasse niet die verlichte klasse is geworden waarop men hoopte, maar is blijven steken in al wat burgerlijk is en zich daar tevreden mee voelt. Dat is een algemeen inzicht en ook niet zo bijzonder, maar het heeft wel consequenties. Bijvoorbeeld voor wat ik denk over de verhouding socialisme en kunst. Ter Braak schreef in 1939 nog met enige schroom over de onvermijdelijkheid van een elite. Ik denk dat er van schroom in het geheel geen sprake meer hoeft te zijn en dat de elite-gedachte zich in de kunst moet nestelen, als een buffer tegen vulgarisering en banalisering. Socialisme is dat de kunst een onbeperkte vrijheid wordt gelaten. Zoiets kun je daarentegen alleen maar weer zeggen als je ervan uit gaat dat kunstenaars uit zichzelf halen wat erin zit. Dááruit

blijkt dan dat ze niet onverschillig staan tegenover de cultuur en maatschappij waarin ze leven.

Wat moet ik me voorstellen bij wat jij noemt kritische verbeelding? Verbeelding is volgens Het avontuurlijk uitzicht *de vormgeving van ideeën.*

Het heeft te maken met de manier waarop je een kritiek schrijft, het gaat over het stilistische en inhoudelijke bouwwerk van een recensie. Je kunt zeggen dat ik meer naar een essay neig, dan naar een kritiek. In een essay is het element verbeelding van belang: het voegt iets toe aan een roman, het brengt het boek op een ander plan. Neem *Bouwval* van Kellendonk. Ik denk dat het een wending van de verbeelding is als je een recensie schrijft met als thema de schikgodinnen. Je blijft dan trouw aan het boek en je tilt het op naar een denkwereld waar de verbanden met de geschiedenis te leggen zijn. Als een pijl die eeuwen teruggaat. Zo'n mythologisch thema heeft als het goed is tweeduizend jaar geleefd in de geest van de mensen. Als dat goed gebeurt in de roman en de criticus haalt dat eruit, dan werkt het als een soort lichtstraal.

In je essaybundel Alles moet over *heb je je kritiek op de jaren zeven tig geformuleerd.*

> *Het is duidelijk dat deze literatuur bij de lezer geen 'verstoord bewustzijn' of een 'onevenwichtig beeld van zichzelf' teweeg brengt, omdat daarvoor de thematiek te veel op het terrein van de individuele psychologie blijft. (...) De ontbrekende dimensie van de literatuur is visie: de persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten van een schrijver*

(p. 132). 'Er zijn weinig voorbeelden van romans of verhalen waarin de individuele sfeer een allure krijgt die verder reikt' (p. 138). Twee jaar na het verschijnen van Alles moet over schreef je in een recensie over een roman van Kooiman (Vrij Nederland), 13-12-1980):

> *Sinds mijn eerste signalen van onbehagen over het ontbreken van ideeën in de Nederlandse literatuur is het panorama danig gewijzigd en treft men steeds meer aan wat ik indertijd node miste. In het werk van Oek de Jong, Frans Kellendonk, Nicolaas Matsier, Jeroen Brouwers, Oscar de Wit, Jan Siebelink, Doeschka Meijsing en in het nieuwe boek van Dirk Ayelt Kooiman treft men een zich steeds verder ontwikkelend persoonlijk patroon van thema's en ideeën aan dat hun werk substantie geeft. En dat was wat er volgens mij ontbrak.*

Geef eens per auteur aan wat je precies bedoelt met 'persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten'.

In *Opwaaiende zomerjurken* van Oek de Jong wordt de ontwikkeling gegeven van iemand die zoekt naar een zeker evenwicht. Dat doet hij door de persoonlijkheid, het karakter en het gevoelsleven van zijn moeder te vergelijken met dat van zijn vader. Maar die moeder is niet zomaar een moeder en die vader niet alleen maar een vader. De moeder is iemand die voorkeuren heeft voor de natuur, voor de alternatieve beweging, voor de zachte krachten in de maatschappij. De vader is niet zomaar een politicus, maar iemand met een christelijke, realistische kijk. Zo ontstaat bij de hoofdpersoon een eerste idee van de tegenstellingen in de maatschappij. Vervolgens ontmoet hij een oom en een tante. In de oom ziet hij een figuur die in een perfect evenwicht is, maar het is niet het evenwicht waar hij op uit is. *Opwaaiende zomerjurken* is een roman van een schrijver die zijn voorkeur en zijn temperament ontdekt en tegelijk een onderscheid maakt in de grote buitenwereld, want alle personages stáán voor iets.

We hebben het al gehad over de schikgodinnen in *Bouwval* van Kellendonk. Maar daar komt nog iets bij. De hoofdpersoon in *Bouwval* komt tot de ontdekking dat er niet zoiets bestaat als gepredestineerde erfopvolging. De hoofdpersoon merkt dat hij niet het karakter heeft dat zijn grootvader wil om het bedrijf over te nemen, maar hij voelt zich instinctief thuis bij de neef die hij ziet op een tekening in de hal. Daarin herkent hij zijn temperament, waar zijn vader ook iets van heeft. Dan zeg ik: dat is iets om goed over na te denken. Dat was bij die eerste recensie ook belangrijk, want gebleken is dat dergelijke perso-

nages ook het karakter van Kellendonks andere boeken bepalen. De filosofische en psychologische thematiek wordt in het werk van Kellendonk steeds sterker en ook in literair opzicht geraffineerder. De verandering bij Jeroen Brouwers is goed te zien in *Het verzonkene* en *Bezonken rood,* dat zijn boeken waarin Brouwers pas echt de ambitie vertoont het drama van de geschiedenis in één persoon op te roepen. Met wat ik in *Alles moet over* schreef ging het er niet om dat schrijvers een nieuw wereldbeeld zouden scheppen. Dat lijkt me een illusie, maar ze kunnen alles wel anders zien, zo accenten leggen. Het is ook niet onbelangrijk om te bedenken dat schrijvers niet langs de gebaande paden denken. Ze komen, als het goed is, van een heel andere kant. Elke goeie schrijver heeft iets te vertellen en iets te zeggen.

Oscar de Wit noemde je ook in je opsomming. Maarten 't Hart zei eens:

> *Op basis van Peeters' normen is* Met koele obsessie *van Oscar de Wit geweldig, terwijl die prachtige herinneringen van De Wit in zijn roman begraven worden onder een karrevracht psychologische en wetenschapsanalyse. Die roman is daardoor nu al verouderd*

(Over Maarten 't Hart, *p. 12*).

Gedateerd? Ik weet het niet. Oscar de Wit schrijft essayistische *memoires* - dat is wat anders dan een roman - en daarin betrekt hij alles wat er om hem heen gebeurt. Zijn persoonlijke ervaring met de ontwikkeling van het onderwijs in de jaren zestig laat hij steeds terugkeren en dat is verhelderend omdat er zich in de hoofdpersoon conflicten voordeden van rivaliteit. Hij heeft zijn ontwikkeling in samenhang met de tijd beschreven. Er zijn veel romans die in een specifieke tijd zijn geschreven en die je goed kunt lezen omdat ze verder reiken dan de tijd zelf. Dat is in zekere mate ook het geval met Oscar de Wit.

Je legt de nadruk op het hebben van ideeën in de literatuur. Ik vind het merkwaardig dat je niet hebt geschreven over De compositie van de wereld *van Harry Mulisch en over* Bewijsmateriaal *en* Eerste indrukken *van K. Schippers.*

Ik had Mulisch wel kunnen bespreken, maar er zijn mensen die dat beter kunnen. Als ik de enige criticus van Vrij Nederland zou zijn, had ik het wel gedaan. Schippers heb ik niet gerecenseerd omdat Matsier het zo graag deed. *Eerste indrukken* is inderdaad een fenomenaal boek omdat het laat zien hoe mensen ontstaan in hun gedachtenleven. Wat Schippers daarin doet is het beschrijven van een soort archeologie van het gedachtenleven. Hoe ideeën voor de werkelijkheid kunnen staan, die totaal afwijken van wat men denkt, dat is het belangrijkste van *Eerste indrukken.*

Vanwaar je voorkeur voor Matsier, Meijsing en Kooiman?

Interessant bij Matsier vind ik de opvatting: de werkelijkheid is er niet, maar wordt door iedereen bedacht. Er zitten namen op de dingen, maar niet op je karakter. De ruimte om niet-concrete dingen te benoemen is vrij, terwijl er veel dingen in de werkelijkheid niet bestaan zolang je ze niet zelf hebt benoemd. Dit nominalisme komt in zijn verhalen steeds op de een of andere manier voor. Ik denk overigens dat hij er op deze manier niet zo lang meer mee door kan gaan.

In de laatste roman van Kooiman, *De vertellingen van de jongste dag,* komt de hoofdpersoon tot ontwikkeling door zijn confrontatie met iemand die geen al te elegante rol heeft gespeeld in de Tweede Wereldoorlog. Het mechanisme treedt in werking waarbij het gaat om het onderscheid tussen immoreel en moreel en de

hoofdpersoon is een vertegenwoordiger van de onschuldige generatie die de oorlog niet heeft meegemaakt. Meijsing, Kellendonk, Oek de Jong en Kooiman schrijven zoals ze schrijven omdat ze de oorlog niet hebben meegemaakt, zij hebben niet die grote ervaring van Mulisch, bedoel ik.

Wat ik noem 'synthese en samenhang' is goed te illustreren met het werk van Doeschka Meijsing. Ze heeft nu vijf boeken geschreven die alle vijf totaal verschillen, maar wie ze goed leest ontdekt talloze dwingende overeenkomsten: het is een waaier van samenhangende motieven die in het teken staan van één overkoepelend thema: de wereld opgevat als een produkt van de verbeelding. Dat heeft literair, moreel en filosofisch veel te betekenen. En binnen dit overkoepelende thema overheersen twee elkaar bestrijdende psychologische drijfveren. En dat komt in elk boek terug en dat geeft het werk een hecht karakter. Elk boek is consequent en vernieuwend tegelijk. De samenhang is door de schrijfster aangebracht, maar ook iets dwingends, zoals ook die terugkerende motieven als schuld, schijn en werkelijkheid, het ordenen, de betekenis van de herinnering, het eiland-gevoel iets dwingends hebben. Je loopt in het theater van de verbeelding waar een prachtig aangekleed stuk wordt opgevoerd, maar achter die aankleding is het ernst. Het proza van Meijsing heeft een bedriegelijke charme.

Mijn voorkeur voor schrijvers als Kellendonk, De Jong, Meijsing, Matsier, Kooiman heeft alles te maken met hun werkelijkheidsopvatting als schrijvers. Ze zijn geen realisten en gebruiken de literaire verbeelding als een literaire en filosofische toverstafje. Je kunt in hun werk spreken van een 'realistische verbeelding', want de verbeelding is de werkelijkheid. Verbeelding heeft hier niets te maken met 'het hebben van fantasieën'. Nee, het gaat om 'de wereld is de voorstelling die ik me ervan maak'.

Zijn er schrijvers die niet voldoen aan jouw criteria van persoonlijke samenhangen, syntheses en inzichten, maar toch voortreffelijk werk af leveren? Ik denk bijvoorbeeld aan Alberts, van wie je alleen De bomen *hebt besproken.*

Ik heb het in *Alles moet over* en in mijn recensie over Kooiman alleen gehad over de nieuwe generatie schrijvers en verder mijn voorkeuren, maar bij Alberts, en met name *De bomen,* is ook sprake van wat ik noem filosofische verbeelding. Het heeft te maken met het intensiveren van de waarneming en het denken en daar een beeldende vorm aan geven. De hoofdpersoon in dat boek is opgegroeid in de buurt van bossen en bomen en als hij zijn oorspronkelijke omgeving verlaat om in de stad te gaan studeren voelt hij zich hopeloos. Hij heeft een landschap in zijn geest vanaf zijn jeugd en hij gaat terug om dat weer te laten rijmen met zijn gevoel. Afgezien van *De vergaderzaal* vind ik het werk van Alberts wat schimmig, tasten naar het ontastbare of onuitsprekelijke.

Om nogmaals Maarten 't Hart te citeren:

> *Wat ik van Peeters jammer vind is dat hij steeds meer Revisornormen gaat toepassen. Je moet altijd distantie van je materiaal hebben (...) Waarom zou dat moeten. Dat is toch quatsch. Aan die normen heb ik geen boodschap*

(Over Maarten 't Hart, *p. 12*).

Wat bedoel ik met distantie? Eenvoudig dat een schrijver die wil schrijven dat hij pijn heeft niet moet schrijven dat hij pijn heeft, maar dat op een manier doet dat de lezer begrijpt dat hij pijn heeft. Zoals je in een gedicht niet moet zeggen 'O, ik ben zo treurig'. Dat is een natte theedoek in je gezicht. Maarten 't Hart doet zoiets voortdurend, in dezelfde frequentie als hij het woord 'prachtig' gebruikt. Ja, ja, denk je dan, het zal wel. In *De droomkoningin* gebruikt hij consequent het woordje 'je',

een woord dat voor twee mensen staat, namelijk de schrijver en de lezer. Het schept een ongevraagde intimiteit, alsof je op zijn schoot getrokken wordt. Het maakt op mij een dilletantistische indruk, terwijl hij verder zo vaardig is. Ik weet wel dat 't Hart graag vrijt, maar hij doet het ook met zijn lezers. Hij wil zijn emoties zo direct mogelijk overbrengen en op deze manier forceert hij het. En forceren in de liefde ... dat leidt tot niks goeds.

Mij stoort het niet.
Dat kan, maar er zijn meer mensen op wie dat opdringerige naar het sentimentele neigende, averechts werkt. Distantie zie

je wel bij Kellendonk die heel goed weet wat hij wil schrijven, niet alleen over zaken van het verstand maar ook over kwesties die met het gevoel te maken hebben. Hij heeft het in de hand en daardoor ontstaat er een perfecte balans. Hij weet met zijn verstand hoe je een emotie bij de lezer moet overbrengen en dat heeft te maken met je strategie als schrijver, dat je het niet zo maar uit je hoofd laat rollen.

'Een schrijver moet juist helemaal geen persoonlijke inzichten hebben, maar zijn romanpersonen. Hij moet geen maatschappelijke weet ik wat voor ideeën erin verwerken, want dat bederft de roman'. Ik citeer nog maar eens uit hetzelfde interview met 't Hart.

Dit ben ik helemaal niet met hem eens. Hij denkt dat iemand die leest geen ideeën heeft over wat er zich in de wereld om hem heen voordoet. Dat is een rare gedachte. Ik weet hoe Maarten 't Hart over het feminisme denkt, nou, het zou toch goed kunnen dat hij eens een roman schrijft waarin die culturele dimensie met betrekking tot het feminisme voor zou komen?

In Alles moet over *schrijf je: 'De taak van de schrijver is de taak die hij zichzelf stelt' (p. 138). Daar kan ik me moeilijk iets bij voorstellen.*

Het gaat erom dat iedereen moet doen waar hij zin in heeft. Het woord 'taak' heeft de klank van 'je moet iets', dat lijken twee onverenigbaarheden. Iedereen moet doen waar hij zin in heeft, maar heeft er ook voor te zorgen dat er literatuur ontstaat die niet helemaal om weg te gooien is. Je moet jezelf als schrijver een taak stellen, anders wordt het niks. Met de ambitie die iemand heeft moet hij zijn eigen temperament, talent, voorkeur volgen, of dat nu op filosofisch, psychologisch of stilistisch gebied is, als hij er maar uithaalt wat erin zit.

Guus Luijters stelde zich de taak om boeken te schrijven zoals hij dat heeft gedaan. Wat is *daar dan mis aan?*

Die Luijtersgroep was kampioen in het relativeren van alles en van de literatuur, die had nu juist geen ambities. Dat is mij te mager. Literatuur is niet iets dat je op kunt vatten als een hobby, maar iets als een onvermijdelijkheid. Literatuur is iets wat je moet en wat je wil, het heeft te maken met een soort passie, het samengaan van dat wat in je zit en wat eruit wil. Het is een algemene regel dat mensen uit lamlendigheid niet uit zichzelf halen wat er inzit.

In Alles moet over *is te lezen: 'Het gros van de jonge schrijvers leeft niet op gespannen voet met de maatschappij omdat zij zich hebben neergelegd bij de positie van gelocaliseerde outcast' (P. 140).*

Dat zou ik nu niet meer kunnen schrijven. Ik merk wel dat schrijvers zich veel te snel laten beetnemen en denken dat zij niets te vertellen hebben. Als het erop aan komt hebben zij interessantere, opwindender en originelere ideeën dan de mensen die voortdurend aan het woord zijn.

Welke functie heeft literatuur als het gaat om inzicht te krijgen in de maatschappelijke verhoudingen?

Je kunt dat nooit concreet formuleren, dat zou onhandelbaar zijn. Het is altijd indirect. *Dubbelspel* van Frank Martinus Arion verschaft veel inzicht hoe het er overzee aan toegaat. Ik denk dat kwesties van politiek maatschappelijke aard goed in een roman verwerkt kunnen worden, zonder dat je een reportageroman of zoiets krijgt. Literatuur functioneert indirect: wat je gelezen hebt, blijft in die speciale vorm in je hoofd hangen en dus zie je meer in de werkelijkheid. Bij een reportageroman

blijft er een bulk van feiten over, als het ware de werkelijkheid, en die moet je hanteren met de werkelijkheid. Dat zijn twee dingen tegelijkertijd.

Onder professoren van Hermans heeft, denk ik, relativerend gewerkt, dat wil zeggen dat de studentenbeweging en de docenten aan de universiteit van die roman wel degelijk geleerd hebben. Het is wishfull thinking natuurlijk dat ik denk dat Hermans op die manier de ogen van mensen opent, maar hij is een van de weinige schrijvers die veel gelezen wordt. Als Hans Vervoort marketingonderzoeksbureaus op de korrel neemt, dan zal het effect nihil zijn.

Carel Peeters.
Foto Rudy Kousbroek.

'*Alleen die literatuur is echt een genoegen om te lezen waar veel ongenoegen uit spreekt*', *staat in* Alles moet over *(p. 142).* Je moet het woord 'ongenoegen' breed opvatten. In letterlijke zin bedoel ik dat ik houd van literatuur waarin de dingen sceptisch worden benaderd. Literatuur ontstaat zelden uit grote lol, je schrijft omdat je niet weet hoe de dingen in elkaar zitten of omdat je conflicten hebt met mensen of de maatschappij, dus met attitudes en gevoelens. Ook wat je noemt 'gedachten-conflicten' moet je niet verwaarlozen. Literatuur is het omzetten van echte conflicten, van welke aard ook, in literaire. Het is een wraakzuchtige bezigheid.

Elke schrijver moet een obsessie hebben, als hij die niet heeft ontstaat er vrijblijvende literatuur. Schrijvers moeten zich overleveren aan hun fascinatie, daardoor ontstaat er een gevecht tussen dat wat ze willen en dat wat ze kunnen. Zo krijg je de beste schrijvers. Er is ooit een bijlage geweest, 'De schrijver en zijn vrijheid'. In deze maatschappij wordt de pen van een schrijver niet vastgehouden, maar waardoor wordt hij toch belemmerd? Nooteboom antwoordde dat hij bezig was met *Het lied van schijn en wezen* en het wilde maar niet op papier komen zoals hij het wilde. Hij was totaal niet vrij meer, hij was met handen, voeten, hoofd en gevoel gebonden aan dat boek. Hij had zichzelf in de nesten gewerkt. Naar mijn idee maak je je onvrij als je schrijft, omdat je persé iets bepaalds wilt schrijven. Dat geldt niet minder voor de manier waarop, de vorm.

In hoeverre geldt dat voor het schrijven van een recensie?

Je begint een boek vrijblijvend, afwachtend en nieuwsgierig te lezen en al snel ontstaan er problemen omdat een goed boek zich niet zomaar uitlevert, het moet ontdekt en veroverd worden. Je kunt het bijna niet nagaan, maar het zou wel eens interessant zijn om een verslag te schrijven hoe de greep op een boek ontstaat. Ik lees een boek altijd twee keer. Bij de eerste lezing van *Bouwval* bijvoorbeeld had ik al wel door dat het een formidabel boek was, maar pas in tweede instantie kreeg ik echt door waarom. Het schrijven van een goede kritiek is geen eenvoudige aangelegenheid, althans niet bij mij. Waar het om gaat is: hoeveel wil een criticus weten, hoe ver gaat hij? Als je een boek geruime tijd later herleest zie je onmiddellijk

wat je bij eerste of tweede lezing over het hoofd hebt gezien. Om een echt goede kritiek te schrijven had je dat al moeten weten

toen je het stuk schreef. Ik verkijk me altijd op de tijd die ik nodig heb om greep op een boek te krijgen. Ik kan ook niet eerder beginnen dan op het moment dat ik het gevoel heb dat ik mijn vinger er achter heb.

Er zijn luie en niet-luie lezers en critici. Volgens Goedegebuure ontbreekt het in Nederland aan een leidinggevend criticus. Hij dacht met name aan jou.

Toen Goedegebuure dat artikel schreef in Tirade vond ik het ongelukkig dat hij het woord 'leiderschap' gebruikte. Ik word kopschuw als ik het hoor omdat het bijna een historische waardering is die je aan iemand toekent. Dat kun je pas doen als iemand dood is. Om een andere reden is het ook niet bepaald functioneel. Je kunt hooguit constateren dat een bepaalde criticus een mening heeft die door andere critici wordt gedeeld, dan wel nagevolgd. Maar dat is niet door de criticus gewild, dat is zo ontstaan en dat kan hij verder niet helpen.

Elke goede criticus geeft aanduidingen van wat interessant is. Als er geen critici zijn met een duidelijk gezicht, dan wordt er onmiddellijk om gevraagd. Ik vind dat er meer interessantere critici mogen ontstaan.

Hoe is jouw waardering voor Anthony Mertens?

Die is niet zo vreselijk groot. Ik heb wel bewondering voor zijn kennis, maar ik deel zijn voorkeur niet. Ik wil niet denken in dat curieuse historische kader. Hij zegt: honderd jaar geleden is de moderne literatuur uitgevonden en wie zich daar niets aangelegen laat liggen, doet alsof de werkelijkheid niet bestaan heeft. Ik ben van mening dat literatuur zich niet in dergelijke historische categorieën laat vangen. Het is jammer voor Mertens dat de literatuur zich niet verder in modernistische richting ontwikkelt, maar de geschiedenis laat zich niet dwingen. Mertens moet toch langzamerhand gaan inzien dat het begrip avant-garde aan de wilgen gehangen moet worden. Er worden historische categorieën ingevoerd, bijvoorbeeld 'vervreemding' of de breuk tussen individu en maatschappij, alsof het vaststaande feiten zijn. Maar dat is niet zo, die zijn onderdeel van een marxistische theorie. Een conservatief, liberaal of vrijdenker zal het daar helemaal niet mee eens zijn. Je kunt een onderscheid maken tussen schrijvers die wel of niet *bewust* in de modernistische stroming willen staan. Er zijn schrijvers die denken het meest eigentijds te zijn door doelbewust niet de traditie te volgen. Maar die schrijvers zijn niet goed volgens Mertens, terwijl hij er toch vanuit moet gaan dat de modernistische traditie niemand iets verplicht. Literatuur is iets dat ontstaat uit meer dan het kennen van de voorgangers, hoe belangrijk en noodzakelijk dat voor een schrijver ook is om te weten dat hij niet in het luchtledige werkt. Het 'modernisme' is een filosofie met zekere historische wortels, maar die wortels zijn talloos en elke schrijver kiest de wortels die bij hem passen en laat er iets nieuws uit groeien. Zoals Mertens over De Winter schrijft ... alsof De Winter het licht nog niet gezien heeft maar er voortdurend in de buurt is. Mertens heeft het 'subjectivistische proza' geïntroduceerd als iets dat een verlate erfenis van de negentiende eeuw zou zijn. Ik vind juist dat de 'verbeelding', die per definitie subjectief is, een wezenlijke verandering in de literatuur aanbrengt. Als het goed is betekent 'verbeelding' een literair-filosofische reflectie op de werkelijkheid: door middel van beelden met betekenis een beeld geven van de werkelijkheid. Dat is nogal tautologisch uitgedrukt, maar bij Kellendonk en Meijsing zie je het in de praktijk. Dat is duidelijk geen realisme en toch gaat het onmiskenbaar over iets werkelijks in hun werk.

In Alles moet over *staat het essay* '*De kwaal van de onverzoenlijken*' *dat veelbetekend is. Het eindigt als volgt:*

De melancholie die niet over de werkelijkheid heenkijkt, is het gevolg van onverzoenlijkheid. Het is een naar binnen geslagen agressie tegen wat niet goed is, niet goed gaat en niet goed is gegaan. Het is deze melancholie, waarin de verontwaardiging doorklinkt over de gang van zaken, die, als ze niet tot passiviteit wordt gedwongen, de mogelijkheid bezit te zorgen dat het anders zal gaan. In zulke gevallen koketteert men niet meer met de melancholie, dan kan men nog slechts knarsetanden. Het is zoals Plato moet hebben gezegd: melancholie is de kwaal van hen die niet kunnen of willen léren. De kwaal der onverzoenlijken (p. 153) Dit is heel persoonlijk.

Het zal er ontegenzeglijk veel mee te maken hebben. De melancholie waar ik het over heb, is niet mild zoals bij Carmiggelt, maar bozig, onverzoenlijk. Ik onderga de werkelijkheid in principe negatief, de dingen gaan altijd mis of niet zoals je het hebben wil, er ontstaan ruzies, mensen willen wraak nemen en dat allemaal opgeteld maakt dat je je niet passief op kunt stellen met de milde melancholie. Ik word vreselijk boos als ik bij Kees Fens lees dat hij een schilderij wil hebben dat in het Rijksmuseum hangt en vervolgens blij is dat hij er niet aan mag komen. Bij mij zou er een soort weerspanningheid ontstaan, ik zou een genoegdoening willen krijgen voor mijn teleurstelling. Het is niet de bedoeling dat je dan rechtstreeks wraak neemt, maar je schrijft een essay of een boek of zoiets. De werkelijkheid is een vlot op een onrustige zee. Dat is een wankele basis om een leven op te bouwen, maar voor onmogelijk houd ik het niet. Kunst is een manier om je evenwicht erop te bewaren. Het stuk over Edmund Wilson in dat boeken heet ‘Een nekslag voor het noodlot’. Dat is zo ongeveer wat de literatuur en kunst in het algemeen voor mij te betekenen heeft.

Oversteegen heb je in Het avontuurlijk uitzicht fel *aangevallen. Dat is door Jan Geurt Gaarlandt uitgelegd als persoonlijke rancune, terwijl Nuis in de Haagse Post schreef (5-3-1977) dat het niet persoonlijk genoeg was: waar en wanneer had je met Oversteegen en dus met Merlyn te maken?*

Ik studeerde van 1964 tot 1970 Nederlands, toen heb ik onder meer colleges van Oversteegen gevolgd en dus aan den lijve gezien hoe hij werkte. Die colleges waren voor mij niet inspirerend, maar ik was altijd al veel meer op Gomperts georiënteerd. Ik herinner me colleges over het gedicht ‘Sailing to Byzantium’ van Yeats. Geleidelijk aan begreep ik het gedicht als bouwsel van woorden, maar de betekenis, de wereld waaruit het ontstaan was, dat drong toen in het geheel niet tot mij door en tijdens de analyse van het gedicht kwam dat ook niet aan de orde. Het was een bouwsel van woorden. Toen ik een paar jaar later zelf Yeats ging lezen en ook iets van zijn literairefilosofie doorkreeg begreep ik pas hoe weinig ik aan die colleges had gehad. Maar van persoonlijke rancune is nooit sprake geweest, het ging uitsluitend om literaire verschillen, polemisch uiteengezet. Merlyn wilde de literatuur los zien van alles om je heen. Ik had nooit het idee dat er mee geleefd werd, er werd over gesproken en het werd geanalyseerd, maar niet mee geleefd. Dat vind ik de dood voor de literatuur. Het maakt de literatuur tot iets als het verzamelen van postzegels, terwijl het je karakter bepaalt, je smaak, je ideeën. Iemand die zich voor literatuur interesseert kan er geen burgermansgedachten op na houden - als hij ze wel heeft betekent de literatuur niks voor hem. Zo iemand leest wel, maar het glijdt allemaal als water van een leren jas van hem af. Alles wat je in de literatuur vindt moet in verband gebracht worden met de werkelijkheid, literatuur staat niet op zichzelf. Het is niet een eiland waar je naar toe kunt varen en weer terug. Literatuur hoort bij het vasteland. Kees Fens heeft eens gezegd dat literatuur een vereenzamingsproces is en tot op zekere hoogte ben ik dat met hem eens. Het is een eenzame aangelegenheid, maar literatuur brengt je juist terug naar waar je vandaan komt.

Dat moet je niet isoleren als doel, als je goed leest, dringt het beter tot je door en kom je weer bij jezelf uit. Je moet niet eenzaam op een eiland gaan zitten, maar teruggaan van waar je komt en dat is de werkelijkheid waarin we leven en je eigen geschiedenis.

Hoe belangrijk is humor voor jou in de literatuur? Uit je recen-

sie over Veertig *van Kees van Kooten kreeg ik de indruk dat je er niet zo goed raad mee weet.*

Dat artikel over *Veertig* was een satire op de literatuurwetenschap, een college Nederlands. Maar het kreeg ook die vorm omdat men bij Van Kootens vorige boek plotseling ging zeggen dat het eigenlijk toch wel literatuur was, terwijl daar voor mij vanaf het begin, bij de *Treitertrends,* al geen twijfel over was. Dat stuk over *Veertig* was een satire, maar wat ik schreef over *Koot graaft zich autobio* en *Koot droomt zich af* was wat men noemt heel ernstig. Dat was mijn reactie op deze humor. Er was nog nooit een behoorlijk stuk over Van Kooten geschreven, behalve natuurlijk door Rudy Kousbroek over de *Treitertrends.* Iedereen denkt ook niet verder dan: leuk. Leuk is het, maar waarom is het zo écht leuk? Dat heb ik proberen duidelijk te maken en nu wordt dat stuk herhaaldelijk door middelbare scholieren opgevraagd omdat het een van de weinige stukken is waar ze houvast aan hebben. Ik had het in dat stuk over *Huis clos* van Sartre en hoe het thema daarvan terug te vinden is bij Van Kooten: 'De hel, dat zijn de anderen'. De anderen als maatstaf, spiegel en als toetssteen, daar gaan al die stukken over in die twee boeken van Van Kooten. Humor is volgens mij niet iets vluchtigs, zoals het voor de meeste mensen is denk ik, behalve voor de humoristen zelf. Van Kooten en De Bie, dat is niet driekwartier leuk, dat gaat een tijdje mee want het is geen onbenullige humor. Maar ja, je moet er ook weer niet al te zwaarwichtig over doen. Ik heb groot plezier bij een film van Woody Allen (*Take the Money and Run*) als hij een bank gaat overvallen en de man aan het loket een briefje geeft met de medeling dat dit een bankoverval is, dat hij 50.000 dollar in een zak moet doen, dat er een 'renolver' op hem is gericht en de mededeling 'dol gewoon'. Er ontstaat grote consernatie over de vraag wat er nu precies op dat briefje staat, vanwege die schrijffouten, niet vanwege de 'overval'. Tot aan de directeur van de bank toe. Dat is een fantastische scene, zonder Sartriaanse diepte, dus de humor hoeft bij mij niet perse een 'ernstige' ondergrond te hebben. Dat neemt niet weg dat zo'n passage als in *Koot droomt zich af,* aan het eind, als hij in de w.c. van een café besluit nooit meer in de spiegel te kijken en even roekeloos besluit dus ook zijn zakkammetje de deur uit te doen, dat daar iets meer achter de oppervlakkige leukheid zit. Hij komt terug van de w.c. op het terras en als eerste gooit hij een kapstok of zoiets om. Hij kijkt onmiddellijk in de spiegelende ruit om te zien hoe hij er nu *voor anderen* uit ziet. Dat is ook schitterend.

De kritiek op jouw recensies en die van Goedegebuure is dat zij te essayistisch, te moeilijk zijn.

Ik wil zoveel mogelijk zeggen in een zo duidelijk mogelijke taal. Wat ik te zeggen heb, kan ik niet altijd op de meest simpele manier, maar ik probeer het wel.

Als ik je recensie lees over La place de la Bastille *van Leon de Winter, dan denk ik: een prachtig verhaal, maar fnuikend voor de verkoop.*

Daar trek ik me niks van aan, want wat er in dat artikel staat, gaat wel een paar jaar mee. Als je iets over die vertelling van De Winter wil weten, dan staat het daar misschien wel in. Aan de commercie denk ik niet. Er was eens een criticus in de Haagse Post in de jaren dertig toen het tijdschrift nog verscheen met anonieme bijdragen. Daarin stond het verwijt aan Ter Braak dat hij elke week voor een handjevol ingewijden in Het Vaderland een lang stuk schreef, maar dat hij vergat de lezers van zijn krant eenvoudigweg op hoogie te stellen over de literatuur. Het tegenstuk van Ter Braak heette 'De simpele taak' en dat ging ironisch over deze anonieme meneer. Die ervaring ken ik. Ik vind het jammer als mensen mijn artikelen te moeilijk vinden, maar ik wil de inhoud niet ten koste laten gaan van wat ik wil

zeggen, dat behoort langer mee te gaan dan het snelle lezen van een lezer. Een tijd lang hebben er in *Het Parool* alleen maar keutelkritieken gestaan, tja, het leest makkelijk, maar het is natuurlijk vreselijk.

Wam de Moor schreef over Het avontuurlijk uitzicht:

> *Zijn eigen gelijk had hij voor mij niet bij de oude heer Arnold hoeven te halen, dat vind ik gekoketteer met bijna vergeten speelgoed, zoals deze criticus in het algemeen moet afleren om te pronken met wat hij gelezen heeft*
> (Wilt u mij maar volgen, *p. 48*)

Dat is geen koketterie. Het is een andere manier van kritieken schrijven. In *Het avontuurlijk uitzicht* komt Matthew Arnold toch niet voor niets voor? Dat is één van de critici die de literatuur niet als een eiland beschouwden, net als Lionel Trilling, die er ook in voorkomt. Dat is zo logisch als wat en ik maak geen geheim van schrijvers of critici aan wie ik veel gehad heb. Als je zulke voorbeelden in je hoofd hebt is de neiging om maar wat aan te flodderen niet sterk. Bij Wam de Moor kijken er de laatste tijd maar weinig goede voorbeelden over zijn rug mee als hij kritieken schrijft. Die worden almaar haastiger geschreven.

Waarom bundel jij die kritieken niet?

Dat hebben Nuis, De Moor en Van Deel al gedaan en hoe interessant dat ook is, ik wil het niet op die manier. Ik schrijf een boek over de generatie Kellendonk, Meijsing etc. en daarbij maak ik wel gebruik van de kritieken die ik heb geschreven, maar het worden nieuwe essays met een geheel eigen vorm. Het wordt ook een boek met een afsluitend essay waarin iets beweerd wordt. Daar komt bij dat wat ik eerder geschreven heb altijd voor verbetering vatbaar is. Om ze zomaar even te herdrukken, nee, dat doe ik niet. Het is me te makkelijk. Een boek moet een stap verder zetten.

vervolg van pag. 14

beter: een tegenwicht tegen maatschappelijke uitzichtloosheid en onoverzichtelijkheid. Anderen beschouwen een dergelijke literaire ‘reactie’ als reactie in politieke zin. Bemlef noemt, bij de heroprichting van Raster in 1977, deze literatuuropvatting

> een manier die aansluit bij de buitengewoon individualistische manier van ervaren, die in Nederland al weet ik hoe lang bon ton is. Binnen die individualistische literatuuropvatting is onzettend weinig plaats voor pogingen om literatuur te verbinden met allerlei andere maatschappelijke verschijnselen (...) In plaats van nadenken in internationaal perspectief, vlucht men in een provincialistische literatuuropvatting
> (in: Vrij Nederland, 29-11-1977).

Individualisme, subjectivisme, provincialisme - het zijn termen die bij Raster (dat eens de (her)waardering voor Terborgh in gang zette) als negatieve kwalificaties gehanteerd worden. Veel van de door mij besproken auteurs zouden narcistisch-escapistisch bezig zijn. Het zij zo. Er zijn slechtere ontsnappingsmogelijkheden denkbaar, vind ik.

Genoemde interview-bundels:

Brokken 1980. J. Brokken, *Schrijven.* Amsterdam 1980. *Diepstraten en Kuyper 1978.* J. Diepstraten & S. Kuyper,.*Het nieuwe proza. Interviews met jonge Nederlandse schrijvers.* Amsterdam 1978.

Literatuur heeft juist alles met het leven te maken
Johan Diepstraten in gesprek met T. van Deel (Trouw)

Johan Diepstraten: *Carel Peeters vindt het klakkeloos bundelen van kranteartikelen over literatuur te gemakkelijk. Jij denkt daar anders over, getuige je boek* Recensies.

Van Deel: Ik begrijp wel wat Peeters bedoelt: hij zou graag zien dat iemand dat pas doet als hij er een theoretiserend artikel bijlevert waarin zijn kritische conceptie nader uiteengezet is. Als ik dat had gedaan en de dagbladstukken daarop had laten volgen, had Peeters het waarschijnlijk minder gênant gevonden. Maar misschien is hij zelfs van mening dat zulke vluchtig vervaardigde artikelen niet geschikt zijn om zó te bewaren.

Ik kan niet anders dan met hem daarover van mening verschillen. Ik heb natuurlijk veel meer geschreven dan in de bundel *Recensies* is opgenomen. Ik heb een keuze gemaakt op grond van wat mij nog boeit in de hoop dat een paar lezers er net zo over denken. Dat kan omdat er bijvoorbeeld een opvatting over een boek goed in is geformuleerd. Bovendien bespreek ik sommige auteurs herhaalde malen en heb ik een aantal interviews opgenomen die kunnen dienen als introductie op een oeuvre. Ik zie helemaal niet in waarom goed geschreven, heldere artikelen over literatuur niet bewaarbaar zouden zijn.

Waarom heb je niet een essay geschreven met je plaatsbepaling, zoals Wam de Moor in Wilt U mij maar volgen?

Omdat ik het heel moeilijk vind om dat te formuleren. En bovendien: waarom zou ik dat moeten doen? Je hebt mensen die niet zo vreselijk theoretiserend zijn ingesteld. Ik behoor tot de mensen die zeggen: als je de kritische theorie wilt kennen, wend je tot de praktijk, lees mijn artikelen. Dat heeft Peeters naar mijn smaak dan ook gedaan in Vrij Nederland (31-1-'81). Hij heeft uit mijn boek *Recensies* de grote lijnen en de belangrijkste opvattingen gedestilleerd en hij kwam zelfs tot de conclusie dat binnen dat frame van denken mijn stukken sterk samenhangen.

Hij suggereerde als titel voor je boek De troost van de vorm. Dat is de titel die ik heb meegegeven aan mijn interview met Willem Brakman dat is opgenomen in *Bij het schrijven.* Het is een citaat van Brakman waarbij ik mij zeer wel gevoel, simpelweg omdat de hele formuleerkant van literatuur, van het kiezen van het juiste woord tot het vervaardigen van een passende romanconstructie, mij essentieel lijkt.

Over die vorm-inhoud kwestie is in Recensies *te lezen:*

> *Er zijn schrijvers die de kunstmatigheid van de literatuur nauwelijks schijnen te beseffen, of in het geheel niet benadrukken. Dat zijn de meesten. Hun werk is, zou men kunnen zeggen, meer inhoud dan vorm. Er zijn anderen die juist dat artificiële van kunst aan hun tekst zelf zichtbaar willen maken. Zulk werk is in wezen altijd naar binnen gericht: het handelt over zichzelf, het is meer vorm dan inhoud.*
> *(p. 128)*

Al die dingen zeg je in het kader van een recensie om op een wat suggestieve manier iets duidelijk te maken. Je bent dan altijd aan het vereenvoudigen of je bent met tegenstellingen aan het werken die in die mate niet helemaal bestaan. Over de kwestie vorm-inhoud valt eindeloos te debatteren, maar als je over de talloze problemen van zo'n tegenstelling heenziet, dan zijn het toch twee begrippen die wel

hanteerbaar zijn. Ik ben onmiddellijk bereid te zeggen dat het nogal aanvechtbaar is, maar nadat we dat bekend hebben, is de formulering niet zinloos geworden.

Ik heb de indruk dat je een voorkeur hebt voor schrijvers die zich nadrukkelijk met de vorm bezighouden.

Ik heb inderdaad een voorkeur voor schrijvers die zich bewust zijn van het feit dat ze *schrijven.* Wat dat precies betekent, is moeilijk uit te leggen. Het kan op allerlei manieren zichtbaar worden. Wie mijn *Recensies* leest, ziet dat ik veel verschillende schrijvers apprecieer, dus zo rigide in het opzicht van vormelijkheid ben ik niet. Ik wil met plezier onderschrijven wat Jeroen Brouwers destijds in dat interview met mij heeft gezegd: per slot gaat het om de inhoud. Vooral hij heeft recht van spreken, omdat hij een uiterst vormelijk auteur is die let op het bouwwerk van de tekst. Hij maakt een constructie van woorden en dat bedoel ik: ik hou van schrijvers die daar oog voor hebben en niet van schrijvers die zomaar wat formuleren.

Uit de kritieken op *Recensies* heb ik opgemaakt dat men mij houdt voor een ‘criticus van de vorm’ en daarbij wordt dan aan hele enge dingen als Revisorproza gedacht, wat Maarten 't Hart noemt ‘kroonluchters die niet kunnen branden’. Deze kwalificatie geeft een vertekening van de werkelijkheid. Ik ben er mij niet van bewust dat ik maar van één soort werk hou. Kijk maar met welke auteurs ik gesprekken heb gevoerd: Kopland, Kuij-per, Krol, Brakman, Brouwers - dat is nogal een divers gezelschap, dunkt me.

Zo'n typering vindt niet plaats op grond van kennis van je recensies. Het valt me overigens toch op dat vrijwel niemand die ik ken Trouw leest. Zo ontstaan mythen. Nu is *Recensies* uitgekomen en daarin geef ik de mensen een indruk van hoe ik denk over verschillende soorten literatuur. Het zal duidelijk zijn dat ik weinig voel voor verhaaltjesliteratuur: ik begrijp niet dat een schrijver kan volstaan met een verhaaltje als hij iets wil formuleren over de werkelijkheid. ‘Primitief realisme’, zo noemde ik het een keer in een recensie op een boek van Ger

Verrips. Er zijn allerhande trucs voor om de formulering van wat toch altijd verbeelding is, speciaal en interessant te maken. Jeroen Brouwers is er buitengewoon bedreven in, iedereen die een boek van hem leest wordt op de 'maakbaarheid' van literatuur gewezen. Bij Brakman is de werkelijkheidsbeleving interessant en gecompliceerd geworden door de verbeeldingskwaliteit. Literatuur is bedoeld om de macht van de verbeelding uit te drukken, een visie op de werkelijkheid te geven. Dat is er bij die wat meer gecompliceerde auteurs altijd aan de hand en zodra er in de literatuur iets van die behoefte zit, begin ik het al te waarderen. Carel Peeters heeft het in Vrij Nederland naar aanleiding van de verschijning van *Recensies* betwijfeld, maar voor mij heeft literatuur juist alles met het leven te maken. In het 'Vooraf' van mijn interviewbundel staat het ook:

> Wat uit *Bij het schrijven* vooral blijkt is dit: dat principes van vormgeving nauw samenhangen met een kijk op de werkelijkheid. Ik meen dan ook dat wat in dit boek wordt gezegd, op een indirecte manier, nogal fundamenteel is. Praten over de techniek van het schrijven is namelijk hetzelfde als praten over de inhoud. Maar alleen het eerste is op redelijke wijze mogelijk.

Iedere keer als ik praat over literatuur, en ik moet het beroepshalve veel doen, heb ik het over de werkelijkheid en over het leven.

In Recensies *staat:*

> *De kunst van de literatuur is juist om tot een samenvatting en zuiverheid van de werkelijkheid te geraken, een visie erop te krijgen waardoor zich zekere aspecten uitselecteren, die in het boek een eigen, veelbetekenende wereld gaan vormen. Een roman schrijven heeft meer met kunst dan met werkelijkheid te maken.*
> *(p. 275)*

Ik zal het proberen uit te leggen. Krol schrijft een soort proza dat voor een groot gedeelte uit gefilosofeer bestaat. Hij wil meer weten over de wereld en over zichzelf en dus piekert hij over van alles. Schrijft hij een boek, dan richt hij zich op een bepaalde kwestie, bijvoorbeeld op de relatie tussen een man en een vrouw. Dat is concreet gezegd, want je kunt die relatie ook zien als een veel abstracter geval; dat doet Krol en hij gaat daar diep en uitvoerig op in. De mensen willen dat pure nadenken van hem niet lezen en daarom denkt Krol: ik verkoop mijn gedachten met behulp van een verhaal. Hij scheidt die twee elementen en brengt ze ook weer bij elkaar.

Ik wil ook dat die twee kanten aan literatuur zitten. Het pure denken over de wereld sleept mensen niet erg mee, dat begrijp ik ook wel. Ik hou van die literatuur, waarin het verhalende element en het nadenkelijke op een aangename en diepzinnige manier met elkaar verbonden zijn. Dat is een kwestie van vormgeving, maar het heeft alles met de inhoud te maken.

Je hebt in Recensies *geschreven dat de werkelijkheid saai, langdradig en platvloers is.*

Dat is zij toch ook. Er is vaak niets aan. Als je leest, heb je de behoefte aan een voorstel tot organisatie van de werkelijkheid. Elk boek is een voorstel. Met platvloerse

voorstellen kan ik niets aanvangen. Ek vind dat er in het 'copiëren' van de werkelijkheid iets *moet gebeuren.*

'Liegen, bemantelen, verdoezelen en illusies scheppen is immers bij uitstek het werk van schrijven', *staat er in* Recensies *(p. 14).* Het is wat stijf geformuleerd. Het zijn allemaal van die clichés. De gelogen werkelijkheid, de waarheid liegen, het zijn afgezaagde formuleringen voor het verschijnsel dat kunst en werkelijkheid op gespannen voet met elkaar staan. Er moet een soort transformatie, noem het maar een vorm van liegen, plaatsvinden zodanig dat het geschrevene repercussies heeft voor je werkelijkheidsbeschouwing. Daarom is al dat vragen naar wat er echt gebeurd is allemaal onzin. Dat is buiten de orde bij literair werk.

In je recensies komt voortdurend het criterium 'diepte' voor. Daaronder verstaat ook iedereen iets anders.

Een paar dagen geleden vroeg ik me af waarom ik de nieuwe roman van Hans Vervoort, *Een zomer apart,* niet wat welwillender had besproken. Onder de titel 'De grauwsluier van het ironisch realisme' schreef ik een niet zo gunstige recensie over een niet onverdienstelijk in elkaar gezette, redelijk leesbare maar wel wat saaie roman. Ek bedoel: zo vreselijk erg is het toch niet dat er zo geschreven wordt in Nederland. Maar je moet oppassen dat je niet alles mooi gaat vinden, dus af en toe moet ik mijn welwillendheid een halt toeroepen. Dan denk ik in zo'n geval als dat van Vervoort: het is allemaal op zijn allerbekendst gedaan, met het arsenaal aan middelen dat we zo langzamerhand kennen uit de literatuur is er niets nieuws gekomen. Met iets nieuws bedoel ik niet een ingewikkeld hoogstandje of een compositorische truc, maar er is niet een interessant en daardoor een ingrijpend nieuw verband van woorden ontstaan. Daarom noem ik de roman van Hans Vervoort in de meest letterlijke zin oppervlakkig. Het is geredeneerd vanuit mijn leeservaring. Ik noem het gebrek aan diepgang. Al dit recensiewerk kan nooit uitputtend expliciet zijn, je moet het toch hebben van suggestie. Mensen die mij lezen, begrijpen na verloop van tijd steeds beter wat ik als recensent bedoel.

Het werk van Matsier heeft voor jou genoeg diepgang?

Ja, en dat is omdat het met filosofie te maken heeft. Ik vind dat Matsier een voortreffelijk voorbeeld is van een schrijver die het verhalende en nadenkelijke element koppelt en heel veel implicaties aan een verhaal geeft. Hij is gericht op kwesties als: hoe verhoud ik mij tot de wereld en tot anderen.

> *We zitten vast aan inzichten in onze eigen tijd, die zo gemeengoed zijn geworden, dat we de eigen tijd niet meer kunnen beleven. Literatuur zou die clichés moeten preciseren, of zou ze moeten veranderen*

schrijf je in Recensies *(p. 80). Hoezo veranderen?*

Je wordt niet veranderd door het lezen van die nieuwe roman van Vervoort. Weliswaar loop ik niet voortdurend rond met boeken die mij almaar veranderen, maar ik interesseer me wel voor de uitbeelding van een kijk op de werkelijkheid. Je kunt literatuur lezen voor je lol, maar ik wil niet aannemen dat literatuur daarvoor wordt geschreven. Het heeft een absoluut ernstige kant en die is dat schrijvers willen uitdrukken hoe ze naar de werkelijkheid kijken. Romans zijn de uitdrukking van een werkelijkheidsbeschouwing.

Vijftien jaar geleden vond ik de verhalen van Vervoort, en zelfs van Guus Luijters, heel aardig: *Bleekers zomer* van Mensje van Keulen vond ik prachtig. Toentertijd. Ik lees er soms nog wel eens iets van over, maar ik snak toch naar het oneindig veel rijkere universum van, zeg, Brakman. Dat wil niet zeggen dat het allemaal slechte boeken zijn of dat ze helemaal niet geschreven mogen worden, maar ik weet zeker dat ze niet in staat zijn om mij nu nog te boeien. Ek begrijp ook eigenlijk

niet waarom mensen aan een stuk door die boeken nog maar blijven schrijven, alsof je als schrijver daar niet uitgroeit.

Over Hans Plomp schreef je: 'In de buik van Moeder Natuur *is een boek dat mij ergert, zowel stilistisch als levensbeschouwelijk*' *(p. 214). Wat is dat laatste voor een criterium?*

Ek kan niet goed tegen boeken met een bijna christelijke zendingsboodschapperigheid. Op die manier wordt de literatuur om zeep gebracht. Als je me vraagt wat ik levensbeschouwelijk tegen de verhalenbundel van Plomp in te brengen heb, verwijs ik naar Hef *avondrood der magiërs* van Kousbroek. De verheerlijking van het irrationalisme, daarmee lijkt me de wereld niet gebaat.

Als een boek de levensbeschouwelijke kant zo nadrukkelijk naar voren brengt, dan mag het daarop ook beoordeeld worden. Van een uitgesproken christelijke roman kan ik me niet voorstellen dat je die niet op zijn christelijkheid beoordeelt.

Ik herinner me dat ik een keer een polemiekje heb gevoerd met Hans Werkman van het Reformatorisch Dagblad. Werkman schreef dat hij liever de recensies las van de vroegere criticus van Trouw, Van Doorne, naast wie ik ook nog een tijdje recenseerde. Van Doorne was het schoolvoorbeeld van een criticus die moralistische of levensbeschouwelijke stukken schreef, terwijl mijn artikelen zeker in die vroege tijd erg tekstgericht waren, op een schoolse manier uit kleine analyses bestonden. Werkman las liever Van Doorne, zei hij, omdat die niet volstond met een analyse van de opbouw van *De Walgvogel* van Jan Wolkers, maar aangaf waarom hij zich niet kon verenigen met Wolkers' levensbeschouwing. Het polemiekje ontstond nadat ik een nummer had gerecenseerd van het blad *Uitgelezen* waarin weer al die eigenaardigheden van de ethische literatuurbenadering mij geërgerd hadden. Het kwam er op neer dat zo'n criticus uitgebreid vertelde hoe jammer het was dat Alfred in *Nooit meer slapen* van Hermans geen troost had gezocht bij de lijdende Christus. Ik geef nu een karikatuur van de gang van zaken, maar het blijft altijd iets belachelijks houden. Het is mijn vaste overtuiging dat een zo gecompliceerde roman als *Nooit meer slapen* niet gemakkelijk tegenspraak krijgt in het levensbeschouwelijke. Je behoort de formulering van zo'n boek een tijd in jezelf te overwegen en niet te snel van je af te werpen omdat het kennelijk niet strookt met je opvattingen over het bestaan. Wie dat doet is voor de mededeling van het boek onkwetsbaar geworden. Het belang van goede literatuur is juist dat die je dwingt om de erin vervatte levensbeschouwingen serieus te overwegen. Een goed boek is veel te gecompliceerd om direct met je levensbeschouwelijke vliegenmepper klaar te staan.

Is er een verschil om te schrijven voor Trouw of voor Vrij Nederland?

Natuurlijk maakt dat veel uit. Vrij Nederland is een weekblad met een maandelijkse boekenbijlage en als je daarvoor schrijft, veronderstel je een publiek dat bekend is met literatuur. Trouw heeft het grote voordeel dat je buiten het literaire circuit schrijft. Het heeft geen zin om in Trouw heel 'ingevoerd' te doen. Je staat er in de marge van het literaire bedrijf en daardoor kun je je veel vrijer voelen en helder en eenvoudig zeggen wat je van een boek vindt. Ik heb het altijd een uitzonderlijk prettige positie gevonden en op geen enkele manier de behoefte gevoeld om in de spotlights van de literaire kritiek te staan.

Is het niet frustrerend dat 'de literaire wereld' je niet leest?

Nee, dat vind ik heel geruststellend. Dat meen ik echt. Ik ben zelfs wel enigszins bevreesd voor de druk die er op je kan komen als je bijvoorbeeld in de Haagse Post schrijft. Ik weet zeker dat Jaap Goedegebuure zich niets van die druk aantrekt, maar ik kan me niet voorstellen dat hij hem niet voelt als er in de Haagse Post een nieuw boek van Montag of Koot moet worden besproken. Kraak dat maar eens.

Ik kan me absoluut vrij voelen in Trouw, ik voel me tot geen enkel oordeel verplicht en dat is het geruststellende van die plek. Ik word door de kunstredactie op geen enkele manier gestuurd of tot het recenseren van iets gedwongen en, het laatste anderhalf jaar samen met Rob Schouten, is het allemaal in hoge mate 'vrije wil'.

Carel Peeters zei tegen mij: 'Als het gaat om de verantwoording van voorkeuren binnen een bepaalde cultuur ten opzichte van andere bewegingen, dan speelt Van Deel geen rol in de discussie'.

Wat wil je dat ik antwoord? Ik denk dat Peeters bedoelt dat het bezwaarlijk is dat je je uitsluitend tot het literaire werk richt, maar dat is een merkwaardig bezwaar. Kranteartikelen kunnen dat allemaal niet bevatten. Ik kan niet met mijn hele hebben en houwen in die krant komen. Ik heb me altijd op het standpunt gesteld dat in dit

opzicht beperkingen ook de precisie en de helderheid verhogen. Opvattingen over cultuur, tja, ik vind het van die grote onderwerpen die ik niet gemakkelijk uit mijn pen krijg omdat die dingen heel ingewikkeld liggen. Ik hou die kant het liefst impliciet in nogal zakelijke en op het werk zelf gerichte beschouwingen. Wie mij een beetje volgt en mijn stijl van recenseren kent, maakt daar geen probleem over.

In de loop der jaren is je manier van recenseren veranderd?

Ik ben geloof ik synthetischer gaan schrijven. Vroeger schreef ik op een bijna schoolse manier analytische stukken. Je denkt: ik moet het boek uitleggen, hoe zit het in elkaar, je suggereert een leeswijze. Het is een kwestie van sleutels geven. Ik denk dat dat analytische moment in de laatste jaren veel meer in synthese is met de opvattingen die ik over een boek heb. Ik heb nauwelijks meer behoefte om te vertellen waar een roman over gaat. Ik begin altijd met aan te geven wat naar mijn idee de kwestie van het boek is, de specifiek literaire bedoel ik. De omstandige analyse van hoe een boek in elkaar gezet is, laat ik de laatste jaren steeds meer achterwege. Ik heb een lichte neiging naar het meer essayerend recenseren, wat ook blijkt uit *Recensies.* Als je de artikelen chronologisch bekijkt, wordt dat wel duidelijk.

Je beperkt je tot de Nederlandse literatuur.

Ik bespreek voor Trouw wel eens een vertaling, maar over het algemeen ben *ik* daar niet voor. Ik ben er voor de Nederlandse literatuur. Als ik schrijf over *De Hanen* van Doeschka Meijsing dan zal ik Borges wel noemen, het is nu ook weer niet zo dat ik helemaal van niks weet, maar ik heb niet de behoefte om allerhande kennis in die regio te etaleren.

Ik geef toe dat het de waarde van je recensie kan verhogen als je verbanden legt tussen Nederlandse en buitenlandse literatuur. Ik denk alleen dat het meestal niet nodig is.

T. van Deel. Foto
Hans Nieuwenhuysen.

Je hebt geschreven dat je niet houdt van uiterst polyinterpretabele literatuur. Maar een van de eken die je aan literatuur stelt is dat zij 'gecompliceerd en duister' moet zijn, of zoals je het ergens anders formuleert 'helder en toch geheimzinnig'.

Ik bedoel daarmee te zeggen dat een boek een hoge graad van helderheid moet bezitten waardoor je getroffen wordt. Maar waarom het zo goed is, komt doordat er juist verschillende betekenissen in te ontdekken zijn die je niet direct opmerkt. Als je getroffen bent door een tekst kun je in de schuilhoeken van die tekst treden en er de betekenissen vandaan halen. Dat is de geheimzinnigheid ervan. Ik heb het

verhaal 'De Minnimavariaties' van Matsier wel zo'n tien keer gelezen, - dat is toch een raar verschijnsel, dat dat kan. Het heeft iets onuitputtelijks

in zich en dat is niet wat ik ‘uiterst polyinterpretabel’ noemde. Nee, goede literatuur is uit de aard der zaak vol van ook vaak tegenstrijdige betekenissen en dat is wat ik met geheimzinnig bedoel.

Dit laatste zul je meer vinden in poëzie, denk ik. Maar daarover wordt nauwelijks geschreven.

Het valt wel mee hoor, maar ik heb ook de indruk dat er vijf jaar geleden meer poëzie werd besproken dan tegenwoordig. Toch is er nu zo'n rubriek als van Rob Schouten in Maatstaf. Maar je wilt van mij horen dat het mij bedroeft, dat poëzie zo in de marge van de kritiek staat. Ja, dat bedroeft mij zeer. Het is kennelijk een moeilijk genre en weinig mensen voelen zich bekwaam om over poëzie behoorlijke dingen te zeggen.

Ik denk dat poëzie nog meer dan een roman een beroep doet op een verfijnd tekstgericht lezen. Allebei doen ze er natuurlijk een beroep op, maar poëzie is wel zo'n speciale organisatie van woorden dat je de dichter en het gedicht onrecht zou doen als je die tekstgerichtheid zou verwaarlozen. Niets is oneigenlijker dan dat je een globale, thematische analyse geeft van een bundel.

Goedegebuure vindt dat poëzierecensenten geen dichters moeten zijn.

Waarom niet? Ek zou het niet als regel willen nemen. Ik vind het vaak interessant als de ene dichter de andere bespreekt, en het is nu beslist een beetje de praktijk. Het circuit is inderdaad wel erg klein op dit moment.

Heeft het voordelen als je zelf gedichten schrijft? Jij hebt al een aantal bundels op je naam staan.

Misschien. Als je recenseert moet je niet je eigen ervaring tot hoofdmotief van je stuk maken. Ik vind schrijven over poëzie gemakkelijker omdat je één gedicht als exemplarisch kunt nemen voor een hele bundel; met een lijvige roman is dat wel wat moeilijker. Ek zou bijvoorbeeld aan één zin van Brouwers duidelijk moeten kunnen maken hoe hij schrijft, maar óók wat hij voorstaat met het schrijven. Mevrouw Balk-Smit Duyzentkunst heeft eens de hele Leopold proberen te typeren met aleen maar de ongebruikelijke combinatie van de woorden ‘een’ en ‘sneeuw’ in een van zijn gedichten. ‘Een sneeuw’, zo maakte zij in De Revisor duidelijk, is eigenlijk de synopsis van Leopold. Ek vind dat een mooie gedachte. Iedere recensent reduceert enorm. Laat ik één detail nemen, één fragment, en laat ik er zo over schrijven dat het voor het hele werk staat. Dan heb je het gered. Ik geloof dat ik die houding heb, maar dat moeten de stukken maar bewijzen.

In je recensie ‘Alle leven deed hem zeer’ schrijf je over Arenas:

‘Biografie en werk zijn een fusie aangegaan, die een zuiver oordeel over Arends literaire prestaties in de weg lijkt te staan’ (p. 11). Het is een probleem om de biografie te scheiden van het werk, dat geldt voor meer auteurs neem ik aan.

Ja, dat is wel zo. Je ontkomt niet aan de invloed van externe gegevens die je over een auteur bereiken. Ieder weekblad heeft de laatste jaren profielachtige reportages. Ek ben ervan overtuigd dat die informatie meespeelt in het beoordelen. In het geval van Arends is het feit dat hij op een bepaalde manier heeft geleefd en een einde aan zijn leven heeft gemaakt, aan de lezers opgedrongen als onderdeel van zijn werk. Je hebt gelijk als je zegt dat je die twee zaken maar moet scheiden, maar dat is heel moeilijk. Zo kun je toch ook geen gedicht van Buddingh' lezen zonder zijn stem erbij te horen. Je ziet een historisch-biografische belangstelling, in de literatuurgeschiedenis interesseren mensen zich daarvoor, maar ik protesteer er

tegen als biografie en werk al direct samen optrekken. Ek wil als recensent zoveel mogelijk gevrijwaard worden van die infiltratie van leven in het werk. Volgens mij moet een serieuze auteur dat ook nastreven, hij zou niet teveel interviews moeten geven, of alleen over het werk. Maar aan de literatuurproductie zit nog een andere kant: de boeken moeten verkocht worden. Veel van de trammelant eromheen heeft financiële redenen, het is een manier om de aandacht te krijgen, maar afgezien van deze en ijdele redenen is er het verschrikkelijke gevaar voor de juiste perceptie van het werk. Een roman moet het toch alleen kunnen doen, vanzelfsprekend gesteund door het hele oeuvre. Ik wil dus niet beweren dat de biografie onbelangrijk is, maar ik zou niet graag zien dat die al direct de allereerste leeshouding beïhvloedt.

Jij staat net als Goedegebuure en Willem Kuipers bekend als een redelijk nuchter denkend, afstandelijk criticus. Maar Goedegebuure heeft zijn Siebelink, Kuipers zijn Rudolf Geel en jij Luijters en wijlen de firma Loeb en Van der Velde. Dan is ineens alle afstandelijkheid weg en haal je uiterst fel uit. Die agressiviteit verbaast mij van jou en je collega's.

Dat is ergernis natuurlijk. Je kunt overigens uit *Recensies* meer negatieve oordelen halen, ook over heel anderen. Maar neem nu zo'n bundel als *De Vertellers* die bij Loeb is verschenen. Dat is een nogal programmatisch getinte, commerciële titel. Die schrijvers willen zich onder zo'n vlag aan de man gebracht zien. Je kunt dan verschillende tonen aanslaan: ik hou niet van vertellers daarom en daarom, maar soms kan het je ook te gortig worden en denk je dat het eens heviger gezegd moet worden.

Ik weet ook wel dat die hekelende en ironiserende toon mij niet staat, het is ook niet de leukste manier van recenseren. Maar soms heb je er zo genoeg van dat je dan 'ns uitpakt. Als je altijd vreselijk bedaard en beredeneerd blijft doen, lijkt het wel alsof je helemaal geen kloten hebt.

Goedegebuure vond jouw recensies kleurloos en saai, maar nadat ze in het boek verzameld waren, herzag hij zijn oordeel en noemde ze vooral consistent.

Met zo'n karakterisering ben ik natuurlijk blij. Dat is wat een recensent wil zijn: consistent, ook in zijn ontwikkeling. Soms hoor je zeggen: vroeger vond je dit en later iets heel anders, alsof dat niet zou mogen, alsof je niet in je appreciatie zou mogen groeien. Het belangrijkste is dat je recensies op de een of andere manier samenhangend zijn, anders ben je een lukraak-beoordelaar en dat is niemand graag.

Ik vind dat je af en toe meer partij had mogen kiezen. In je artikel over de Huizingalezing van Van het Reve over de literatuurwetenschap som je de argumenten van voor- en tegenstanders op en schrijft zinnetjes als 'Ik ga er niet over twisten wie, volgens mij, gelijk heeft'. Heb je iets aan de literatuurwetenschap als recensent?

Het is nog maar de vraag of je altijd partij moet kiezen. In elk geval ben ik toch duidelijk gekant tegen Karei van 't Reve. Ik kan uit mijn recensie niets anders lezen. Wat Van 't Reve beweert in *Het raadsel der onleesbaarheid* is grotendeels flauwekul.

Maar om op je vraag terug te komen: de literatuurwetenschap is een steun. Er is een vocabulair door ontwikkeld en als je, zoals ik, dagelijks met het vak bezig bent, scherp je je in het interpreteren van literair werk. Je doet veel ervaring op en al dat getheoretiseer en al die secundaire literatuur geven je middelen in handen om over literatuur te praten. Je kunt de wetenschappelijke middelen niet zonder meer in je recensies gebruiken, dat moet maar in De Spektator of De Nieuwe Taalgids blijven, en ook daar liefst wat minder, maar je krijgt een verscherpte kijk op literatuur en je vergroot de kans dat je scherpe dingen opmerkt.

Ik heb geprofiteerd van Merlyn, destijds, als student. Het is onzinnig om nu nog in Merlyn te geloven, maar dat tijdschrift heeft beslist een belangrijke opvoedende werking gehad. Je behoort de tekst centraal te stellen, natuurlijk. Ik zie niet in hoe

ik me zou willen losmaken van die gedachte, maar dat hoeft nog geen *Merlyn* proza op te leveren.

Er bestaan talrijke modellen, het receptie-esthetische, het literatuur-sociologische en ga maar door, maar van die kennis maak ik nauwelijks gebruik bij het recenseren. Je gaat uit van je interpretatieve ervaring. Het is heel moeilijk om precies na te gaan van welke kennis je direct gebruik maakt en wat voor invloed die heeft op je schrijven. Anthony Mertens bij voorbeeld is veel academischer dan Goedegebuure, Peeters, De Moor en ik. Vandaar dat zijn recensies wat het vocabulaire betreft soms nogal moeilijk zijn. Maar wie ermee uit de voeten kan, zal toegeven dat zijn recensies heel goed zijn. Hij gaat diep op literatuur in, zegt verstandige dingen en kan er in kort bestek véél over opmerken. Ik denk dat dat toch een verworvenheid is vanuit de literatuurwetenschappelijke hoek: hij heeft veel ‘greep’ op een boek.

Mijn probleem bij het lezen van recensies in het algemeen is de willekeur van de criteria.

Het is absoluut niet mogelijk om zodanig expliciet te zijn in een recensie dat je iedereen die naar vooronderstellingen vraagt binnen het bestek van een kranteartikel tevreden kunt stellen. Het blijft bij een reeks van suggesties, maar bij bundeling ervan moet blijken dat er wel degelijk een stelsel zit in je beweringen. Zeker voor wetenschappelijk denkende mensen zal dat niet een voldoende kader zijn, maar ik ben zo vrij te beweren dat het een kader is en dat daardoor de beweringen minder zinloos of willekeurig worden dan ze misschien in het klein per recensie lijken.

Ik moet toegeven dat het vaak kwalificaties zijn die erom vragen dat je hand in hand met de recensent blijft lopen en als je dat niet doet, krijg je in recensies vaak geen antwoord. Daarom kan ik me goed voorstellen dat een recensent steeds meer de drang voelt om essays te schrijven, grotere stukken, zoals ik wel gedaan heb over Brakman en Kopland.

De omgang van critici met schrijvers vind ik niet bevordelijk voor de meningsvorming.

Het ligt heel ingewikkeld. Ik heb al eens geschreven dat ik erg van het werk van Koolhaas hou. Ik ben nieuwsgierig naar ieder nieuw boek van hem. Dat kan wel eens minder geslaagd zijn, maar het blijft toch altijd een boek van Koolhaas. Het oeuvre is altijd interessant genoeg om ook voor een minder voortreffelijk onderdeel ervan je volste belangstelling te tonen. Ik zal over een boek van Koolhaas dan ook nooit negatief schrijven. Zo kan ik me eigenlijk niet voorstellen dat ik iets niet goed of belangwekkend zou vinden van Kopland, Krol, Kuijper, Brakman of Brouwers, om er vijf auteurs uit *Bij het schrijven* maar te noemen, die ik kèn. Ik kan op onderdelen bezwaren aantekenen, maar het is onvoorstelbaar dat hun manier van werken ineens iets slechts oplevert, in mijn opinie.

Nu is er de andere kant dat je in een krant het werk van vrienden bespreekt. Ik heb de houding dat ik dat zo objectief mogelijk doe. Het enige verschil dat kan optreden is dat je extra belangstelling toont voor het werk van die mensen en zo zit je in een vicieuze cirkel, want je bent niet voor niets met hen bevriend, want je vindt hun werk niet voor niets zo goed. Het kan bijna als een pré gelden omdat je zo betrokken bent bij dat werk en omdat je anderzijds die gedistantieerde houding moet aannemen als recensent. Dat kan je recensie alleen maar ten goede komen.

Fens is een van de weinige critici geweest die zich afzijdig van het literaire bedrijf heeft opgesteld en vastgesteld moet worden dat zijn kritische oeuvre van hoge kwaliteit is. Tja, ik kan er niets aan doen dat ik mensen ken, ik zat zes jaar in de redactie van De Revisor en dan ontmoet je wel een paar schrijvers. Maar iemand moet mij maar eens duidelijk maken of en in hoeverre dat mijn kritische praktijk heeft gecorrumpeerd.

De kritiek moet te aanvaarden zijn
Johan Diepstraten in gesprek met Wam de Moor (De Tijd)

Johan Diepstraten: *Stelling zeven van je proefschrift over Van Oudshoorn luidt: 'F. Bordewijk miste als empathisch criticus het analytisch vermogen en het overzicht van de literatuur, eigenschappen die naast kritische distantie en het inlevingsvermogen voor deze habitus noodzakelijk zijn'.*

Wam de Moor: Het gaat om de definitie die hier impliciet gegeven wordt van een empathisch criticus. In kritieken heb ik gemerkt dat tegenstanders te sterk de nadruk leggen op de emotionaliteit, op het inlevingsvermogen. Het gevaar is groot, zeggen ze, dat je de kritische distantie daardoor gaat missen. Want je vereenzelvigt je met de auteur die het werk geschreven heeft en dat maakt het onmogelijk om ook zijn tekortkomingen te signaleren. Maar zo is het niet bedoeld. In deze stelling heb ik bewust ingebracht dat aan de basis van empathisch kritiseren ligt: kennis van zaken, overzicht van de literatuur als geheel en ten tweede het analytische vermogen. Je moet in staat zijn een roman, een verhaal of een gedicht op onderdelen te analyseren en via analyse van die onderdelen te komen tot een synthese die het werk recht doet. Tot nu toe heb ik het accent gelegd op het inlevingsvermogen, met de nieuwe formulering heb ik twee elementen toegevoegd: overzicht van de literatuur en analytisch vermogen.

Maar waar blijft het oordeel dan?

Je kunt zeggen dat de kritische distantie met het oordeel te maken heeft en invoeling met het vermogen om een aantal ideeën die je over het bestaan hebt, eventjes te relativeren en pas in tweede instantie te toetsen aan de ideeën van de auteurs die je bespreekt. Ik heb die behoefte omdat ik opgegroeid ben in een omgeving waarin altijd meteen een oordeel werd gegeven, altijd werd er gezegd: dit is goed en dat is fout. Dat heeft niet alleen te maken met het katholicisme, maar ook met de jaren zestig waarin de mensen werden verdeeld in autoritair en niet-autoritair, tolerant en niet-tolerant, links en rechts. Al deze begrippen zijn in de jaren zestig ontstaan en dat wordt vaak vergeten door degenen die nu deze temen gebruiken alsof ze van de eeuwigheid zijn en mensen niet op heel andere wijze gecategoriseerd kunnen worden bijvoorbeeld in hoffelijk en lomp, aardig en strontvervelend, intelligent of stupide. Ik ben ervan overtuigd dat een mens moet leren wat goed en kwaad is, maar dat hoort niet te gebeuren aan de hand van een of ander boekje met voorgebakken vragen, zoals de katechismus waarmee ik ben opgegroeid. Die ervaring heeft bij mij de behoefte gewekt voorzichtig te zijn met een oordeel over het gedrag van personages of over een auteur.

Verhaar, Peeters en Goedegebuure hebben zich bekend tot leerlingen van Ter Braak. Zij zijn critici die zich op jonge leeftijd al bogen over de denkwereld van Ter Braak. Zij hebben dus niet als het ware via het leven een normenstelsel in literaire zin ontwikkeld, maar deden dat rechtstreeks vanuit dit essayistiek. Dit is een groot verschil tussen hen en mij.

Ik ben op een heel andere manier criticus geworden. In 1969 ben ik voor De Tijd gaan schrijven, de vijf jaren die ik daarvoor bij De Gelderlander heb gewerkt kan ik maar beter vergeten omdat ik toen veel minder bewust was van wat ik als recensent aan het doen was. Daar was ik in eerste instantie een studenten-correspondent en later naast Jos Panhuysen recensent van boeken. Ik zette mij af tegen wat ik las, maar dat is een eigenschap van iedere beginnende recensent. Ik drukte me ongenuanceerd uit, maar dat veranderde toen ik meer gelezen had. Ik kom uit een groot gezin waarin je leerde geven en nemen. Dat had ook anders kunnen uitvallen

en mij hard en bitter kunnen maken. Maar waarschijnlijk gaf het, juist in de laatste jaren van de oorlog en de jaren daarna, waarin ik opgroeide, een aanvaardbare geborgenheid. Misschien ligt daar de kern van het feit dat ik tamelijk verzoenend van aard ben, in die zin dat ik liever mensen naar elkaar toekrijg dan ze uit elkaar jaag. Kritische distantie wordt vaak vereenzelvigd met een afwijzende houding ten opzichte van wat je leest. Maar een optelsom van negatieve opmerkingen is niet de juiste definiëring van kritische houding.

Je bent heel mild in je oordelen.

Ik denk eerder: mild in de *formulering* van mijn oordeel. En soms ook dat niet eens. Jeroen Brouwers heeft bij het verschijnen van *Wilt u mij maar volgen?* tegen mij gezegd: al die lui die beweren dat je zo mild bent, lezen niet goed, want bij alles wat je zegt over een boek, is toch veel kritiek verwerkt. Het wordt alleen vriendelijk gezegd, het komt niet zo hard aan, maar het blijft kritiek. Als je je de recensie over Reve en Seitsma herinnert, weet je dat ik daarin een aantal termen heb gebruikt die niet voor de poes waren, zoals Van Oudshoorn zou zeggen. Ik denk ook wel: dit kan niet meer, dit moet aan de kaak gesteld worden. Misschien doen anderen dat wel gemakkelijker dan ik. Ik kom wel degelijk vaak uit op een oordeel en ik noem geregeld de groep lezers die wat aan een boek kan hebben. Als ik *Wilt u mij maar volgen* doorblader heb ik niet het gevoel dat het persoonlijke oordeel ontbreekt.

Het pure feit dat er in *Wilt u mij maar volgen* veel aandacht aan een auteur wordt besteed, is al een teken van instemming met zo'n schrijver. In de profielen, dat zijn de meest persoonlijke stukken, komt tot uitdrukking wat ik van een auteur vind.

Jaap Goedegebuure zei tegen mij: 'Wam de Moor huldigt het standpunt dat je je iedere keer weer door de schrijver aan de hand moet laten meenemen, maar dat kan helemaal niet. Wat je vroeger gelezen hebt, zit als een blok aan je been'.

Dat is onmiskenbaar, het geldt voor wat je gelezen hebt maar, ook voor wat je leven is. Sterker misschien nog dan Goedegebuure sleep ik mee wat er gebeurd is in mijn leven. Een boek over de mid-life crisis zal iemand van mijn leeftijd meer aan-

spreken dan een jongere, dat is logisch. En een m.s.-patiënt leest Pauka's roman *Een ongewenst verlangen* met andere ogen dan Goedegebuure of ik en zal op goede gronden misschien toch tot een *ander* oordeel komen.

Maar dat het onmogelijk is om je iedere keer weer aan de hand van de schrijver te laten meenemen, formuleert hij vertekend. Als ik aan een boek begin, probeer ik dat met een zekere openheid te doen.

Met het werk van bijvoorbeeld Maarten 't Hart ben ik veel bezig geweest. *Een vlucht regenwulpen* was een goed boek, in het volgende, *De Aansprekers, zag* ik ook van alles. Toen kwam *De Droomkoningin,* dat vond ik een stuk minder. Op het moment dat ik dat boek begon te lezen, had ik niet het idee: het zal wel goed zijn, want het is van Maarten 't Hart. Nee, ik vroeg me af: zou hij het niveau van de vorige keer halen? Dan constateer je dat er zwakke punten zijn en dat had ik nog sterker bij *De Zaterdagvliegers.* Maar De *vrouw bestaat niet* sla ik dan weer hoger aan.

Wat dat betreft verschilt de praktijk van mij niet zo met die van Goedegebuure. Ik zie heel goed in dat het individuele lezen van elk mens telkens anders is, maar dat neemt niet weg dat je als criticus de taak hebt om ieder nieuw boek zo objectief mogelijk te bekijken. Je moet het werk lezen met een instelling waarbij je zoveel mogelijk recht doet aan de auteur die het geschreven heeft. Als je je bewust bent van je positie als criticus, dan is het correct om uit een soort rechtvaardigheidsgevoel auteurs recht te doen.

Je behoort als criticus rekening te houden met het publiek voor wie je schrijft, heb je beweerd. Hoe ziet jouw lezerskring van De Tijd eruit?

Van 40 of 50.000 Tijd abonnees zijn er misschien zo'n 2.000 die mijn rubriek lezen. Een literatuurpagina wordt in het algemeen gelezen door mensen die wat gestudeerd hebben.

Kees Fens heeft wel gelijk als hij zegt dat de kring van mensen die om literatuur geeft, steeds kleiner wordt. Het is toch maar een enclave in het grote geheel.

Maar wat dat betreft wil ik de moed niet opgeven. Ik probeer op een toegankelijke manier over literatuur te schrijven in de hoop dat daardoor de belangstelling wordt gewekt. Het is mijn streven om voldoende aandacht te besteden aan de visie die een auteur uitdraagt. Ik schrijf voor een publiek dat voor een deel wel literatuur leest, dus ik kan gewoon literaire termen gebruiken maar ik beperk dat wel. In feite ben ik, net als Peetere, Verhaar en Goedegebuure, een personalistisch recensent. Ik hoor eerder bij Tirade thuis dan bij Merlyn.

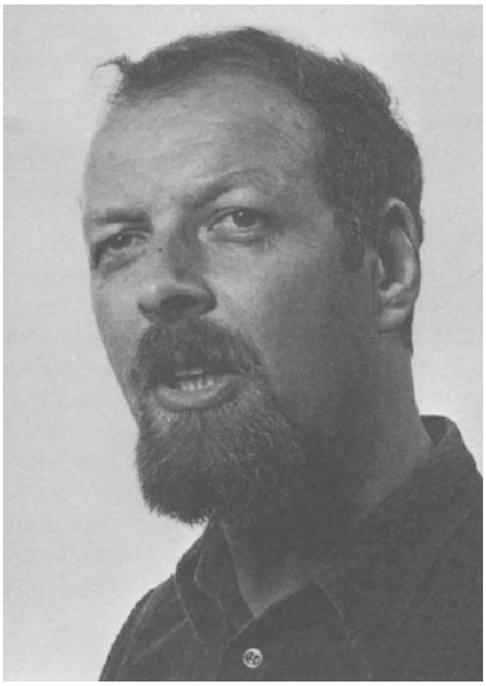
Heb je het idee dat je als criticus van De Tijd in een traditie staat?

Dan denk jij natuurlijk aan een traditie van Anton van Duinkerken, Jan Engelman, een beetje aan Jan Elemans, misschien Knuvelder die een tijdje hier gewerkt heeft en aan Kees Fens. Ja, ik vind dat ik in een traditie sta. Ik denk dat ik in zekere zin om Kees Fens heen ben teruggekeerd naar Anton van Duinkerken. Hij was een man die zich nauwelijks bekommerde om structuur en dat soort dingen. Ter Braak en Du Perron vonden hem een betwistbare figuur, maar juist binnen Roomse kringen was hij een gewantrouwd man omdat hij er specifieke eigen opvattingen op nahield. Hij behoorde de mening van het collectief te delen, de grote mannen van het katholicisme vertolkten altijd de stem van het katholieke volksdeel en dus van Rome. Hij huilde niet mee met de wolven in het bos. Hij maakte zich alleen de tolk van het katholieke volksdeel als het werd aangevallen door schrijvers als Ter Braak en Du Perron. Wat mij zo bijzonder trekt in Van Duinkerken? Bij hem zie je de wisselwerking van in jezelf kruipen en bij de gemeenschap willen horen. Hij speelde een rol in de gemeenschap en had tegelijk een sterke behoefte aan het kluizenaarschap, met

die laatste persoonlijke kant voel ik me erg verwant. Wat mij aantrekt in zijn manier van schrijven is het enorme plezier om verder te vertellen wat je leest, om verhalen te vertellen over hoe mensen met elkaar omgaan. Dat wisselde hij af met betogen, hij wilde voortdurend iets poneren. In mijn biografie van Van Oudshoorn komen die twee aspecten, vertelling en vertoog, ook tot uitdrukking.

Wilt u mij maar volgen *heeft o.a. als motto: 'Leren lezen is onderricht geven in afzondering'. Waarom heb je deze uitspraak van Fens opgenomen?*

In onze maatschappij zit iedereen op elkaar. Als ik afzondering zoek van mijn drukke gezin en dagelijkse praktijk, zoek ik haar in het lezen en in het schrijven. Lezen is bij uitstek iets wat je alleen doet. Leren open te staan voor de wereld die door een boek wordt aangeboden is een vorm van leren alleen te zijn en daarvan te genieten, en die afzondering te aanvaarden als een soort troost. Ik heb de sterke behoefte om te zoeken naar een evenwicht: naast veel drukte kun je geen beter bestaan hebben dan dat van een schrijver. Je hebt een alibi om je terug te trekken in je kamer en daar te lezen, te schrijven en na te denken.



Wam de Moor.
Foto Ben Jonker.

Wat moet ik me voorstellen bij je drukke praktijk en al de nevenactiviteiten in de Letteren?

Ik ben overdag bezig aan de universiteit en ga er een paar dagen per maand op uit naar het westen. Dat is een goede combinatie. Zo ben ik doorgaans bezig met lezen, studeren en lesgeven over de literatuur in het onderwijs en ik probeer dat te doen vanuit de visie dat de *ervaring* van de tekst door de lezer, zeg de leerling, maar het geldt algemener, centraal moet staan in de overdracht van literatuur, en dus niet de *bestudering,* de *analyse*. Dat hoeft geen agogisch geklungel te worden, wanneer je beschikt over een breed arsenaal aan didactische methoden, ervaringsmethoden, zodat lezers niet alleen van de leraar leren maar ook van elkaar en - het klinkt idioot, maar het is toch zo - van zichzelf. Ze moeten zich bewust worden van de relatie die *zij* met de tekst hebben.

Hier lijkt het verband met mijn empathische kritiek zoek, maar zoals ik al zei: dat is schijn. Juist dit soort overdracht van literatuur verkleint de autoriteit van de overdrager (leraar, criticus) en vergroot de persoonlijke verantwoordelijkheid van de individuele lezer. Ook hij leert zich inleven in een tekst en het onderscheid zien

tussen spontane reactie en secundaire beleving van een tekst, bijvoorbeeld omdat je er eerst over gelezen hebt.

Ik bouw hier dus een nieuw vakgebied uit, maar werk, dankzij de krappe geldmiddelen, op mijn eentje, uiteraard met mijn telkens wisselende groepen studenten. Veel samenhang is er in

zo'n letterenfaculteit niet, ofschoon ik met vakdidactici en onderwijskundigen in een vakgroepsverband zit dat sterker wordt, en individuele contacten heb met literatuurdocenten in alle secties. Maar dat is niet genoeg voor de dagelijkse praktijk. Daarvoor zoek ik ook inspiratie elders. Daarom ga ik er graag af en toe op uit om heel andere mensen te zien. Het liefst naar de Commissie Letteren van de Raad voor de Kunst. Ja, ik ben daar voorzitter van en heb er plezier in om schrijvers met zo verschillende overtuigingen als daar uiteraard in zitten, op één lijn te krijgen. Ik heb de indruk dat het goed gaat. Het blijken allemaal persoonlijkheden te zijn die iets voor de literaire zaak over hebben.

Maar ook het Fonds voor de Letteren, waar ik als voorzitter van de Commissie Letteren in zit en de begeleidingsgroep van het projekt Werken met Boeken, dat door de Stichting Leerplanontwikkeling is opgezet, doe ik met weinig tegen zin. Hoe graag ik ook achter deze tafel zit, ik wil ook regelmatig onder mensen verkeren, zeker als ze creatief, intelligent en hartelijk blijken te zijn.

Over mijn besognes bij de krant hoef ik niets te vertellen, die zijn wel duidelijk. Het verbaast me ook wel eens dat ik nog zo'n goede band heb met mijn huisgenoten, mijn vrouw, de kinderen en die poes daar en dat er hier nogal wat vrienden komen. Maar voorlopig lukt dat allemaal nog.

De mensen enthousiast maken voor literatuur en uitleggen als een leraar Nederlands zijn twee kenmerken van je kritieken, denk ik.

Ja, maar als ik dan in Tirade 257 lees dat Jaap Goedegebuure over mij schrijft: ‘Wie passabel is als recenserend leraar of belerend recensent hoort nog niet tot de beste critici van dit land’, voel ik me toch tekort gedaan. Niet omdat ik tot die beste critici zou behoren, maar wel omdat Goedegebuure een misverstand wekt omtrent de goede, de aanvaardbare criticus. Alsof enigszins didactische critici onbestaanbaar zijn, nee, dan ben je ineens een leraar. Dat vind ik echt flauwekul. De dingen keurig op een rij zetten hoort tot de taak van een doodgewone criticus. Je moet niet op een zeurderige manier het hele verhaal navertellen, dat probeer je op te hangen aan beschrijvingen van personages en je oordeel over het geheel.

In Wilt u mij maar volgen *schrijf je dat je in de literatuur kunt steunen op ‘door de wetenschap ontwikkelde analysemodellen, die naar een groot publiek toe wel min of meer te hanteren zijn’ (p. 16). Aan welke modellen denk je dan? Toch niet aan die van Theun van Dijk of Maatje?*

We praten over structurele analyse en dan bedoel ik een model als dat van Mieke Bal, waarin elementen en aspecten van een werk worden onderscheiden. *Elementen* zijn gebeurtenissen, personages en het grondidee, *aspecten* zijn de verteller, de focalisatie, het point of view, het ritme en de frequentie waarin bepaalde gebeurtenissen of zinsneden terugkeren. Dat zijn van die dingen die ik altijd in mijn hoofd heb. Ik zou me werkelijk schamen als ik niet een aantal van dat soort aandachtspunten samenbracht in mijn recensie, want daarmee kun je een beeld geven hoe een boek in elkaar steekt. Aan dat analysemodel van Mieke Bal uit 1977 denk ik niet meer, dat heb ik me zo eigen gemaakt, het gaat automatisch, net als autorijden. En het betekent ook niet dat de lezer het gebruik van dit of een ander model terug moet vinden in de door mij gehanteerde begrippen.

Als je kritieken schrijft, ga je het hele wetenschappelijke bedrijf relativeren. Je krijgt een hekel aan alle dwaasheden en onnozelheden van de literatuurwetenschap. Stelsels die almaar bedacht worden door bijvoorbeeld Theun van Dijk waar je werkelijk niet mee uit de voeten kunt en die bovendien iedere twee jaar een ander idee op tafel legt dat niet verder wordt uitgewerkt, dat vind ik nou echt zonde van

de tijd. In mijn colleges literatuurdidactiek heb ik de theorieën wel eens aan de orde gesteld, maar zij zijn onbruikbaar, zoals ik ook niets aan kan vangen met zijn voorstellen om het literatuuronderwijs op de middelbare school te verbeteren. Die zijn overigens nogal tegenstrijdig, zoals Ton Anbeek inmiddels terecht heeft opgemerkt.

Nu ik het toch over het literatuuronderwijs heb: een van de tekortkomingen is wel dat leerlingen poëzie nooit vergelijkenderwijs behandeld krijgen. Hier heb je een bundel, *Tempel en kruis* van Marsman, neem daaruit nu eens niet één gedicht, maar bezie die gedichten eens in hun samenhang. Wat dat betreft zouden leraren Nederlands veel kunnen leren van poëziecritici die dat tenslotte moeten doen in hun recensies. Ja, de poëziekritiek staat op een laag pitje, het boeit me wel, maar mijn habitus is sterk op het proza gericht.

Hoe staat het met het aangekondigde boek Wachten op de Tachtigers?

Tot 1980 heb ik de poëzie bijgehouden voor De Tijd, dus er is wel een mogelijkheid om de hoogtepunten en ontwikkelingen van de jaren zeventig in een geordend verband te brengen. Dat laatste zeg ik er nadrukkelijk bij. Vooral wat de poëzie betreft heb ik de behoefte om de zaak opnieuw te bezien vanuit het ambacht. Ik stel me dus voor vanuit dat gezichtspunt stukken te herschrijven en een aantal dichters die ik te laat in het vizier had, alsnog te profileren. Dat het er niet van gekomen is om deze kritiekenbundel op het aangekondigde tijdstip gereed te hebben, spijt mij achteraf niet. Nu kan zij alleen maar beter worden. Ik begin eraan als de soesah rond mijn biografie van Van Oudshoorn achter de rug is. Ik wil vooral proberen te achterhalen wat er toch schort aan de hedendaagse poëzie, waarom daar zo'n grote leegte is, terwijl de jonge prozaïsten elkaar staan te verdringen.

'De actuele kritiek is functioneel als zij niet gemaakt wordt met een knipoog naar de eeuwigheid', schrijf je in Wilt U mij maar volgen *(p. 18). In het verlengde hiervan zie ik je opmerking in het artikel over Carel Peeters: 'Deze criticus moet in het algemeen afleren om te pronken met wat hij gelezen heeft', (p. 48). Is dat verwijt niet onterecht?*

Aanvankelijk vond ik Carel Peeters nogal pedant, net als Jaap Goedegebuure. Als een jonge criticus zoals Peeters op die manier zijn stem uitzet als in *Het avontuurlijk uitzicht* gebeurt, dan is dat een wat irritant geluid. Maar er spreekt uit mijn recensie toch veel waardering, al heb ik meer bewondering voor zijn tweede boek, *Alles moet over*. In zijn eerste boek stonden aanvallen op zaken die allang voorbij waren. Nu kijk ik anders tegen beiden aan. Zij zijn critici die hun pretenties wel degelijk hebben waargemaakt en verdienen ook serieuze aandacht. Toen zij begonnen gebeurde dat met een zekere overmoed, maar zij zijn niet door het behang gegaan, ze hebben het volgehouden.

Die knipoog naar de eeuwigheid gaat mij te ver, bij Carel wordt dat wel overdreven. Als je zijn recensie leest over *Een zomer apart* van Hans Vervoort dan denk ik: je hoeft er niet alles bij te halen. Je kunt het wel over Leopardi hebben, maar dat vind ik er met de haren bij gesleept. Het is een eenvoudig, bescheiden boekje van Vervoort, houd het dan ook maar bescheiden in de terminologie en alles wat erbij komt in een recensie. Ik blijf van mening dat Peeters iets te veel de neiging heeft om te flonkeren, maar hij wil het nu eenmaal zo. Hij leest veel buitenlandse literatuur en ik kan begrijpen dat hij er wat mee wil doen. Hij kan het zich ook permitteren, hij schrijft gemiddeld twee recensies per maand. Ik schrijf voor De Tijd naast mijn dagelijkse werk en kom aan de buitenlandse literatuur niet zo veel toe. Ik heb natuurlijk meer gelezen dan waarover ik schrijf, maar mijn taak is het om de Nederlandse literatuur te volgen. Daar ben ik goed in thuis, laat ik het daar maar bij houden. Dat ik af en toe een buitenlands boek bespreek is vooral omdat ik het niveau van onze zich ontwikkelende literatuur wil toetsen aan die van over de grens.

Over de criticus van Vrij Nederland schrijf je in Wilt U mij maar

volgen: *'Peeters bekommert zich te weinig om de maatschappelijke effecten van de literatuur enerzijds en van de literaire kritiek anderzijds'. (p. 48)*

Ik zou dat nu niet meer zo schrijven. Je behoort te schrijven over literatuur in haar eigen betekenis, in haar eigen rol. Ik zie niet veel licht tussen de opvattingen van Peeters en mij over de plaats van de literatuur in de maatschappij. De méésté critici zullen vinden dat literatuur een eigen functie heeft, het individu kan er beter of slechter van worden, in zoverre kan literatuur maatschappelijk werkzaam zijn. Ik kan me indenken dat lezers getroffen worden door *Nieuwe maan* van Koolhaas waarin geschreven wordt over mensen die door vuil en bloed heen een geweldige tocht ondernemen om zichzelf herboren te vinden. Daar kan een oudere lezer een kick van krijgen en zeggen: nou durf ik weer. Dat is dan de positieve werking van literatuur en dat is ook de maatschappelijke betekenis ervan. Zo zou het ook in het literatuuronderwijs moeten gebeuren: vertellen over je persoonlijke leeservaring, luisteren naar elkaar als individu. Niet je toeleggen op de structurele analyse, maar uitwisselen van gedachten over: wat beleef jij aan deze roman en dan kijken wie je bent als je dat zo beleeft. Het is niet de kortsluiting veroorzaken, maar opheffen.

In tegenstelling tot Peeters, Goedegebuure en Van Deel speelt de biografie bij jou een belangrijke rol.

Nou, belangrijke ... Ik scheid het wel van elkaar. Ik maak een duidelijk onderscheid tussen de kritieken en de profielen. In de kritieken zal ik niet vaak iets uit het leven van de auteur erbij betrekken, behalve wanneer die auteur een publieke figuur is. Dat gold met name voor Brouwers en 't Hart. Zodra een schrijver een publieke figuur is, functioneer je als criticus van een weekblad als een journalist. Ik heb wel eens het idee dat Goedegebuure en Van Deel het wat gênant vinden om te erkennen dat zij ook journalist zijn. Als je mijn kritieken leest, merk je dat de biografische gegevens daar niet meer bevatten dan een aanloopje, eventueel met verwijzingen naar wat er gebeurd is in hun leven. Het is onjuist om te beweren dat zulke opmerkingen er niet toe doen.

In mijn profielen speelt de biografie een belangrijke rol. Ik heb gemerkt dat het didactisch een goede methode is om mensen te interesseren voor het werk van een auteur als je zijn leven erbij betrekt. Het profiel over Koolhaas dat te vinden is in mijn boek *Koolhaas onder de mensen,* is gebruikt als inleiding voor een Bulkboek met verhalen van Koolhaas.

Maar verheldert de biografie iets?

Ik geef een voorbeeld. Ik lees hier *Overspel* van Mensje van Keulen, en zit met een paar raadsels omtrent haar bedoeling. Moet ik die titel moralistisch interpreteren en velt de schrijfster een oordeel over haar personages? Poll vond van wel. Als ik Van Keulen tegen Bibeb hoor verklaren dat zij niet in het huwelijk of de langdurige relatie gelooft, lees ik dit boek heel anders. Terecht of niet. Een feit uit Van Keulens biografie speelt dan mee en brengt mij op het spoor van haar intenties. Zelfs als het een dwaalspoor is werkt het toch zo. Geen biografie dan? Dan is er altijd nog de biografie van de criticus, waardoor deze op zijn manier waarneemt. Is dat dan beter? Ik hoop dat mijn boek over Van Oudshoorn goed laat zien dat het functioneel is. De samenhang tussen leven en werk, vanuit dat principe is het geschreven. Het heeft er ook mee te maken dat ik gewoon nieuwsgierig ben naar de mens achter het werk. Dat heb ik ook bij schilders. Als je ziet hoe de symbolen bij Melle telkens terugkeren, dan ben je toch benieuwd naar die man.

Ik ken de bezwaren tegen het gebruik van de biografie ook wel, maar het is een academisch standpunt te zeggen dat de biografie niets verheldert. Het komt vaak

voor dat leven en werk een eenheid vormen. Dat leven is evenzeer als het werk de uitdrukking van iemands visie op het bestaan.

Het gaat erom wat je precies onder biografie verstaat. In mijn profielen maak ik gebruik van brieven en persoonlijke aantekeningen van een auteur. Dat hoort voor een deel bij de biografie, maar evenzeer tot het schrijversschap en dat maakt het moeilijk om het uit elkaar te halen. De biografie draagt niet per sé bij tot verheldering, het kan even zo goed de zaak vertroebelen. Als je *De Walgvogel* van Wolkers leest moet je hem gaan wantrouwen in zijn weergave van de gebeurtenissen in Indonesië omdat je weet dat hij er nooit is geweest. Wanneer ik geboeid ben door een schrijver wil ik ook wel eens met hem kennismaken. Dat is misschien een wat volkse nieuwsgierigheid, maar dat moet dan maar.

In je profiel over Kooiman geef je een uitgebreide interieurbeschrijving en aan Terborgh vraag je of hij de kamer wil beschrijven waarin hij je ontvangen had als je inderdaad naar Linhó had kunnen gaan. Dat heeft niets met biografie, maar alles met human interest te maken.

Nee hoor. Deze twee schrijvers laten zich in hun werk heel moeilijk zien, Kooiman schrijft heel afstandelijk proza en Terborgh doet dat ook, op zijn manier dan. Zij houden beiden de zaak steriel wat hun emoties betreft en daar wilde ik doorheen breken. Dan hoop je, door iets van dat interieur te pakken te krijgen, iets los te maken bij die schijvers zodat ik de optiek kon overnemen waarmee zij hun werk gingen schrijven.

Die opstap naar Kooiman had ik nodig als journalistieke ingang die enerzijds anecdotisch genoeg was om de lezer te boeien en anderzijds vanwege de symboolwaarde. Er wordt daar gesproken over een lange trap naar Kooiman toe en dat vind ik symbolisch voor de afstand tussen de lezer en zijn werk. Je kunt wel zeggen: dat is human interest, maar ik geloof dat niet zo.

Voor dat ik overga op moralistische uitspraken in je recensies, wil ik eerst van je weten: ben je een katholiek criticus?

Ik vind het niet goed om je levensovertuiging te scheiden van je scheppende arbeid. Dat kán toch gewoon niet? Maar je vraagt naar een interpretatie van het begrip *katholiek* criticus. Ik heb een hekel aan allerlei instituties die verstard zijn. De kerk van Rome hangt me echt de keel uit. Ik vind *dat* katholicisme geen parel die gekoesterd moet worden. Ik praat niet over individuele zaken zoals die in parochies gebeuren, dat kan best zinvol zijn. Ik heb zelf een wijk gevonden waarbij ik mij redelijk thuisvoel. De belangrijkste ondergrond is natuurlijk vanuit welke visie je leeft en ik kan zeggen dat Christus een rol in mijn leven speelt. Ik begrijp heel goed dat mensen als Komrij dat onmiddellijk aangrijpen om mij een oude roomse behangerekwast te noemen, maar met *rooms* heeft dat toch echt niks meer te maken. Waar het om gaat is dat je leeft vanuit een levensvisie waarin verzoening belangrijker is dan confrontatie. We hebben het erover gehad dat ik een mild criticus ben, dat heeft hier absoluut mee te maken. Anderzijds kun je ook zeggen dat Christus de mensen uit de tempel heeft geslagen, dus als je een argumentatie in de Bijbel zoekt om hard te zijn, kun je die ook gemakkelijk vinden in het Christendom. Dat is geen enkel punt.

Je moet het katholiek zijn niet associëren met een halfzacht openstaan voor alles en iedereen. Zo is het niet. Ik bedoel wel dat ik mensen krediet wil geven, dat geldt ook in mijn gewone leefomgeving. Schrijvers van literatuur zijn geen andere mensen dan de mensen in het dagelijkse leven. Dat krediet wil ik ook van andere mensen krijgen, het is heel prettig als er die ruimte is in je omgeving. De verantwoordelijkheid van een criticus is dat wie op een podium gaat staan, iets te vertellen moet hebben. De een wil hem weghonen, een ander spreekt hem vaderlijk toe, de derde gaat eenvoudig in discussie, hier ben ik, daar ben jij. Dat lijkt mij toch het beste. Daarin

speelt je karakter een rol. Ik heb bovendien geen reden om rancuneus te zijn. Ik heb een leven met weinig disharmonie en redelijk veel harmonie, al word ik totaal verlamd wanneer ik aan de ellende in de wereld denk en het mateloze egoïsme hier. Dan slaat alles zwart. Ik heb geleerd in mijn leven om tegenslagen te overwinnen zonder rancuneus te zijn en dat werkt door in je recensies,

denk ik. Het is niet zo dat je aan het katholicisme een normenstelsel ontleent. Je weet dat Wolkers mij een moralistisch criticus vindt nadat ik ooit eens over 'het erbarmen van een sexuele uitvreter' schreef. Maar van Wolkers is het vooringenomenheid. De Moor schrijft in een katholiek blad, dus hij zal wel alles zien door de bril van schuld en boete en foltering, terwijl dat naar mijn idee juist niet zo is.

Over Turks Fruit *schreef je:*

> *Ik moet mij dwingen tot zulke min of meer moralistische uitspraken, maar ik meen ze wel. Het is onaanvaardbaar dat de zwakken de zak krijgen. Ik denk ook dat Wolkers zich niet bewust is van dat effect in zijn verhalen (p. 128).*

Wat is dat voor een literair criterium?

Een van de elementen waarover we het zojuist hadden is dat een roman een visie op de werkelijkheid moet hebben. Ik vind de visie van Wolkers sexistisch, zoals je dat ook in *De Walgvogel* kunt zien. Iedere keer wordt dat weer bevestigd en daar moet ik als criticus iets over zeggen. Noem het moralistisch, nou ja. Het tegendeel is dat je geen houding hebt.

Je noemt het zelf min of meer 'moralistisch'.

Je ziet mijn hapering, mijn voorzichtigheid om zo'n oordeel te vellen. Op een gegeven moment wordt het me te bar.

Over Kousbroek schreef je in Wilt U mij maar volgen:

> *Van het bovennatuurlijke moet Kousbroek niets hebben en dus begrijpt hij er ook helemaal niets van. Ik begrijp het evenmin erg goed, maar er zitten een aantal voorprogrammeringen in mij die het trouwhartig aanvaarden van Kousbroeks betogen tegen de vaagheid en mystiek moeilijk maken. Ik denk alleen dat elke discussie hierover in wezen zinloos is. Ik zou teveel argumenten aandragen die al door Kousbroek ontmaskerd zijn, intussen erkennend dat die ontmaskering volledig op haar plaats is.*
>
> *(p. 261)*

Willem Kuipers reageerde hierop in De Volkskrant (12-7-1980) met: 'Dit is gestamel van een kronkelende worm aan het rationele scherpe haakje van Kousbroek'.

Ditzelfde fragment werd ook door Goedegebuure gebruikt. Tja, zeg het allemaal maar eens op het moment dat je een stuk aan het schrijven bent. Ik had inderdaad dit gedeelte moeten veranderen. Op zichzelf is het commentaar van Kuipers en Goedegebuure terecht, maar ik kom er niet verder mee.

Kijk eens naar de verschillende werelden in de literatuur. Cornelis Verhoeven en Kousbroek, alle twee onderscheiden met de P.C. Hooft prijs, vormen twee werelden die elkaar nooit zullen ontmoeten. Dat is ondenkbaar. Ik heb sterk het gevoel dat ik op het kruispunt van die twee werelden sta. Ik wil kennelijk niet kiezen, want kiezen is verliezen, hoe dan ook. Qua betoogtrant voel ik me meer aangetrokken tot Kousbroek, maar ik heb ook in de jury gezeten om Verhoeven te bekronen, want hij is een belangrijke schrijver. Voor Goedegebuure en Peeters is het onmogelijk om twee schrijvers te waarderen die zo ver uit elkaar liggen. Ik denk dat ik het wel kan omdat ik er net tussenin zit.

Waar liggen de verschillen tussen jou en Goedegebuure en Peeters?

Waarom wil je me toch steeds van die twee scheiden? Daar is toch ook Tom van Deel, en je had Aad Nuis en er was Kees Fens die er ook weer is. En heb je wel aan K.L. Poll gedacht. Dat zijn tenminste net als ik *lange* critici. Relativeren ze daarom misschien wat meer dan dat keffertje van HP en die noest werkende tuinkabouter van VN? Als je zo nodig wil: het kost mij moeite om een onbevangen oordeel over het verschil tussen mij en Goedegebuure te geven. In de persoonlijke contacten vind ik dat een verschrikkelijk aardig iemand, maar zodra hij gaat schrijven, valt het mij moeilijk te vergeten hoe weinig oog hij heeft getoond voor wie ik ben als criticus en wat ik kan en hoe hij uitsluitend tekorten heeft aangedikt en de uitzondering tot regel verheven. Ik zie - maar dat kan dus selectieve waarneming zijn - dat hij dit ook bij andere auteurs doet. Daardoor vind ik zijn oordeel te weinig genuanceerd, te bot. Hij heeft ook een onuitstaanbare manie om op zoek te zijn naar 'de beste' of 'de slechtste'. Dat heeft dan een kwaliteitsoordeel. Ik probeer een kwaliteitsoordeel te geven in de betekenis van 'karakterisering, beschrijving van de hoedanigheden'. Verder lijden Goedegebuures stukken van het laatste jaar wel wat onder zijn wetenschappelijke bagage; ik zie dat omdat ik mij zelf ook teweer moet stellen tegen de kruipolie van het jargon en de alles dodende methode.

Wat dat betreft is Peeters onbekommerder bezig, heb ik de indruk. Hij is bepaald geen lachebek, die Carel, maar de toon wordt meer ontspannen en dat is je ware. Daar streef ik ook naar en dat bereik ik ook nogal eens. Hij houdt nog altijd van een fikse aanloop, ik heb het liever meteen over auteur en boek. Zo is het eigenlijk ook met zijn criticus worden gegaan: eerst literaire journalistiek in Elseviers Weekblad bij Zaal en, inderdaad, wat recensies, dan twee boeken waarin hij zich theoretisch bezint op de kritiek en het essay en nu heel regelmatig een genuanceerde kritiek. Zo'n stuk als over Mensje van Keulen zal hem door de hakkebijters niet in dank worden afgenomen, maar het siert hem dat hij als iedereen zegt: 'Ach, dat is helemaal niks' laat zien wat hij er toch goed aan vindt. Die integriteit bezitten de voornaamste critici toch wel, dacht ik.

Ik heb moeite met bepaalde karakteriseringen die jij bedenkt. Zo heb je de mythe geschapen dat Jeroen Brouwers een katholieke schrijver is. Later noemde je Bezonken rood *een rooms boek.*

Nee hoor, *ik* heb niet de mythe geschapen dat Brouwers een katholieke schrijver is. Ik heb hooguit gewezen op een aantal aspecten die in zijn vormgeving een rol spelen en ik heb de rudimenten gesignaleerd van zijn katholieke afkomst. Het internaatsleven van Brouwers is belangrijk voor de interpretatie van zijn boeken, de schuld en boetegevoelens, het verlangen naar verlossing. Ik verwijs naar zijn katholieke opvoeding en naar het katholicisme dat hij afgewezen heeft. Maar nergens lees je bij mij dat hij een katholieke auteur is.

Bezonken rood heb ik niet echt een typisch rooms boek genoemd, je mag die ene zin waar jij op doelt niet uit het verband halen. Ik heb geschreven over de vormgeving, over de litanie van Maria die in de roman voortdurend terugkomt. Er is geen sprake van dat Brouwers een orthodox katholiek boek heeft gemaakt, wees daar zeker van. Maar *Bezonken rood* ruikt naar wierook, je moet in een kapel gezeten hebben met wierook in je neus om zo sensitief te zijn als Jeroen Brouwers, dat bedoel ik te zeggen. Bij een calvinist vind je dat niet terug.

Wat mij opviel bij het lezen van Wilt U mij maar volgen is *het stijlmiddel van de zelfcorrectie. Je beweert iets en je neemt het even later weer terug.*

Ik ben de laatste paar jaar veel onzekerder geworden in een aantal dingen. Ik geloof dat het goed is om dat te zijn als criticus. Ik wil daar ook onbekommerd verslag van doen in mijn kritieken. Je ziet in mijn stukken dat ik sterk de neiging heb om

literatuur te relativeren. Voor Peeters en Goedegebuure is literatuur het geloof, dat is heel duidelijk. Ze denken zus, ze denken zo, en ze weten het allemaal heel zeker. Ze zijn gewoon jonger dan ik. Die zekerheden verleer je wel.

Door mijn afkomst heb ik, als de meeste veertigers, in heel veel zekerheden geleefd, maar de samenleving is veranderd. Er is overal desintegratie, alles valt uit elkaar. En de voornaamste onzekerheid wordt dan je identiteit. In hoeverre ben je wat je altijd bent geweest. Dat soort elementaire dingen behoort tot uitdrukking te komen in je werk. Het schrijven van kritieken is daarvoor misschien ontoereikend. Ik heb nu de behoefte om wat anders te gaan schrijven. Maar ik hoor de wolven al huilen in het bos, de criticus die 't ook eens probeert. Die moet, hoe dan ook, gepakt worden. Piano aan dus en in 't geniep.

In een krant schrijf je niet voor louter vakgenoten
Johan Diepstraten in gesprek met Willem Kuipers (Volkskrant)

Johan Diepstraten: *In De Volkskrant van 12 juli 1980 schreef je: 'Ik vind dat er een scheiding moet zijn tussen kritiek, en andere informatie die met lezen en schrijven te maken heeft.'*

Kuipers: Ik weet niet precies meer in welk verband ik die opmerking maakte, maar het is wel zo dat ik kritiek van een andere orde vind dan wat er verder geïnformeerd wordt over schrijvers en boeken. Het waardeoordeel over literatuur dat in de kritiek tot uitdrukking komt, is voorwaarde voor een heleboel andere dingen. Zo ben ik van mening dat een interview met een schrijver pas zinvol is *nadat* het oordeel over zijn werk geveld is. Ik constateer dat daar door de media een loopje mee genomen wordt. Er worden schrijversreputaties gevestigd die niet berusten op dat waarde-oordeel, maar bijvoorbeeld op het leuke, vlotte voorkomen van een auteur. Bij De Volkskrant bestond die scheiding tussen kritiek en andere informatie, toen Kees Fens de vaste criticus was. Hij had gewoon zijn werk aan de Frederik Mulleracademie en schreef daarnaast voor de krant. Als je een letterkundig redacteur aanstelt - wat natuurlijk iedere zichzelf respecterende krant hoort te doen, waarom wèl iemand voor tennis of basketbal en *niet* voor literatuur - verenigt zich in zijn persoon de noodzaak zowel te kritiseren als de normale berichtgeving over het hele boekenbedrijf te verzorgen. Dat is geen eenvoudige taak. Je bent de hele dag met de krant bezig, het 'nieuws', en de krant, vergeet dat niet, is met jou bezig, en zo ontstaat het gevaar dat je aan kritiseren niet toekomt. Want de kritiek vereist afstand, stilte, rust, tijd om heel veel te lezen, het liefst niet al teveel geïnterrumpeerd door het overlijden van auteurs, het weigeren van prijzen, rellen in het Amsterdamse wereldje, afijn, de opsomming kent geen grenzen. Hoezeer ik er ook naar streef die *kritische* praktijk niet te laten beïnvloeden door de dagelijkse gebeurtenissen die om berichtgeving vragen, het komt er toch vaak op neer, dat je aan goed lezen, rustig denken en bezonken formuleren niet toekomt. Mijn stukken schrijf ik vaak op de valreep, net voor de *deadline,* en dat vereist meer snelheid dan diepgang. Ik heb lang getwijfeld of je als kranteredacteur wel criticus kunt zijn. Ter Braak was zo iemand, maar het was toen wel wat minder druk in het journalistieke bedrijf. Gomperts was zo iemand, maar het is wel opvallend dat je ze nu nauwelijks nog tegenkomt. Poll van NRC/Handelsblad zou zo iemand moeten zijn, maar hij schrijft slechts sporadisch iets wat je een kritiek zou kunnen noemen. Hetzelfde geldt voor Sitniakowski van De Telegraaf, Het Parool, Trouw, ook zij hebben geen letterkundig redacteur die ook kritieken schrijft, hoewel een krant als Trouw het aan haar stand verplicht zou zijn er een te hebben.

De filosofie van een dagbladredacteur, laten we het daar eens over hebben.

Literatuur is naast de hoeveelheid boeken waarin mensen hun diepste zieleroerselen onder woorden brengen, ook een bedrijf, een wereld, van produktie, van financiering, van subsidiëring, van 'kwesties', rellen, kortom nieuws, gebeurtenissen. Een krant moet die hele wereld doorzichtig maken, dus laten zien dat tijdens een periode van economische recessie het aantal vertalingen bijvoorbeeld terugloopt. Of dat er minder debuten verschijnen. Je moet laten zien welke factoren de produktie van literatuur beïnvloeden. Net als iedere andere journalist volg je de maatschappelijke verschijnselen die op een of andere manier met lezen of schrijven te maken hebben. Natuurlijk is dat teveel voor een mens om allemaal bij te houden, nog afgezien van de vraag of de krant het wel in haar beleid vindt passen als er zoveel over deze sector van de samenleving bericht wordt. Je maakt dus een keuze

uit wat zich als ‘nieuws’ aandient en die keuze staat in laatste instantie in verband met het belang dat je aan lezen en schrijven hecht. Die keuze kan óók inhouden dat je, zoals een goede journalist betaamt, zèlf nieuws maakt: je zoekt de problemen op voordat zij door anderen gesignaleerd zijn. Ook dat is een kritische functie. Zo vind ik het bijvoorbeeld krankzinnig dat er in de media geen zaak van gemaakt wordt dat er in Nederland geen fatsoenlijke literatuurgeschiedenis bestaat. Knuvelder heeft zijn best gedaan, maar hij houdt rond 1916 op. Hoe de literatuur zich na die tijd heeft ontwikkeld is door niemand overzichtelijk beschreven - ik laat ‘Ik probeer mijn pen’ en andere oppervlakkige praatjes nu even buiten beschouwing. Nu is het niet de taak van de krant zo'n kloof te overbruggen, maar het kan wel een nuttig verhaal opleveren om eens uit te zoeken hoe het komt dat wij geen actuele geschiedschrijving hebben. Een ander groot onderwerp zou kunnen zijn, maar daar wordt wèl eens wat aan gedaan, de mate waarin het onderwijs nog aandacht besteedt aan literatuur. Veel belangrijker dan de krant is het onderwijs voor het levend houden van literatuur. Uit wat ik nu regelmatig hoor krijg ik wel eens de indruk dat literatuur op school op sterven na dood is.

En niet alleen daar. Over alles mag in Nederland geleuterd worden, over politiek, over sport, over noem maar op, maar niet over literatuur. Noem bijvoorbeeld eens één televisieprogramma dat serieus aandacht schenkt aan wat er geschreven en gelezen wordt in Nederland, en de tv, dat is toch onze democratische spiegel, die liegt niet. Heel Hilversum is leesblind, heb ik wel eens geschreven. Dat is toch angstaanjagend. Juist in de literatuur formuleren mensen hun diepste verlangens, wat hen werkelijk bezighoudt, als ze even niet denken aan de werkloosheid en de plaatsing van kruisraketten, of juist wèl. De literatuur is de enige plaats in onze door technologie en bureaucratie beheerste samenleving waar je als individu je hart kunt ophalen, waar je de benauwenissen van het dagelijkse leven van je af kunt zetten, waar je kunt ademhalen. Literatuur is voor mij dus geen divertissement, hoewel het dat óók mag zijn, het is iets meer. Het is niet vrijblijvend. Juist daarom is literatuur voor mij geen heilige koe. Als het niks anders zou opleveren

dan leuke verhaaltjes mag het voor mij onmiddellijk verdwijnen. Literatuur is voor mij niet vanzelfsprekend, zoals bijvoorbeeld voor de NRC en het milieu dat zij bedient, nee, de literatuur moet zich steeds bewijzen, ook in concurrentie met andere uitingsvormen, de beeldende kunst, de film, noem maar op. Bij mij thuis vroeger waren geen boeken, ik heb ze zelf, ondanks het onderwijs dat ik genoot, moeten ontdekken, en soms denk ik dat hetzelfde geldt voor de Volkskrant-lezer. Voor mensen die van kindsbeen af met boeken vertrouwd zijn, tellen negatieve signalen zoals ik die waarneem, niet zo zwaar. Boeken zijn er immers altijd geweest, ze zullen er ook altijd blijven, waar maak je je druk om. Ik heb soms de angst dat boeken ècht zullen verdwijnen, niet voor mij, maar voor hele volksstammen die van het lezen vervreemd raken. Misschien dat ik me daardoor nogal kan verplaatsen in werelden waar hele volksstammen aan lezen nog helemaal niet toe zijn: de schreeuwende onrechtvaardigheid op dit punt die je ervaart als je je met bijvoorbeeld ‘Derde Wereld-literatuur’ bezighoudt.

Waarin verschil jij met andere critici?

In het kritisch begeleiden van literatuur zal er zo op het oog niet zo'n groot verschil zijn tussen De Volkskrant en andere dag- en weekbladen. Ook wij signaleren de nieuwe Hermans, de nieuwe Wolkers, de nieuwe noem maar op. Een krant streeft naar continuïteit in de berichtgeving over wat is opgenomen in de canon, die democratischer tot stand komt dan men wel eens geneigd is te denken. We leggen de accenten wat anders, de oordelen zijn niet altijd gelijkluidend, maar ik ben bang dat een nauwgezette studie van de bekende kranten en weekbladen toch niet zulke enorme verschillen zal opleveren. Wat ècht goed is, springt er voor iedereen op dezelfde manier uit. Ik heb het dan over Nederlands proza. De verschillen treden, denk ik, duidelijker aan het licht, als je dat terrein verlaat. Als het gaat om bijvoorbeeld poëzie, buitenlandse literatuur, andere, niet-fictionele vormen van schrijven, die natuurlijk even waardevol kunnen zijn als wat wij ‘fictie’ noemen. Het vervelende is geweest dat ik me in vergelijking met bijvoorbeeld de NRC juist op die punten niet hebben kunnen profileren, omdat wij in de krant aanzienlijk minder ruimte hebben. Normaal gesproken was er één pagina literatuur per week, dat betekent drie, vier, hooguit vijf recensies. Mijn beleid was om gegeven die ruimte het accent te leggen op Nederlandse literatuur, omdat het belangrijk is dat die beoordeeld wordt. Het gaat uiteindelijk om je eigen taal, je eigen cultuur. Ik ben steeds bezig geweest om de ruimte voor lezen en schrijven in de krant te vergroten, en ik ben blij dat we wat dat betreft weer een stapje verder gekomen zijn nu ook De Volkskrant maandelijks met een boekenbijlage van zo'n vier, vijf pagina's komt. Nu ontstaat de mogelijkheid om meer literatuur consequent te volgen, want alleen als je dat kunt doen heeft het zin. Niemand heeft er wat aan als je eens een keer een dichtbundeltje recenseert, of een Franse roman. Je moet dat *steeds* doen, literatuur is een optelsom van heel veel boeken, ook slechte.

Wat is er veranderd in De Volkskrant sinds Lidy van Marissing door jou is opgevolgd?

Ik heb een tijd heel plezierig met haar samengewerkt. Lidy werkte toen overigens al een tijd halve dagen en aan kritiseren kwam zij nauwelijks toe. Toen ik in vaste dienst van de krant kwam verschilde onze instelling ten opzichte van literatuur niet zo heel erg, maar gaandeweg ben ik steeds minder gaan geloven in het soort Nederlands proza dat zij verdedigde. Ik had (en heb) veel waardering voor wat Vogelaar wilde, iemand tot wiens kring ook Lidy gerekend werd, maar ik heb het idee dat wat wel ‘ander proza’ heet volkomen is vastgelopen. In die richting zie ik geen vernieuwing meer. Omdat die literatuur nauwelijks meer leeft, zie je er ook

geen grote stukken meer over in De Volkskrant. De literatuur verandert en daarmee ook de kritiek. Als ik niet gekomen was had De Volkskrant ook andere vormen van literatuur moeten signaleren, omdat de vormen die besproken werden, langzaam maar zeker verdwenen.

In hoeverre houd je rekening met je lezers?

Je hebt je eigen 'referentiekader' en toen ik bij De Volkskrant kwam was dat sterk literatuur-wetenschappelijk bepaald. Ik heb dat vak met veel hartstocht gestudeerd. Vergeet niet dat literatuurwetenschap wel iets anders is dan de karikatuur die Karel van het Reve ervan gemaakt heeft. Niet ten onrechte overigens, het kan nooit kwaad iets dat bloedserieus genomen wordt, op de hak te nemen. Maar literatuurwetenschap was voor mij óók de manier waarop de middeleeuwse literatuur ontsloten werd, de Europese literatuur van de elfde, twaalfde, dertiende eeuw waarmee je in contact kwam, het was later ook wat de Russische formalisten, wat een man als Roman Jacobson, Ingarden, Mario Praz deden, om maar wat te noemen. Toen ik bij de krant begon had ik het gevoel dat mijn aardige leermeesters over mijn schouders meelazen en je hebt dan de neiging in hun terminologie te schrijven. Maar literatuurwetenschap en kritiek, vooral krantekritiek staan volstrekt los van elkaar. Je schrijft in een krant niet voor een publiek van vakgenoten, maar je probeert als individu, zo persoonlijk mogelijk, in zo gewoon mogelijke mensentaal je ervaringen met een boek te beschrijven. En daarbij zoek je naar een vorm die voor 250.000 lezers geschikt is. Ik kan me overigens van zo'n mensenzee geen enkele voorstelling maken en wat je dus doet is wat ook de man doet die een stoel maakt: hij moet goed zitten, maar weet hij veel hoe al die achterwerken die erop terecht komen verschillen. Kritiek is een ambacht, dat gebruik maakt van een aantal vaardigheden en empirische gegevens. Zo weet ik nu dat je *niets* bekend mag veronderstellen, maar ik ben er niet voor het verhaaltje na te vertellen en dan te roepen dat het boek zo 'prachtig' of zo 'slecht' is. Ik ben er wel op uit te laten zien hoe een boek in elkaar zit, wat de schrijver geprobeerd heeft, welke mogelijkheden van de taal en de literatuur hij gebruikt heeft, en of dat naar mijn gevoel veel oplevert. Het is voor mij veel als er dingen onder woorden gebracht worden die ik op die manier nog nooit ervaren heb. Dan verruimt een boek ons idee van literatuur, maar vooral ook van 'werkelijkheid' en werkelijk is voor mij wat geformuleerd kan worden en aldus onze geestelijke ruimte bepaalt. Die ruimte dreigt altijd gefixeerd te worden, statisch te worden, omdat er in een cultuur altijd voornamelijk over dezelfde dingen gepraat wordt, namelijk datgene wat de machtscentra in de samenleving politiek, economisch, en sociaal belangrijk vinden. Waar een individu naar hunkert, daar heeft 'Den Haag', 'het onderwijs', 'Philips' of de 'koninklijke Shell' geen boodschap aan. Wie leest komt daarachter, maar ik ben me er pijnlijk van bewust dat je dan wel véél moet lezen, en al een beetje in dat soort zaken geïnteresseerd moet zijn, je moet zoals Gerrit Krol zegt, een 'textaal gevoelsleven' hebben.

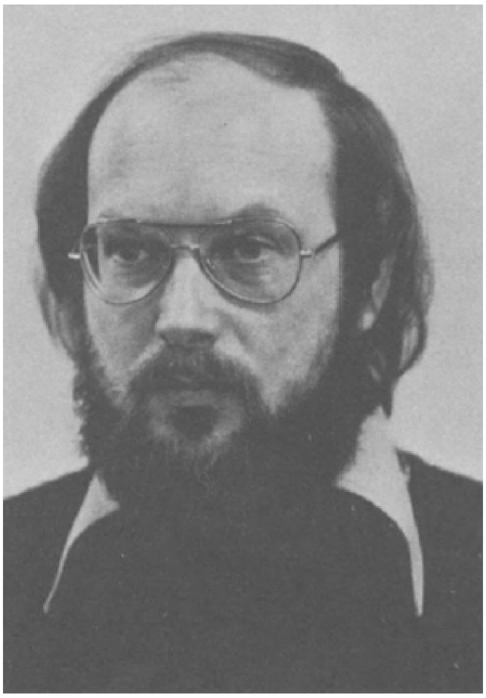
Kunnen jouw artikelen zo in Vrij Nederland en Haagse Post of heb je als dagbladcriticus andere opvattingen hoe een stuk eruit moet zien?

Je kritieken nemen in de loop der jaren andere vormen aan op grond van de ervaringen die je opdoet, daar komt geen einde aan. Dat kan óók betekenen dat je juist met kranterecensies steeds dichter bij 'de' lezer komt, maar het schrijven van kritieken blijft een terrein apart, het blijft toch een gebied voor mensen die al weten wat literatuur voor hen betekent. Ik richt me met mijn kritieken dan ook tot de Volkskrantlezers, die al enigszins deskundig zijn. Er zitten neerlandici onder die wel degelijk een grondig oordeel willen van een roman en willen weten wat ermee aan de hand is. Voor de kritiek mag het verschil tussen dag- en weekbladen niet groot zijn, je kunt hooguit een onderscheid maken in secundaire vormaspecten. Ik kan me niet verliezen in uitgebreide analyses, maar daar ben ik toch al geen voorstander

van. De kritiek in De Volkskrant zal altijd korter zijn en misschien wel meer to the point dan

een kritiek in Vrij Nederland waar een hele pagina kan worden volgeschreven over één roman. Ik denk dat dagbladkritieken vluchtiger geraadpleegd worden. Een krant lees je om te weten wat er in de wereld gebeurt en de recensies worden meegenomen. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat de kritieken in een dagblad uit geleuter moeten bestaan, zoals in De Telegraaf. De intentie van een weekblad lezer, is anders. Ik kan me indenken dat er mensen zijn die alleen de Haagse Post lezen omdat ze waanzinnig verrukt zijn over Jaap Goedegebuure.

Als je literatuurwetenschap hebt gestudeerd, word je geïntrigeerd door allerlei grote concepten, je bent niet alleen nieuwsgierig naar individuele boeken en auteurs, maar ook naar de oplossing van vraagstukken die uit het voortdurend lezen oprijzen. Het uitzoeken van die verbanden en daar zorgvuldig verslag van doen, kun je als redacteur van een dagblad wel vergeten. Daar kom je niet aan toe. Gelukkig staat daar tegenover dat je een didactische functie kunt hebben, net als de leraar Nederlands op de middelbare school, om lezers enthousiast te maken voor literatuur. Vroeger las ik alleen daarom al Kees Fens en ik kocht de Haagse Post vanwege Aad Nuis.



Willem Kuipers.

Ik ben ervan overtuigd dat de lezer van literatuur zich in een isolement bevindt, hij kan met weinig mensen praten over wat hem getroffen heeft. Kranten kunnen ertoe bijdragen dat dit isolement ten dele wordt opgeheven. Als er in Nederland niets anders zou bestaan dan De Telegraaf zou ik toch Sitniakowsky lezen om in godsnaam maar één man te lezen die af en toe een boek leest.

Anthony Mertens vindt dat het peil van de Nederlandse kritiek niet uitsteekt boven het niveau van het schrijven van flapteksten.

Ik geloof niet dat de kritiek een verlengstuk is van verkooppraatjes. Het gevaar is, zeker bij een krant, wel groot dat het die kant uitgaat, omdat de mensen die zich met jou bemoeien wel heel sterk in die richting denken. Is het een lekker boek of niet, kan ik het meenemen op vacantie of niet. In die termen kun je niet over literatuur praten. Iedere persoonlijke behoefte kan in een kritiek niet bevredigd worden. Kritiek

moet niet bestaan (en bestaat ook niet) uit louter aanprijzingen. Wat kritiek interessant maakt is het feit dat wegen gevonden worden om over ‘waarden’ te praten. Juist een criticus die nooit iets toejuicht kan op dat punt heel sterk zijn. Maarten 't Hart heeft mij een paar maal verweten dat ik zulke chagerijnige en zeurderige stukken schrijf. Ik ben een opgewekt mens, maar 't kan zijn dat ik in mijn stukken wat zwaar op de hand ben. Maar je wòrdt ook wat teleurgesteld, als het om Nederlandse literatuur gaat. Je vervalt dan misschien in een toon dat het allemaal niet zo leuk is.

‘Een slechte tekst zinkt weg, wordt vergeten, een goede tekst wordt deel van jezelf, doet iets met je. Daarom kunnen goed geschreven teksten zo gevaarlijk zijn, ze ondermijnen, ze zijn subversief’, schreef je in De Volkskrant van 12 juli 1980. Met behulp van dit citaat kun je je literaire credo wel uitleggen.

Als je je met literatuur bezighoudt, ga je anders over dingen denken, vergezichten worden geopend, je krijgt visies aangereikt waar je zelf niet van gedroomd hebt, je wordt verrast. Wie zo verrast wordt is daarna niet meer dezelfde, je bent veranderd. Dat gebeurt het hevigst als je 16 of 17 jaar bent. Ik weet nog dat ik voor het eerst Freud las; daarmee werd de mogelijkheid geopend dat ik praatte over dingen die ik zelf de eerste jaren nooit ontdekt zou hebben. Naarmate je ouder wordt gebeurt dat steeds minder. Herkenning gaat dan een veel grotere rol spelen.

Welke schrijvers hebben vroeger een grote indruk op je gemaakt? Wat de Nederlandse literatuur betreft Willem Frederik Hermans. Het wantrouwend je omgeving bekijken en toch heel geïntrigeerd en nieuwgierig zijn naar alles wat er gebeurt, is sterk door het lezen van Hermans beïnvloed. Hij liet me een wereld zien die ik niet dagelijks meemaakte, een wereld van verwarring en uitzichtloosheid. Nu heb ik het idee dat hij mijn idee over mensen en de wereld sterk mee heeft bepaald. Hij heeft er het zijne toe bijgedragen dat de denkbeelden die mij in mijn jeugd zijn aangepraat, werden ondermijnd. Dat bedoel ik met subversief uit het citaat dat je zoëven voorlas: je kunt filosofen lezen en rationeel beoordelen, maar Hermans praatte mij dingen aan op een emotioneel vlak, hij zorgde ervoor dat ik standpunten innam waarvan ik me niet kon voorstellen dat ze de mijne werden. Van de brievenboeken van Reve kon ik in de jaren zestig vele pagina's citeren, zoveel indruk maakte dat. Later, op een ander niveau, dat al veel meer literair was, heb ik die subversiviteit sterk ervaren bij het lezen van *Ulysses* van Joyce. Echt een schok, zowel literair als menselijk, kreeg ik toen ik voor het eerst gedichten van Paul Célan las. Ik vond dat als taaluiting iets ongelooflijks, maar het was ook een heel persoonlijke confrontatie omdat ik van jongsafaan met het Duits bezig ben geweest. Mijn moeder was een Duitse en op zestienjarige leeftijd beheerste ik die taal als een geboren Duitser. Toen ik me ging verdiepen in de gruwelen van de Tweede Wereldoorlog kreeg ik zo'n weerzin tegen alles wat Duits was, dat ik er lange tijd niets meer mee te maken wilde hebben. Door het lezen van Paul Célan viel de last die de afwijzing van het Duits voor mij betekende van mij af. Ik kon mijn moeder weer als moeder zien en niet als Duitse. Ik kon weer Duits lezen. Hoewel ik er nog steeds niet happig op ben. Ik ben bang voor de pompeuze zwaarwichtigheid van Duitsers.

In je kritieken kom je voortdurend met de klassieken uit de wereldliteratuur aanzetten, met name met Ulysses. *Is dat wel eerlijk?*

Het is natuurlijk vervelend om steeds met dezelfde voorkeuren te komen, maar je refereert vanzelfsprekend aan een canon, wat *jij* onder literatuur verstaat. Ik probeer het steeds minder te doen omdat het ook verblindend werkt. Steeds meer vraag ik me af: is het wel *mijn* canon. Maar het is natuurlijk wel zo dat er geen Nederlandse literatuur in de strikte zin bestaat. Alle belangrijke literatuur is internationaal. Dus als ik *La place de la Bastille* van Leon de Winter lees dan heb

je het over Modiano. Moet je in zo'n geval een expliciete vergelijking maken of alleen de Nederlandse variant bespreken? Je ontkomt er toch niet aan dat in je uiteindelijke oordeel de roman van Modiano een rol speelt. Als je de Nederlandse grens overgaat tref je daar op een bepaald niveau dezelfde wereld aan. De

mensen zijn produkt van dezelfde processen; als het gaat om intellectuele inhouden, zie je geen essentiële verschillen; er zijn hoogstens nuanceringen. Thomas Bernhard wordt verkeerd ingeschat als hij alléén wordt gezien als een Europees schrijver, want juist bij hem speelt ook de Oostenrijkse traditie een belangrijke rol. Dat hij zich afzet tegen *zijn* cultuur, zoals Hermans dat hier in de jaren vijftig deed, neem je mee in je beschouwingen. Als je boeken van Italiaanse, Finse of Engelse schrijvers leest, dwingt dit je óók te verdiepen in hun cultuur. Maar ik ben ervan overtuigd dat een grotere kennis daarvan niet de grote lijn van je oordeel ondergraaft; het wordt er wel door verfijnd. En hoe verfijnder hoe beter. We moeten ook weer niet te makkelijk praten over *de* moderne Westerse cultuur. In Vlaanderen tref je mensen aan die op dezelfde manier tegen de literatuur aankijken als in Amsterdam, maar het consumeren van veel Geuze Lambiek blijft niet zonder uitwerking.

Over de inhoud-vorm problematiek schrijf je geregeld. 'Zijn manier van vertellen en de uitdrukkelijke controle daarover waarvan de verteller blijk geeft, accentueren de vorm en leiden af van de inhoud', beweerde je in De Volkskrant van 31 dec. 1981 over La place de la Bastille. *Over* De perzik van onsterfelijkheid *van Wolkers schreef je:*

> *Voor mij, aldus vergelijkend (met* Ulysses, *J.D.), worden idee en stijl bij Wolkers kunstmatig, bedacht, techniek: ze zijn geen noodzakelijke resultante van de inhoud, die daardoor niet meer wordt dan een keten van succes: de lezer komt niet* in *het verhaal, hij wordt van gebeurtenis naar gebeurtenis meegenomen.*
> *(De Volkskrant, 22 nov. 1980).*

Het is inderdaad niet het geringste probleem. Het enige wat je als lezer hebt, is de vorm. Een roman kun je niet met andere woorden navertellen waardoor de inhoud duidelijker wordt. Je zou moeten zeggen dat vorm en inhoud één zijn, maar zo eenvoudig is dat niet, want pas als zij één zijn, heb je te maken met een geslaagd werk. Het overtuigt dan. Als het dat niet doet, vraag je je af hoe dat komt, ga je het hebben over technische dingen, over vormkwesties. Als die zoveel aandacht opeisen, zoals bij Leon de Winter kan daarin de oorzaak schuilen van je onvrede. Zo vond ik dat Wolkers in zijn laatste romans de zaak veel te veel uitspon. Een roman moet je in zijn ban brengen, je moet als je het boek dichtklapt het gevoel hebben: zo is het. Als je dat niet hebt, sta je als criticus voor de verschrikkelijke taak om uit te leggen wat er aan schort. Verschrikkelijk, want niemand kan ooit op een enigszins objectieve manier uitleggen waarom een boek goed is of niet. Toch streef ik die objectivering na. Dat heb ik gedaan in de twee citaten die je nu voor je hebt. Je vervalt al gauw in de gevaarlijke terminologie van vorm en inhoud, hoewel ik dat zoveel mogelijk tracht te vermijden.

Mijn probleem is dat ik het met beide kwalificaties niet eens ben.

Dat is je goed recht. Wat ik probeer duidelijk te maken is dat de hoofdfiguur uit *De perzik van onsterfelijkheid* bij kritisch toezien bestaat uit taal, uit literaire middelen, uit een monologue interieure, uit beschrijvingen, uit beelden, die allemaal talig van aard zijn. Als die figuur je niet aanspreekt, moet je daar de oorzaak zoeken. Je kunt natuurlijk óók zeggen: hij is een zak, of Wolkers is een prutser, maar dat vind ik niet de methode. Naar mijn gevoel was een aantal bekende technieken in die roman niet goed gebruikt. Carel Peeters heeft naar aanleiding van de laatste van Wolkers uitgebreid gewezen op het jargon dat daarin doorklinkt en dat we kennen uit de

voetbalverslagen van Studio Sport. Zelfstandige naamwoorden worden voorzien van aanwijzende voornaamwoorden, waar het lidwoord volstaat. Zoiets is storend omdat het zich niet laat rijmen met de sfeer van het verhaal.

Over De man met de urn *van Peskens zei je dat de kunstbloemen geen functie in het verhaal hebben. Je beweerde dat 'de sociale en psychische problematiek te realistisch, te nuchter en te triviaal haast wordt uitgewerkt om in deze tijd te overtuigen' (De Volkskrant, 16 oktober 1981) en over Zwier schreef je:*

> *Zwier stelt teleur omdat allerlei ideeën wel expliciet vermeld worden maar geen vorm krijgen in het boek. Zo denk ik aan de opmerking van zijn verteller dat de tijd niet lineair, maar circulair verloopt. Je zou dat dan uitgedrukt willen zien in het tijdsverloop in het boek, dat echter lineair is*
>
> *(De Volkskrant, 7 juni 1980). Zijn dit geen onzinnige eisen?*

Misschien als het om leuke vertelsels gaat. Maar ik wil literatuur. En deze schrijvers wekken verwachtingen op dat punt. Je wordt door hen op een spoor gezet en je denkt al lezende mee. Wat speelt bij een 'detective', heb je ook bij een literaire roman: waar draait het op uit, niet op een moord, maar op iets dat je totaal zal verrassen. Kortom, wat wil de schrijver? Van allerlei aanwijzingen verwacht je dat zij in vervulling gaan. Ik vind een verhaal of roman mislukt, als dat niet gebeurt en ik het gevoel heb teveel op zijsporen te worden gezet. Als ik heel onbescheiden ben, denk ik: die man heeft maar wat gedaan, hij is achter zijn typemachine gaan zitten en heeft een eind weggeschreven omdat hij bijvoorbeeld op pag. 24 uit moest komen met dat hoofdstuk. Ik heb ook mijn beperkingen tijdens het geven van een oordeel, maar een schrijver moet mij toch in de sfeer van een verhaal brengen, hij moet me duidelijk kunnen maken dat alles wat hij mij voortovert ergens op uit draait.

In eerste instantie geloof ik dat een auteur datgene probeert te formuleren en al schrijvend opzoekt wat hem het diepste beweegt. Ervaar ik dat dan heb ik het gevoel dat er iets gebeurd is in een roman dat ik niet graag had willen missen. Ik weet ook wel dat er schrijvers zijn die alleen een leuk verhaal willen schrijven en zich daarbij laten leiden door beproefde methoden, iets wat héél goed gedaan kan worden, maar dat is het soort literatuur waar ik niet dol op ben. Als je het verhaaltje makkelijk kunt navertellen en je ziet dat de vorm niet meer is dan een geheel van overbekende technische en taalmiddelen, dan is voor mij de spanning eraf. Een heel goeie stijl kan hier nog iets ten goede veranderen, maar dat wordt dan een waarde op zich. Iedere lezer van literatuur is op zoek naar het grote raadsel wat literatuur eigenlijk is. Je hebt een aantal geslaagde pogingen van individuen die iets onder woorden hebben gebracht waar we allemaal stil van worden. Achteraf blijkt dat zij dat hebben gepresenteerd door een heel specifieke manier van omgaan met de taal en het zich bezinnen op literaire mogelijkheden. Dat heeft de twintigste-eeuwse literatuur verrijkt: de monologue interieure, de groteske, het absurdisme die in eerste instantie 'uitvindingen op het gebied van de vorm' waren. Die ervaringen gaan behoren bij wat je van literatuur verwacht. Ieder nieuw boek dat uitkomt moet in feite al het geschrevene als achterhaald ter zijde stellen. Er is geen grens aan de mogelijkheden van taalexploratie. Ieder nieuw boek kan verder doordringen in de mogelijkheden met woorden je denken en voelen vast te leggen. Maar die vormdingen zijn altijd *middel* om iets te zeggen. Als ze *doel* worden, zoals in de experimentele literatuur, is er iets mis. In een recensie over Reve heb ik eens het beeld gebruikt van een poppenspeler, die een marionet aan touwtjes houdt. Blijf je de touwtjes en de handen van de poppenspeler zien, dan werkt het niet, maar als je alleen gebiologeerd naar de poppetjes kijkt, die - hoewel ze maar één ding doen: bewegen - als het ware volstromen met leven, dan heeft de poppenspeler een wonder bewerkstelligt. Met films heb je exact hetzelfde. Iedereen was lyrisch, over de film van Coppola over

Vietnam, maar ik zag alleen maar de camera-instellingen, de trucs, en daardoor het pathos, het onoprechte.

Wat je het laatste jaar aan mijn recensies gemerkt moet hebben, is dat ik veel milder ben geworden. Ik heb niet het idee

dat ik alles wat uitkomt onmiddellijk toets aan het ideaal van absolute literatuur. Ik wil dat het te volgen is voor mensen die ook nieuwsgierig zijn naar boeken, maar misschien geen idee hebben wat er in de 19de en 20ste eeuw literair is gebeurd. Ik hoop alleen dat als ze me volgen ik ook daarover iets duidelijk mag maken. Een voorbeeld. Literatuur is in de twintigste eeuw onder andere daardoor zo veranderd, dat de oude genreindeling van roman, novelle, verhaal niet meer opgaat. Je kunt eigenlijk alleen nog maar spreken van 'schrijven'. Niet eens van 'fictie'. Van een man als Borges bijvoorbeeld, een typisch voorbeeld van een twintigste-eeuwse schrijver, kun je niet zeggen dat zijn 'verhalen' fictief zijn: er zit zoveel werkelijke literatuur in, dat je even goed van 'kritiek' kunt spreken.

Vogelaar heeft eens gezegd dat je in deze tijd overmand dreigt te worden door de berg schrijfprodukten die op je afkomt en dat je maar een ding kunt doen: terugschrijven. Dat is een goed beeld voor wat de schrijver in deze tijd doet. Is dat leuk, dat gevecht, dat geworstel? Een heldere chronologisch vertelde roman met 'echte' mensen en 'echte' problemen is natuurlijk makkelijker, maar als je die wilt lezen, biedt de negentiende eeuw voldoende materiaal. De status die de roman toen had, kan hij zich nu niet meer verwerven. De roman is voor mijn gevoel een produkt van de negentiende eeuw, van het naturalisme dat er toen in slaagde een imposant beeld van de samenleving te schetsen. Hij bracht een synthese tot stand, met behulp van de opkomende sociale wetenschappen, die nu ondenkbaar is. Ons wereldbeeld is verbrokkeld. Wij zijn specialisten, die niet met andere specialisten kunnen praten, en wat erger is, ook steeds minder in die andere soortgenoten geïnteresseerd zijn. Toch geloof ik dat 'het schrijven', om het maar zo neutraal te noemen, die pretentie van synthese, de wil om een eenheid in het reilen en zeilen van mensen te laten zien, niet moet prijsgeven. En ook niet prijsgeeft. Het doet dat pas wanneer het klakkeloos terugvalt op beproefde vertelwijzen uit het verleden. Daarmee is literatuur pas echt een zaak voor een speciaal soort liefhebbers geworden.

De biografie speelt in jouw recensies nauwelijks een rol.

Je leert op de middelbare school al heel vroeg de 'ik' in een roman niet te verwarren met de auteur, en dat is heel goed, hoewel die 'ik' natuurlijk wèl de auteur is, of liever gezegd datgene van hem dat hij wil en kan onder woorden brengen. Maar hoe die man nu werkelijk in elkaar zit is, als iets dergelijks al ooit te achterhalen zou zijn, voor het lezen en beoordelen van wat hij geschreven heeft, niet van belang. Het gevaar van zinloze algemeenheden is groot als je dit in je kritiek vergeet. Wam de Moor heeft eens van een auteur gezegd dat hij interessanter zou schrijven als hij meer door het leven geknepen zou zijn. Daar zit een merkwaardige biografische notie achter: als de auteur interessant is, levert dat interessante boeken op. Dat is natuurlijk niet waar. Die auteur is hooguit van belang in zoverre *hij* achter zijn schrijfmachine is gaan zitten en precies de juiste woorden heeft gevonden.

Er is een heel ingewikkelde relatie tussen de auteur en zijn werk. Natuurlijk heeft alles wat hij schrijft wezenlijk met hemzelf te maken, maar iedereen die wel eens geprobeerd heeft om bijvoorbeeld bepaalde herinneringen op te schrijven weet dat hij uit zoveel beelden moet kiezen dat wat die keuze bepaalt allesoverheersend wordt. Pas als hij dat overwonnen heeft kunnen gebeurtenissen van vroeger zo beschreven worden dat het iets van alle mensen is geworden. Ik ben het niet eens met De Moor omdat nadruk op de biografie afleidt van waar het in literatuur om gaat. Ik had voordat ik bij De Volkskrant kwam een eigen fonds bij uitgeverij Ambo. Toen heb ik pas goed gemerkt wat er gebeurt als mensen hun indrukwekkende biografie gaan schrijven. Het was allerbarmelijkst wat ik kreeg toegestuurd omdat die

mensen zich er geen seconde van bewust waren geweest dat de meest afgrijselijke lotgevallen pas ontroeren als ze goed zijn opgeschreven. Ze waren behoorlijk door het leven geknepen, maar ze konden niet schrijven.

De biografie is niet van belang voor jou, maar waarom pak je Rudolf Geel onder de titel 'Kul, bombast en larie in erbarmelijk boek' (De Volkskrant, 18 september 1981) persoonlijk aan? Dat hij als wetenschappelijk medewerker Taalbeheersing zijn geld verdient, heeft toch niets met de waarde van zijn roman Ongenaakbaar *te maken?*

Nee, er was iets anders aan de hand. Net voor het verschijnen van dat boek, verscheen er een groot interview met Geel in de Haagse Post. Dat was één grote advertentie voor hem. Hij werd gepresenteerd als een literator met een geweldige staat van dienst. Toen ik *Ongenaakbaar* gelezen had, dacht ik: maar dat is toch grote flauwe kul. Als het boek alleen maar gewoon slecht was geweest, had ik het niet erg gevonden, maar het is een onoprecht en oneerlijk boek. Het speelt in het universitaire milieu waar een linkse figuur van katholieke afkomst de verteller, die schrijver is en kwalijk over hem heeft geschreven in elkaar laat slaan. In mijn kritiek heeft niet zijn biografie meegespeeld, maar eerder de mijne. Toen ik aan de universiteit ging studeren, begin jaren zestig, kwam ik aan met mensen die niet per definitie uit academische mileus afkomstig waren. Wij troffen een wereld aan die absoluut niet aansloot bij de verwachtingen over academisch onderwijs, die we hadden. Wat ik aan de universiteit aantrof was geen wetenschap, maar lamlendige lulkoek die je werd aangepraat, vooral in de neerlandistiek. Nu vind ik het nog steeds niet een verheffende tak van wetenschap en heel veel verzet dat ik op de universiteit heb gepleegd was gericht op het ondermijnen van al die onzin. Dat stuitte niet op rationeel verweer van de zittende autoriteiten, maar op pure emoties, lage trucs. In het boek van Rudolf Geel vond ik een beeld van de universitaire wereld waarin ik me helemaal niet kon vinden en dat ik buitengewoon onoprecht vond en bovendien slecht beschreven. Ik was heel kwaad door de gemakzuchtige manier waarmee hij te werk ging. Ik weet ook wel dat het mode is om met Karel van het Reve alles wat links is te verguizen en ook Komrij heeft daarin een grote rol gespeeld, maar er bestond een authentieke kern op de universiteit die zich kritisch afvroeg wat er allemaal gebeurde. Dat werd in dat boek van Geel op zo'n lullige manier belachelijk gemaakt, dat ik echt kwaad werd. Maar 't voornaamste was dat het boek zo slecht geschreven was.

Nee, ik heb niets tegen Geel persoonlijk, ik heb verder niks met die man. Ik heb het boek dat hij daarvoor schreef, *De Ambitie,* serieus en uitgebreid besproken en vond het niet eens zo slecht. Hij slaagde er niet onverdienstelijk in om zo'n modieuze ook wat quasi-lesbische vrouwenwereld te beschrijven. Nee hoor, het ging me niet om Geel persoonlijk.

Een heel ander onderwerp. Je schrijft niet veel over poëzie, bij De Volkskrant neemt Peter Nijmeijer dat voor zijn rekening. Het algemene verwijt zal bekend zijn: dichters bespreken dichters, het wereldje wordt op die manier wel erg klein.

Het is inderdaad verleidelijk om poëziekritiek niet over te laten aan dichters, maar aan anderen. Vroeger had je in een krant één man die over alles zijn literaire waardeoordeel uitsprak, van Russische belletrie tot Franse poëzie. Dat kan niet meer. En ik zou het ook niet goed vinden. Ik probeer door te lezen het contact met de poëzie te houden en als het kan schrijf ik erover. Zo versla ik heel graag Poetry International in Rotterdam voor de krant. Het geeft enigszins aan hoe belangrijk ik poëzie vind voor de krant, maar het consequent bespreken van poëzie is voor mij niet haalbaar.

Je moet je niet verkijken op de grote hoeveelheid werk die dat met zich meebrengt. Het beoordelen van een dichtbundel vraagt méér tijd dan het bespreken van een roman. Ga maar eens uitleggen waarom je de nieuwe bundel van Favery goed vindt,

of niet. Daar moet je even voor gaan zitten. Maar er is misschien iets ergers aan de hand. Ik voel me nog maar op heel kostbare momenten poëtisch. Een paar dagen aan de kust in Cornwall

Goede literatuur gaat altijd ook over de voorwaarden van het schrijven
Johan Diepstraten in gesprek met Anthony Mertens (De Groene)

Johan Diepstraten: *Uit jouw kritieken blijkt dat je andere eisen aan een literair werk stelt, dan het merendeel van de Nederlandse critici.*

Mertens: Ik weet niet of ik andere *eisen* stel aan een literair werk. Die formulering doet zo denken aan de keuringsdienst van waren, die bij elk produkt vaststelt, of het voldoet aan de kwaliteitsnormen en die beslist - wanneer dat niet het geval is - dat het produkt uit de handel genomen moet worden. Ik geloof niet zo in de literatuurkritiek als konsumentenkritiek, waarbij de kriticus als voorproever optreedt en die te bespreken roman al dan niet voorziet van het kenmerk van de Vereniging tot Behoud van de Kwaliteit in de Literatuur. Waar zou die kriticus overigens zijn autoriteit aan kunnen ontlenen? In ieder geval niet aan onbetwistbare kwaliteitsnormen. Meestal blinken die uit door vaagheid en worden ze te pas en te onpas gebruikt.

Nee, volgens mij zou een literaire kritiek meer een presentatie van een leeswijze moeten zijn, duidelijk moeten maken van welke impliciete veronderstellingen een literair werk uitgaat, op welke gronden en op welke manier ze een beroep doet op de instemming van de lezer, hoe het gelezen kan worden. Natuurlijk spelen daarbij normatieve inzichten een belangrijke rol want zo'n manier van lezen van een kriticus veronderstelt zelf weer een literatuuropvatting. Maar wanneer hij uitlegt hoe hij het boek gelezen heeft, maakt hij zich ook kontroleerbaar.

Overigens zit in de literaire werken zelf meestal al de beste literatuurkritiek opgesloten. Roland Barthes heeft eens onderscheid gemaakt tussen het plezier (plaisir) en het genot (jouissance), dat literatuur kan opleveren. Die begrippen hebben te maken met een manier van lezen.

In het ene geval laat je je meeslepen door de spanning van de verhalen, de schoonheid van de beelden, de helderheid van het betoog. Daar is niets tegen, maar in de literatuurkritiek leidt dat al tot een vorm van smaakkritiek, waarbij met een boek al dan niet wordt ingestemd omdat het meeslepend, fraai van stijl, inleefbaar is. De kriticus zou wat dat betreft wat kunnen leren van de literatuur waarin de schrijver heel duidelijk optreedt als lezer van andere teksten. Het is vaak literatuur die op het eerste gezicht helemaal niet helder is, die blokkades opwerpt; het zijn geen boeken, die je in de comfortabele leunstoel lekker onderuitgezakt zit te lezen maar waarbij je aan het bureau - met de pen in de aanslag - de behoefte hebt aantekeningen te maken, verder te schrijven. Het zijn boeken, waarin traditionele verhalen uit elkaar worden gehaald, die laten zien welke conventies daarin een rol spelen, en wat de funktie van de conventies is.

De moderne literatuur biedt een model voor een adequate literatuurkritiek. Dat satanisch genot om een verhaal open en bloot te leggen vind je b.v. bij Roland Barthes, waar hij een traditioneel verhaal van Balzac in S/Z demonteert en laat zien, waarop het meeslepende en zogenaamd geheimzinnige gebaseerd is. Het is een literatuurkritiek, die je bij belangrijke schrijvers ook gepraktiseerd ziet. Bij Laurence Sterne, Jean Paul, Flaubert, om maar enkele namen te noemen. Bij het lezen van die boeken kun je ook altijd lachen. Ja, bij goede literatuur speelt satire, humor een belangrijke rol.

Maar wijs je met dergelijke uitgangspunten het overgrote deel van de Nederlandse literatuur niet af?

Afwijzen doe ik niet. Jouw vraag impliceert, dat een literatuur-kriticus een soort scheidsrechter is, die het literaire spel leidt en volgens de regels fluit. Zo'n literatuurkriticus zou ik niet willen zijn.

Toch sta je bekend als verdediger van het Andere Proza.

Dat ben je al gauw, als het overgrote deel van de literatuur-kritici dat werk negeert, lachend afdoet, of door een gebrek aan kennis er allerlei misverstanden omheen weeft. Die irritaties, die daar omheen zijn ontstaan, hebben minder met het werk te maken, want dat wordt volgens mij niet echt gelezen, maar meer met het feit dat de schrijvers van dat werk zelf van zich afbijten, langzamerhand als groep worden beschouwd (ze hebben de anderen dat ook wel erg gemakkelijk gemaakt) en tegelijkertijd omdat een heel gebied van de internationale literatuur vrijwel onbekend is. Daarin zie ik ook de waarde van een tijdschrift als Raster, dat veel schrijvers uit die internationale literatuur hier heeft geïntroduceerd: Walser, Oswald Wiener, Calvino, Roche, Porta, Gustaffson, Per Olaf Sundmann, Kluge, Claude Simon, - ik noem maar enkele namen. Laat ik het zo zeggen: zonder het werk van Schierbeek, Polet of Vogelaar zou ik onbekend zijn gebleven met een groot deel van de moderne literatuur. Moet je eens kijken wat Polet en Ten Berge er aan gedaan hebben om hier internationale ontwikkelingen op het terrein van de moderne poëzie te laten zien. Overigens is het opmerkelijk, dat in België een aantal kritici meer openstaat voor moderne literatuur dan hier het geval is. Zo'n Paul de Wispelaere is toch een heel wat interessantere kriticus dan Wam de Moor alleen al omdat hij ook oog heeft voor wat er in het buitenland gebeurt.

Ik had verwacht dat Zoeken naar Eileen W. *van Leon de Winter wel door jou geaccepteerd zou worden omdat daarin met*

de vorm wordt geëxperimenteerd.

Zoeken naar Eileen W. vind ik een conventionele roman, die de indruk maakt experimenteel te zijn vanwege al die vertakkingen. Maar ik vind het een erg modieus boek. Het wekt de suggestie een synthese te willen aanbrengen tussen experimentele schrijfwijzen en geaccepteerde literatuurkonventies, kennelijk uit de behoefte zich niet te ver van een potentieel lezerspubliek te verwijderen. Dat is overigens een reëel probleem waar de moderne experimentele literatuur mee te maken heeft. Maar ik denk, dat de door De Winter voorgestelde oplossing berust op een fundamenteel misverstand m.b.t. experimentele schrijfwijzen. Ik denk dat het daarin gaat om het uitproberen van de mogelijkheden en onmogelijkheden van taalvormen. Bij De Winter gaat het voornamelijk om experimenten in de vertelstructuur - als je dat overigens vergelijkt met wat er op dat terrein door de auteurs van de Nouveau Roman, zoals Robbe Grillet, Butor of Claude Simon is gepresenteerd - doet de werkwijze van De Winter, zacht gezegd, nogal naïef aan. De manipulaties met het verhaalverloop bij De Winter zijn niet werkelijk principieel van aard. Hij geeft op een bepaald moment een aantal mogelijkheden aan, hoe het verhaal verder zou kunnen gaan, maar er wordt geen enkele consequentie getrokken. De roman kon niet ontsporen, omdat alles van tevoren was vastgelegd. Die vertakkingen worden in de loop van het verhaal ingevoegd, maar zij hebben geen enkele zin. Je ziet het ook aan *La place de la Bastille*: hij wist vooraf, of iets wel of niet gevonden wordt. Met andere woorden: er wordt geen enkel probleem zichtbaar gemaakt tijdens het schrijven zelf. Wat zou er gebeurd zijn, als De Winter wel consequenties had getrokken uit de simultane mogelijkheden. Dan had je een aantal andere teksten gekregen in de teksten zelf. Hij presenteert het, alsof de lezer mee kan construeren, maar dat is helemaal niet het geval.

Overigens maakt De Winter helemaal geen probleem van de moeilijkheid van het ‘schrijven’. Hij houdt zich hoogstens bezig met het probleem binnen welk kader het beschrevene geloofwaardig gemaakt kan worden. Je moet eens naar het gebruik van adjectieven in zijn boeken kijken. Dat is soms heel komisch: de overvloed aan adjectieven moet de suggestie wekken, dat het om de precisie van de beschrijving gaat, maar het effect is meestal het omgekeerde: gekunsteldheid.

Maar hoe weet je wat een schrijver vooraf heeft bedacht?

Daar gaat het niet om: wat een schrijver van te voren heeft bedacht. In de moderne literatuur blijft de polysemie, d.w.z. de verschillende betekenissen die de taalvormen mogelijk maken, van het begin tot het eind meespelen. Je kunt die romans blijven lezen, omdat ze telkens vanuit een ander perspectief gelezen, nieuwe sporen opleveren. Er wordt niets teruggebracht tot een mogelijk vertelspoor, zoals dat b.v. bij De Winter uiteindelijk het geval is. Je moet maar eens kijken in de romans van Calvino, van Oswald Wiener of Arno Schmidt - dat zijn romans, die niet te reduceren zijn tot één verhaal. Het zijn trouwens allemaal schrijvers, die het realisme in de literatuur in de eerste plaats als het effect van een code beschouwen. Ze hebben al lang de idee opgegeven dat literatuur een spiegel van de werkelijkheid zou zijn, of een mogelijkheid om gevoelens er in tot uitdrukking te brengen.

Boeken waar je bijvoorbeeld troost aan kunt ontlenen, bestaan niet?

Dat vind ik zo'n welzijnswerkersformule. Misschien is die bruikbaar in de praatgroepenkultuur, waar men wedijvert in het uiten van zijn persoonlijke gevoelens. Het is echt een ritueel geworden: al die confidenties zijn meestal niet meer dan schijn-openheden, waarbij men een absolute voorkeur schijnt te hebben voor het cliché. We worden tegenwoordig onder de affectie verstikt. Als we nu behalve door

dominees, relatiebegeleiders ook nog door de literatuur bijgepraat moeten worden, dan ligt de ware depressie wel heel dicht om de hoek. Literatuur heeft weinig met troost te maken, maar alles met distantie. Ze veegt de vloer aan met de idee van onmiddellijkheid: de illusie dat persoonlijke emoties onmiddellijk zonder haperen in taal kunnen worden omgezet. Romans en gedichten, die die illusie in stand willen houden, volgen niet meer dan een code van het 'persoonlijke' schrijven: gevoelens zijn daar doorgaans niet meer dan wat meningen, topoi, als ze al niet vervallen in sentimentaliteit en pathetiek. Men zou Ulrichs dagboeken in Musils *Mann ohne Eigenschaften* er eens op moeten na lezen om al dat gezwets over gevoelens op waarde te schatten. Ulrich vraagt zich daarin op een gegeven moment af of liefde een gevoel is en heeft tientallen paginas om er achter te komen wat men onder gevoel eigenlijk verstaat en de konklusie is dat men met dat woord al heel weinig aan kan maar ook met de beschrijving van gevoelens al snel in een moeras terecht komt.

Ik wil niet zeggen dat literatuur niets te maken heeft met gevoelens, emoties of ervaringen. Maar zo'n formule dat literatuur troost zou kunnen bieden is me veel te vaag - ze berust op het dogma van de inleefbaarheid, invoelbaarheid, herkenbaarheid. Wat betekenen die woorden eigenlijk? Iemand die zegt dat hij in deze of gene roman troost vindt omdat hij daarin zijn eigen problematiek herkent, die heeft hoogstens zijn eigen patroon in dat romanweefsel teruggevonden. Ik zal de laatste zijn om die functie van literatuur te ontkennen, maar ze wordt me te benauwend als ze als alleenzaligmakend wordt beschouwd. Literatuur wordt toch pas echt interessant wanneer ze behalve herkenning (datgene wat je al weet) ook nog kennis oplevert: meestal gaat dat gepaard met irritatie want je eigen (voor)oordelen worden op de proef gesteld.

Als je vraagtekens plaatst bij dat dogma van inleefbaarheid, herkenbaarheid dan word je al gauw gevoelloosheid, theoretische strengheid, dogmatisme verweten.

Soms lijkt het er op dat er twee kampen zijn: de ene groep lezers, die in literatuur troost, emotie, gevoel zoekt en een andere groep die juist in literatuur kritische reflektie verwacht. De eerste groep verwijt de tweede de literatuur te verarmen, te amputeren, de tweede groep verwijt de eerste naiviteit, kritiekloosheid. Volgens mij is dat een zeer kunstmatige onvruchtbare tegenstelling, die je telkens weer verwoord vindt in opposities als verstand-gevoel, objectiviteit-subjectiviteit, vorm-in-houd. Het valt me telkens weer op dat als je van literatuur distantie verlangt, dat je onmiddellijk tot voorstander wordt verklaard van een literatuurprogramma, dat een deel van die opposities omvat. Het gekke is dat als je vraagtekens zet bij dat oppositiesysteem, je een cerebrale benadering van literatuur wordt verweten, dat je op een objektivistisch standpunt staat, dat je een formalist bent omdat je alleen geinteresseerd bent in de vorm. Het zijn heel beladen begrippen geworden - of begrippen, nee, het zijn meer signaal woorden voor bepaalde stemmingen in de literatuur.

Het probleem schuilt waarschijnlijk hierin: in de formule van troostrijke literatuur als uitdrukking van gevoelens wordt er stilzwijgend van uit gegaan dat gevoelens vaststaande gegevens zijn die alleen nog maar door de literatuur hoeven te worden uitgedrukt. Maar misschien ligt de zaak anders: krijgen gevoelens pas vorm door de taal. Jean Ricardou, de theoreticus van de Nouveau Roman in Frankrijk, heeft eens de stelling geponeerd dat het bij de moderne roman niet zozeer gaat om het schrijven van een avontuur maar om de avontuur van het schrijven. In het verlengde daarvan zou je kunnen zeggen dat het niet zozeer gaat om het schrijven *over* gevoelens, ervaringen maar om de ervaring van het schrijven. Dan kom ik terug op wat ik in het begin heb gezegd over Barthes: kritische reflektie kan niet zonder inleving. Of om het anders te zeggen - je moet door een roman meegesleept zijn om er kritisch op te reflekteren. Er moet plezier zitten in de kritiek en kritiek in het plezier.

Ik wil niet zeggen dat ik voortdurend jankend boeken lees, maar er verschijnen toch romans waar je behoorlijk van onder de indruk kunt raken.

Wat ik een fantastisch boek vind is *De Poolse Vlecht* van Ritzerfeld. De personages in dat boek reizen af naar Auschwitz-Birkenau - al geloof ik dat de naam van die plaats niet expliciet genoemd wordt. Hun biografieën komen samen op die doodsvlakte. Er wordt een film gedraaid - een hopeloze poging om iets van die katastrofe in beeld te krijgen om hem werkelijk onder ogen te zien. Maar waar het om gaat is dat die historische katastrofe niet te vertellen valt - wat daar zich heeft afgespeeld kan niet in een episch kontinu verlopend verhaal verteld worden. Er valt eigenlijk geen balans op te maken - alsof het allemaal passé is. Die katastrofe werkt door versplinterd in vele biografieën. Wat zie je in die roman? Verplaatsingsarbeid, die doorwerkt tot in de schrijfwijze van de roman. Het is geglaceerd proza. De esthetiek van een uitermate gestileerde stijl wordt verdubbeld. De gefascineerdheid voor stijl staat loodrecht op de persoonlijke konfidenties - maar er valt meer uit te lezen dan uit de meest rechtstreekse uiting van gevoel.

Je beweerde dat andere critici eisen als leesbaarheid, toegankelijkheid en herkenbaarheid aan literatuur stellen zonder zich af te vragen wat die begrippen inhouden. Maar ik weet wel wat ik onder die criteria moet verstaan. Jij niet?

Jij wel? Ik niet. Ik weet wel wat *men* er onder verstaat. Het moeten verhalen zijn waarin geen blokkades opgeworpen worden, waarin niet al te veel wordt weggelaten. Meestal komt het er op neer dat men de signalen van vertrouwde konventies moet herkennen. Stel dat dat het kriterium zou zijn waaraan men literatuur zou moeten beoordelen, dan is bijvoorbeeld het overgrote deel van de moderne poëzie waardeloos geworden - dan zijn gedichten van Achterberg, Nijhoff of Lucebert wel heel kryptische teksten. Ik vind 'leesbaarheid' in die zin-dood in de pot. Maar leesbaarheid van literaire teksten hangt toch voor een belangrijk deel samen met het verwachtingspatroon van de lezers, van zijn bereidheid een tekst tot zich te nemen, van zijn kennisniveau. Om een vergelijking te maken: wanneer je mij een boek geeft dat over de formele logica handelt, dan ben ik na de eerste alinea al het spoor bijster eenvoudigweg omdat ik met die denkwijze niet vertrouwd ben, omdat ik op dat gebied niet thuis ben. Is het daarom een onleesbare tekst, kennelijk niet, voor een aantal mensen kan het een heel spannend boek zijn. Leesbaarheid is dus geen universeel kriterium, het is heel relatief en het is zeker geen objectief kriterium. Literatuur maakt een ontwikkeling door - in verschillende fasen worden bepaalde technieken uitgeprobeerd, verworpen of gewijzigd overgenomen. Ik denk dat je de moderne literatuur niet kunt lezen zonder een kennis van die traditie. Overigens maak ik die vergelijking met de wetenschap niet voor niets: als literatuur niet teruggebracht wordt tot vermaak of aangename verpozing (waar ik op zich niets tegen heb - tegen die aangename verpozing dan) als ze als een kennismodus nog serieus genomen wordt dan kan ze toch geen beroep meer doen op triviale psychologische intuities, die door de psychologie in de loop van de tijd als naiviteiten van de tafel zijn geveegd; dan kan ze toch niet voorbijgaan aan inzichten die in de taalfilosofie of de linguistiek zijn ontwikkeld. Let wel, het gaat er niet om de literatuur die inzichten in literatuur vertaalt, maar de literatuur kan tegenwoordig toch niet meer doen alsof die niet bestaan.

Het probleem dat een groot aantal mensen vreemd staat tegenover niet-konventionele romans heeft daarmee te maken dat ze aan literatuur nog functies toekent, die ze in het verleden ongetwijfeld had, maar die nu heel wat effectiever overgenomen zijn door andere media, door wetenschap. Je ziet dan ook dat echt belangrijke literatuur bijna altijd ook gaat over de voorwaarden van het schrijven. Men geeft geen omvattende wereldbeelden meer, men heeft de illusie het overzicht over het geheel te hebben verloren. Het is niet zo dat bepaalde gebieden van de

werkelijkheid door andere media, wetenschap, filosofie zijn gekonfiskeerd, maar bepaalde functies.

Die hele hausse van heruitgaven van naturalistische romans, die je op dit moment kunt waarnemen - dat is toch bloedarmoede in de Nederlandse literatuur. Het is een herhalingsoefening in leesbaarheid-overzichtelijk, personages, overzichtelijke handelingen. Van een kritische verwerking is geen sprake. Men kan toch moeilijk zeggen dat het vergeten literatuur is: nu nog imiteert een groot deel van de Nederlandse literatuur die stroming. Volgens mij is er weer behoefte aan een feuilleton.

Een hoge dunk van de kritiek in Nederland heb je niet. Je vindt dat de critici niet meer zijn dan flaptekstschrijvers.

Gerrit Komrij heeft eens een prachtige karikatuur van de criticus gegeven, toen hij in *Daar is het gat van de deur* zijn literatuurkritisch program aan zijn lezerspubliek presenteerde. Dat bestond er dan in dat hij een muntstuk had met aan de ene kant een lachende en aan de andere kant een huilende kop. Voordat hij begon te schrijven gooide hij dat muntstuk op en afhankelijk van de kant waarop dat muntstuk neerkwam, schreef hij zijn kritiek. Dat is natuurlijk 'gefundenes fressen' voor een lezerspubliek, dat alles al gauw te zwaarwichtig vindt. Nou wordt er soms heel wat gezwetst in de literatuurkritiek en Komrij steekt daar op een effectieve wijze de draak mee, maar argumenten zie je bij Komrij bijna nooit, het effect is geheel gebaseerd op rhetorische trucs, op goed geformuleerde scheldkannonades. Komrij beantwoordt precies aan wat krantenredacties graag willen: zich vrolijk maken ten koste van anderen. Literatuurkritiek, dat moet spektakel zijn, leedvermaak, het is leuk anderen op hun bek te zien vallen. Komrij speelt dat spel mee. Daar zit iets heel dubbels in, want hij geeft er zich wel degenlijk rekenschap van dat de schrijver of de literatuurkriticus alleen maar geapprecieerd lijkt te worden als een soort circusartiest, die de avond moet helpen opvrolijken.

Schrijvers moeten op afroep hun mening geven over alle maatschappelijke problemen, die de media de moeite waard en spectaculair genoeg vinden. Maar men is nauwelijks geinteresseerd in het vak dat ze uitoefenen. Er ontstaat alleen belangstelling wanneer de scheldwoorden over en weer vliegen. Je ziet dat aan die hele affaire rond Brouwers en de Revisor polemiek. En als de literatuur in het oog loopt, dan niet zozeer door de literatuurkritiek - of hij moet geschreven zijn à la Komrij - maar door human interest, polemieken, die nog het meest opvallen door de frequentie waar ze elkaar mee opvolgen.

Literatuurkritiek, serieuze literatuurkritiek, dat is een heel marginale zaak geworden - functioneert volgens mij alleen nog maar in een relatief klein circuit van mensen, die op een of andere manier professioneel bij literatuur betrokken zijn, en dan nog.

Je kunt als Komrij het deed het spel meespelen, maar daar heb ik geen zin in. Ik vind dat je ook in je manier waarop je literatuurkritiek bedrijft afstand moet nemen van de publiciteits-machinerie, je niet moet laten opdrijven door de campagnes van de uitgeverijen, je zelf niet moet laten reduceren tot flaptekstschrijver. Als Aad Nuis vrijwel op elke flaptekst geciteerd wordt, is hij daarom een belangrijk kriticus?

Dat zou ik niet willen zeggen - hoogstens dat de PR-man van de uitgeverijen bij hem de meest op maat gesneden reclame zinnen kon aantreffen. Een criticus moet geen copywriter van een reclamecampagne zijn. Waar ik me echt aan erger is dat de critici uit de meest in het ooglopende bladen literatuur bespreken, die al goed in de markt liggen. Als er een boek van Mensje van Keulen of Hermans verschijnt dan zie je in dezelfde week al de recensie ervan in die bladen, maar een boek van Ritzerfeld of Ferron? Daar gaat al weken overheen om maar niet te spreken van de zogenaamde experimentele literatuur - als daar al aandacht aan besteed wordt dan is dat een meevaller. Overigens vind ik het niveau van de literatuurkritiek helemaal

niet zo laag als je denkt. Ik kan je zo een aantal namen noemen van kritici die ik de moeite waard vind om te volgen:

Offermans, Boomsma, Kruithof, Rein Bloem, Van Deel, Den Boef.

Carel Peeters verwijt jou een nogal dogmatisch marxistische opvatting, van waaruit je de literatuur kritiek bedrijft.

Laat ik vooropstellen dat ik waardering heb voor de manier waarop Peeters de boekenbijlage van Vrij Nederland heeft uitgebouwd. Ik vind dat daarin in ieder geval een vrij breed terrein van de literatuurproductie wordt gecoverd. Hij probeert nog serieus in discussie te gaan met andere literatuurbenaderingen, maar ik kan niet zeggen dat hij wat mij betreft bij de beoordeling van die andere literatuuropvattingen gehinderd wordt door een overvloed aan kennis.

Geef daar dan eens een voorbeeld van.

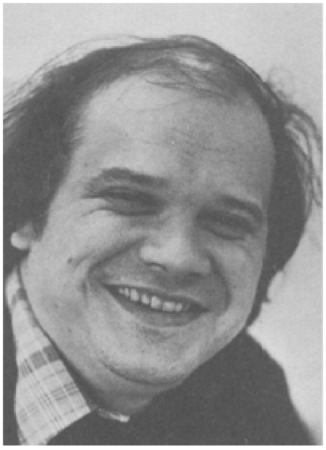
Nou, in een essay in Tirade bijvoorbeeld geeft hij een karikatuur - ik kan het niet anders noemen - van mijn opvattingen over literatuur. Het is een opstel dat de titel draagt ‘Tegen de ideologie van de deviante vorm’. Een groot deel van dat essay is geschreven in een empathische stijl, dat wil zeggen: hij zet een betoog op zoals hij denkt dat wij dat zouden houden. Wij, want hij heeft het behalve over mij ook over Vogelaar, Boomsma en impliciet Offermans. In geen enkele zin van dat betoog kan ik iets van mezelf terugvinden. Hij komt daar weer met het sprookje aan dat ik - de anderen kunnen best voor zichzelf spreken - van literatuur verwacht dat ze maatschappelijke thema's moet aansnijden. Ik zou auteurs als Oek de Jong, Kooiman, Kellendonk en Matsier verwijten dat hun romans niet handelen over het proletariaat of de werknemers van onze tijd. Het staat er echt. Over Kooiman en De Jong heb ik nog nooit geschreven, Kellendonk en Matsier vind ik in ieder geval interessante auteurs. Ik zou hen verwijten dat zij weliswaar links zijn, maar dat hun solidariteit met de arbeiders slechts van mentale aard is. Wat bedoelt hij daar eigenlijk mee: een mentale solidariteit. Ik zou het niet weten. Trouwens solidariteit is een veel te beladen woord, een te veel misbruikt dekmantel om er geen pijn van in je nek te krijgen. Ik zou er bezwaar tegen hebben dat ze over een persoonlijke problematiek schrijven. Kletskoek. Hij zou eerst maar eens moeten uitleggen wat hij met al die begrippen bedoelt, met ‘persoonlijke problematiek’, ‘solidariteit’.

Peeters schuift mij een literatuuropvatting in de schoenen, die hij misschien zelf nog heimelijk aanhangt. Want hij is het die van auteurs een overall maatschappelijke visie verwacht hij is het die om een nieuwe Thomas Mann roept, meer engagement wil. Maar het belangrijkste verwijt is dat ik alleen maar literatuur hoogacht die zo deviant mogelijk is. Dat het mij gaat om de afwijking van de afwijking om het zo te zeggen. Alsof ik de kwaliteit van literatuur afmeet aan haar deviatie. Allereerst vind ik het begrip ‘deviant’ in deze kontekst al problematisch. Ik vind literatuur waar iets uitgeprobeerd wordt, waar nagedacht wordt interessant, maar ik zou dat geen deviant proza noemen. Dat vooronderstelt al een norm van konventioneel proza. Peeters kan alleen van afwijkend proza spreken als hij de hoofdstroom van de Nederlandse literatuur als norm neemt, internationaal gezien heeft het etiket nauwelijks zin.

Maar je benadert literatuur toch vanuit een marxistische invalshoek?

Literatuur heeft te maken met het beeld dat we van onszelf vormen, wat de maatschappij van zichzelf vormt. Ze helpt dat beeld mee opbouwen en wordt er zelf weer door gevormd. Goede literatuur onderzoekt de voorwaarden van die beeldvorming. In feite is ze een spelbedérver: ze vraagt permanent op welke manier en op grond waarvan we onze opvattingen en ons gedrag legitimeren. Waar marxistische vraagstellingen (hét marxisme bestaat niet) het mogelijk maken zicht te krijgen op netwerken van macht, hoe die zich historisch ontwikkeld hebben in

instituties, geeft literatuur ons enig vermoeden van de ontwikkeling van subjectieve historische ervaring. Dat laatste is altijd een zwak punt geweest in marxistische theorieën, tot Althusser toe. Daar hebben auteurs van de kritische theorie zoals Adorno, Benjamin en Negt nog meer oog voor gehad. Je ziet trouwens dat kunst en literatuur in de analyses van deze auteurs een heel belangrijke rol spelen kunst als seismogram van de manier waarop mensen hun leven beleven. Ze zoeken naar de sporen van het onofficiële bewustzijn die in de openbaarheid doordringen. In hun boeken zijn de grenzen tussen literatuur en filosofie overigens erg vaag. Ze hanteren schrijfwijzen, montage technieken, die je ook in de moderne literatuur tegenkomt. Maar goed, in de literatuur zien ze een graadmeter van de manier waarop arbeid in de fabrieken, de techniek, de wetenschap, het administratiesysteem van onze maatschappij, de media onze ervaring organiseren, ons opvattingen van subjektiviteit en individualiteit voorschotelen, die weinig met subjectiviteit en individualiteit van doen hebben. Het is opvallend dat juist de literatuur, die niet direct over maatschappelijke thema's spreekt, door hen bij voorkeur worden geanalyseerd. Auteurs als Adorno, Benjamin en Negt hebben mijn optiek bepaald, een manier van kijken.



Anthony Mertens.
Foto Ronald Sweering.

Wat mij opvalt is dat jij steeds kwalitatieve onderscheiden maakt in de literatuur. Je hebt het over goede literatuur, je hanteert toch ook een normatief concept.

Natuurlijk, al zeg ik er onmiddellijk bij dat die aan ontwikkeling onderhevig is. Literatuur begint voor mij waar een verstoorde relatie met het gangbare taalgebruik optreedt. Dat is helemaal niet zo'n revolutionair uitgangspunt hoor, daar gingen de Russisch Formalisten in de jaren twintig al vanuit, die literairheid, poëticiteit vooral zagen als een effect van kunstgrepen, waarmee de vertrouwdheid van de omgangstaal op losse schroeven gezet wordt. Literatuur is arbeid aan de taal - en omdat in taalgebruiksvormen werkelijkheidsbeelden verdisconteerd zijn is het ook een kritiek - letterlijk - een uiteenlegging van die werkelijkheidsbeelden, ideologieën.

Die Russisch formalisten hebben trouwens gewezen op een zwak moment in onze manier van lezen: we lezen niet wat er staat (taal), maar we lezen wat er niet staat (beelden). Je ziet dat vaak in de literaire kritiek: men maakt zich druk over de morele aard en de levensechtheid van de personages, over de waarschijnlijkheid van beschreven gebeurtenissen, maar men vergeet dat dat de effecten zijn van bepaalde schrijfwijzen.

In je essay ‘Panoptikum. Het subjektivisties proza van de jaren zeventig’ beweerde je dat het belangrijkste kenmerk van die literatuur is: de pose. Jeroen Brouwers schrijft in zijn verweerschrift ‘Het verzonkene’ *(p. 55):*

Geheel en al subjektivisties schrijf ik neer: ik ben pro stakingen, ik ben pro Rote Armee Fraktion, ik ben pro protest, ik ben pro zelfmoord. Ik ben pro het liefst nu onmiddellijk

> *laten vallen van de allesvernietigende bom (...) Ik ben pro het verbranden van mijn eigen boeken door het schuim van het volk dat niet kan lezen. Gaarne! Ik sta erbij te schateren. Met stapels tegelijk reik ik dit schuim mijn boeken aan. Ik warm mij aan mijn eigen universum en ik zie de vlammen de hemel likken. Ik, mijne heren, predik uiteindelijk uitsluitend schoonheid. Dit is mijn engagement waarnaar ik mijn leven heb ingericht. Ik roep u toe: dit is een politiek engagement. Dit engagement heeft mijn leven behoorlijk verpest.*

Je wordt al maar kwader nu ik dit voorlees.

Ja, hier word ik echt kwaad om, omdat het niet eens meer suggereert dat ik tot een soort ‘Literatuurpolizei’ zou behoren, die een brandstapel op wil richten. Hij suggereert het niet, hij zegt het gewoon. Alsof ik van de literatuur eis dat zij in de openbaarheid rekening van verantwoording aflegt van haar ‘Gesinnung’. Alsof mij in de schoenen geschoven wordt dat de kwaliteit van de literatuur afhankelijk zou zijn van de hoeveelheid politieke uitspraken. Wat moet ik daarop nog zeggen? De kwaliteit van de literatuur wordt trouwens ook niet bepaald door pathetische uitroepen over de Schoonheid. Als Brouwers in de aanval gaat dan komt hij daar altijd weer mee aandraven, het is niet meer dan een magische formule, die alle gelijkgestemden wil mobiliseren, die kennelijk het geheim van de Schoonheid in pacht hebben.

Op je essay ‘Panoptikum’ reageerde Gerrit Komrij met ‘Zij die in Raster schrijven’. Mertens heeft

> *een stuk of drie kranteninterviews geplunderd waaruit moet blijken dat* alle *schrijvers uit de jaren zeventig (met uitzondering van zij die in Raster schrijven) subjektivisties zijn, dat wil zeggen over zich zelf schrijven op een wijze dat ze zichzelf, en daarmee hun produkt, zo goed mogelijk aan de man brengen.*

Ik heb natuurlijk niet drie kranteninterviews geplunderd, ik had hier dozen vol met recensies, interviews. Ik had dat opstel moeiteloos dertig paginas langer kunnen maken met citaten. Waar het mij om ging was een tendens te laten zien namelijk dat literatuur journalistiek en journalistiek literatuur is geworden. Van veel schrijvers hoef je de boeken al bijna niet meer te lezen, omdat al hun eigenaardigheden, biografische details ten voeten uit al door de human interest journalistiek voor het voetlicht zijn gebracht. Dat interview dat jij gemaakt hebt met Maarten 't Hart in dat Bzzlletin nummer met al die kiekjes uit het familiealbum - waar is dat goed voor. Welke nieuwsgierigheid wil je dan bevredigen?

Pose noem ik datgene wat gebeurt als schrijvers zich portretteren naar het beeld dat men zo graag ophangt van het Schrijversschap. Het gaat er dan ook niet om dat ik de integriteit van een schrijver aan de orde stel zoals Brouwers suggereert - het gaat mij meer om de implicaties van een schrijfwijze. Daarom ligt in mijn opstel ook het accent op de citaten, niet zozeer om te laten zien wat daarin gezegd wordt, maar hoe - de overeenkomst tussen al die formules van authenticiteit.

Jij verwijt mij dat ik belangstelling heb voor de biografie, maar als ik jouw kritieken lees blijkt dat ook jij ingaat op de autobiografie. Wanneer is de biografie wel van belang?

Waar ik moeite mee heb is de belangstelling voor de biografie van een auteur als journalistiek gegeven. De portretten in de Haagse Post en ook in Bzzlletin - om me

daartoe te beperken, het verschijnsel is wijd verbreid - presenteren al die biografische details niet vanwege het informatieve gehalte. Dat is hoogstens het misplaatste alibi voor zoveel human interest. Zou ik de boeken, die ze schrijven, daardoor nu veel beter begrijpen? Ik geloof er niets van, ik ga ze hoogstens met een andere blik bekijken. Nee, de presentatie van de human interst dient een heel ander doel.

De uitweidingen over de geboorteplaats, het gezin, waar de schrijver is opgegroeid, de beschrijving van het milieu, waarin hij leeft, mikt op een mythe van de schrijver als een bijzonder mens, die een paar jaar terug nog verloren ging in de anonieme massa, maar nu - omdat hij een aantal boeken heeft gepubliceerd - bij toverslag een buitengewoon bijzonder mens is geworden. Dat straatje, waar hij vroeger speelde, is in dat journalistieke portret niet langer meer het straatje, waar het jongetje X speelde, maar een straatje dat een geheim bewaart - het behoorde tot de leefwereld van een groot schrijver.

De beschrijvingen van 's mans fysionomie zijn stijlfiguren geworden uit een genre, dat het sprookje van het gekwelde of succesvolle schrijversschap op het oog heeft. Ze proberen te beantwoorden aan het beeld, dat wij ons zo graag van een Schrijver voorstellen. Je zou de analyses van die groep literatuurwetenschappers uit Luik, die een analyse gemaakt hebben van de portretten in Paris-Match, eens moeten lezen om te zien hoe zeer die gebaseerd zijn op rethoriek.

Maar hoe sta je dan tegenover het dagboek of de biografie als literair genre?

Ik vraag me altijd af: Waarom zet een schrijver zichzelf in de ‘vitrine’? Op welke manier wil hij in beeld komen? De meest interessante zijn nog wel die, waar de schrijver over zichzelf schrijft in de derde persoon - daar waar hij zichzelf ook het object maakt van zijn eigen blik én waar hij tegelijkertijd zijn blik tot object maakt. Ik geloof dat het Barthes was, die eens heeft gezegd, dat het schrijven van de autobiografie - het in de openbaarheid brengen van het privéleven - de presentatie van een door een ideologie bepaald zelfbeeld inhoudt en dat men juist daaraan wil ontkomen: autobiografie als het tegenspreken van het beeld, dat men van zichzelf wenst op te hangen.

Alle goede dagboeken of autobiografieën hebben dat uitgangspunt: de blik, de etikettering van de ander (en zichzelf) ongedaan maken. Je ziet het bij Leiris, ook bij Barthes, die zelf een soort fragmentarische autobiografie geschreven heeft.

Dagboeken van schrijvers vind ik in de eerste plaats interessant, waar ze reflecteren over datgene, waar ze mee bezig zijn en waardoor ze zich manifesteren: het schrijven.

In je artikel ‘Alexander Kluge: Berichten van het slagveld’ beweerde je:

> *Tegenover de verstarde, geprogrammeerde waarnemingstechnieken, de konventioneel geworden waarneming van de werkelijkheid, waarin mensen een leven lang worden getraind, probeert Kluge een radikaal analytische methode te produceren.*

(Raster, 13, 1980, 45) Je hebt het in dat verband ook over Kluges pleidooi voor een radikale subjektiviteit. Kun je daar iets meer over zeggen?

Het gaat Kluge niet om de werkelijkheid maar om beschrijvingen die de suggestie wekken de werkelijkheid weer te geven. Die beschrijvingen vullen alleen de verschillende betekenissen van het twijfelachtige woord werkelijkheid in. Kluge heeft in 1964 een boek geconcipieerd - *Schlachtbeschreibung* waarin hij aan de hand van een aantal authentieke getuigenissen van mensen die ‘er bij geweest zijn’, aan de hand van dokumentair materiaal de oorzaken probeert te reconstrueren van de nederlaag van het Duitse leger in Stalingrad. Eigenlijk ging het er meer om hoe de deelnemers aan die slag die volstrekt zinloze onderneming trachten te

rechtvaardigen. Wat natuurlijk meteen opvalt is de hulpeloosheid in de verhalen van degenen, die er bij geweest waren en die niet werkelijk in staat zijn Stalingrad en de chaotische gebeurtenissen daarom heen in kaart te brengen. Je moet je een frontsoldaat voorstellen die daar wekenlang ingegraven heeft gelegen in een schuttersputje. Wekenlang niet anders gezien heeft dan een ijzige vlakte, vliegtuigen over zich heeft horen komen, tanks, pantservoertuigen voorbij heeft zien rollen. Wat zich daar aan militaire operaties voltrok, was voor hem uitsluitend een abstrakt gebeuren. Hij heeft de verhalen van anderen nodig om zich een totaalbeeld van Stalingrad te vormen, voor hemzelf blijft het begrip Stalin-

grad verbonden met volstrekte eenzaamheid, verijzing, zinloosheid. Hij hoort hoe anderen zijn heldenmoed bezingen of als een gehate vijand afschilderen. Zijn eigen geschiedenis wordt het onderdeel van een grotere geschiedenis waarin hem iets duidelijk gemaakt wordt over zijn eigen subjectieve ervaring. Dat werkt naar twee kanten. Die panoramatische verhalen over Stalingrad - de analyses van de militaire en politieke operaties, de propaganda enz - kunnen hem enige zin geven wat hij daar zelf als volstrekt zinloos ervaren heeft. Hij kan zich hechten aan de verhalen die van een nederlaag nog een overwinnig weten te maken. Hij kan ook al die verhalen konfronteren met zijn eigen waarnemingen: een breuk die niet te helen is. Maar dan blijkt ook dat men zijn eigen oren en ogen niet meer kan geloven: in het verhaal van die frontsoldaat zijn al die andere verhalen opgegaan - ze spelen een rol in de manier waarop hij zijn eigen werkelijkheid waarneemt.

Waar het nu om gaat is dat Kluge beweert dat van wat zich werkelijk heeft afgespeeld noch een persoonlijke getuigenis rekenschap af kan leggen - omdat elk individu voor het beeld van het geheel is aangewezen op andere bronnen dan die van zijn eigen waarneming - noch een abstract historisch model, waarin wordt geabstraheerd van de lijfelijke ervaring van de enkelingen.

Het probleem is dat theorie en subjectieve ervaring in elkaar moeten opgaan - Kluge gebruikt daarvoor de begrippen ‘Nähesinn’ en ‘Fernsinn’ - om uit historische ontwikkelingen iets te leren. Het hoofdprobleem is de categorie van de samenhang. Kluge heeft samen met Negt onlangs een formidabel boek gepubliceerd *Geschichte und Eigensinn* - waarin ze materiaal aandragen van individuele en kollektieve geschiedservaringen, geschiedenissen vertellen van mensen die een zinvol bestaan proberen op te bouwen maar permanent ervaren dat ze dat niet in eigen hand hebben maar ondanks alle nederlagen de moed hebben telkens weer door te gaan. Het zijn mensen die een zintuig hebben voor de mogelijkheden van de werkelijkheid - dat is het radikale realisme. Ik heb dat boek hier bij de hand en ik kan misschien nog het best een passage citeren, waarin ze het model van een radikaal subjectieve ervaring het meest kompakt weergeven: theorie en ervaring moeten elkaar corrigeren. Ze zeggen daar:

> Die Erfahrung baut Nester. Da alle in solchen Nestern heranwachsen und von ihrer Nähe herdenken, ist dies ein kollektives Nest. Jeder sucht sein Glück, seine Erfahrung, sein Zentrum. Wenn aber alle sich und ihre Kreis für das Zentrum halten (dan is er sprake van subjektivisme), gibt es keines.

Jij doceert ook aan de universiteit. Welke relatie zie je tussen de literatuurwetenschap en de literaire kritiek?

De literatuurwetenschap is geen uniform geheel, net zo min als de literaire kritiek. Je ziet daarbinnen ook vele verschillende activiteiten, stromingen, met elkaar concurerende opvattingen. Er is trouwens al een lange discussie aan de gang over de vraag of literatuurwetenschap als wetenschap wel mogelijk is. Er zijn onderzoekers, zoals Verdaasdonk, die menen dat het meeste werk dat op de universiteiten verricht wordt, eigenlijk helemaal niet voldoet aan criteria van wetenschappelijk. Nu is het zo dat de belangrijkste activiteit van het literaire bedrijf wordt gevormd door het interpreteren van literaire teksten. Veel energie wordt gestoken in het beschikbaar stellen van moeilijk toegankelijke teksten door het editeren, annoteren of commentariëren daarvan. Vanuit de hoek van de methodologen wordt aangevoerd, dat de interpretaties zijn gebaseerd op persoonlijke literatuuropvattingen, waarbij vaak gebruik gemaakt wordt van begrippen en vooronderstellingen die, zo ze niet rijkelijk vaag, dan toch vaak nauwelijks

geexpliciteerd zijn. In feite geldt die kritiek ook de literatuurkritiek. Om maar een voorbeeld te noemen: bij het interpreteren gaat het meestal om de kennelijk niet direct zichtbare betekenis van een tekst op te sporen. Maar nooit wordt vooraf duidelijk gemaakt wat men onder 'betekenis' verstaat en volgens welke procedures die in literaire teksten opgespoord kan worden. Wil men bij interpretaties gegronde en controleerbare uitspraken doen, dan ontkomt men niet aan een theorie over wat teksten zijn en hoe betekenissen daarin tot stand komen. Niet voor niets heeft men in de afgelopen jaren aansluiting proberen te zoeken bij de linguistiek, waarin wel geexpliciteerde opvattingen over 'betekenissen' bestaan. Die discussie is allerminst afgelopen. Nu vind ik de vraag of de interpreterende activiteiten wel of niet beroep mogen doen op de status van wetenschappelijkheid volstrekt oninteressant, ze heeft ook hoogst bedenkelijke kanten, omdat daarin impliciet ook vastgelegd wordt, wat op een universiteit wel of niet thuishoort.

Als die machtsvraag - want dat is het in feite - opgelost wordt met een rigide wetenschapsopvatting, dan ben ik er vierkant tegen. Het editeren van moeilijk toegankelijke teksten, het bereikbaar maken van vergeten literatuur - dat hoort wel degelijk op de universiteit thuis - ook al gaat het uiteindelijk om literatuurpolitiek en literatuurbeleid. Ik zie geen andere plaats waar het beter zou kunnen gebeuren. Waar wel eens een discussie over zou mogen plaatsvinden is over de vraag, waarom men welke teksten beschikbaar wil maken voor wie. Men kan dat niet afdoen met een verwijzing naar de frase 'conservering van cultuurbezit'.

Waar die studies van Van Rees, Verdaasdonk of Van Dijk op gewezen hebben, is op de vage vooronderstellingen, die aan bepaalde manieren van spreken over literatuur verbonden zijn. Ik vind dat ook de 'linkse' literatuurkritiek zich aan die blootlegging van haar eigen begrippenapparaat en vooronderstellingen niet moet onttrekken. Daarom vind ik het jammer - een gemiste kans - dat binnen een tijdschrift als Raster nooit echt een discussie van de grond is gekomen tussen mensen als Verdaasdonk, Beekman, Van Dijk en de essayisten in dat blad. Ik geloof dat de tijdschriften bij uitstek de brug kunnen slaan tussen de literatuurwetenschap, de essayistiek en de literatuurkritiek. In plaats van een anti-academische toon aan te slaan zouden de literatuurcritici zeker vruchten kunnen plukken van de analyses en probleemstellingen in de literatuurwetenschap. Daarmee verklaar ik de literatuurwetenschap allerminst heilig, maar de wederzijdse beinvloeding van de literatuurkritiek, essayistiek en literatuurwetenschap zou heel heilzaam kunnen werken. Er dreigt nu steeds meer verkaveling op te treden.

Maar de afstand tussen literatuurwetenschap en het recensiewezen is toch wel heel erg groot?

Ik denk dat je in je recensies van literair werk aan al die literatuurtheoretische discussies niet veel meer hebt - maar dat is belangrijk genoeg - dan dat je wat wantrouwender staat tegenover een aantal begrippen en formules, die je anders zo gemakkelijk neerschrijft. Maar de literatuurwetenschap bestaat niet alleen uit methodologische discussies - godzijdank niet. Als literatuurcriticus heb je nog het meest aan die literatuurtheorieën, die dicht bij literaire teksten blijven. Zo vind ik de studies van Bachtin bijvoorbeeld van belang omdat die je leeswijze kunnen aanscherpen. Ze hebben oog voor het intertekstuele karakter van de literatuur - waarom en met welk doel wordt een bepaalde stijl gehanteerd, waarom wordt een bepaalde problematiek op die manier aan de orde gesteld. Het gaat hoogstens om een optiek, hoor. Want bij het recenseren ben je aan veel beperkingen onderhevig: de plaatsruimte, het taalgebruik, de leesbereidheid van de krantenlezer, het probleem wat je wel aan voorkennis mag veronderstellen en wat niet. Het is altijd geschipper.

Met open mond kijken naar de natuur
Chris van der Heijden in gesprek met Harry Mulisch

Chris van der Heyden: *Vorig jaar heb je tegen Marita Mathijsen gezegd, dat de literaire interviews in die reeks, die zij verzameld had, jou het minste aanspraken. Minder dan die over opstandjes en pijpen. Ben je er niet zo dol op om over literatuur te praten?*

Harry Mulisch: Nou ja, dat komt natuurlijk omdat er in die interviews dingen staan, die voor mij vanzelfsprekend zijn. Dat is alleen voor anderen interessant. Tenslotte ben ik de hele dag met literatuur bezig.

Maar gebeurt het dan nooit, dat mensen iets vragen of zeggen, waarvan jij denkt: ja, zo heb ik het nog nooit gezien...?

Jawel, maar niet in interviews. Wèl in artikelen, die iemand over je schrijft. Dat wel.

Lees jij kritieken; lees je bijv. de bekende reeks kranten en bladen door?

Jawel. In de eerste plaats lees ik bepaalde kranten en je zou natuurlijk achterlijk zijn als je die kritieken dan niet las. Al schijn je bepaalde schrijvers te hebben, die dat niet doen. Van wie de vrouw het eruit knipt, als het negatief is. Maar daar heb ik geen last van.

Gebeurt het je dan nooit, dat je iets negatiefs leest en denkt...

Soms wel, maar dan wist ik het eigenlijk al. Maar iets, waarvan ik weet, dat het heel goed is en waarvan de criticus me vertelt, dat het slecht is dat vind ik onzin. Dat is voor hem dan wel zo ... Tenslotte blijft de hele literatuur een subjectieve aangelegenheid. Maar meestal zijn die reacties voorspelbaar. Ik weet precies, dat mijnheer A positief en mijnheer B negatief over boek x zullen schrijven. Ik heb wel eens geopperd, dat je eigenlijk de te verwachten kritieken van mijnheer A, B en C vóór de publikatie van het boek bij de notaris zou moeten deponeren om ze later open te maken en te vergelijken met de echte.

Het zou leuk zijn om dat eens te proberen...

Ja, maar ik ben nu eenmaal niet zo in dat literaire bedrijf geïnteresseerd, dat ik die moeite zou willen nemen. Iemand als Hermans - één van die echte literatoren -, die zou het eens moeten doen.

Je bent één van de weinige - met Hermans en Reve - die al zo'n 30 jaar in de literaire kritiek gevolgd wordt. Heb jij nu het idee, dat de critici tegenwoordig op totaal andere dingen letten dan Gomperts c.s. in de jaren '50?

Voor Gomperts c.s. was ik destijds wat Oek de Jong nu is. De critici zaten destijds meer in de sfeer van de gevestigde reputaties, van Vestdijk en Bordewijk. Nu zijn wij de gevestigde reputaties...

Maar merk je nu, dat de critici tegenwoordig op heel andere dingen letten, anders 'lezen'?

Ach, in het begin was alles nieuw. Dat gold ook voor Hermans en Reve. Nu is dat natuurlijk niet meer zo; nu gaan de reacties in de trant van: daar heb je ze weer, Mulisch, Reve ... Bij sommigen ontstaat dan een zekere gewenning, bij mensen die een hekel aan je hebben verveling en bij hen, die je haten, irritatie.

In de kritieken uit de jaren '50 tref je vaak dat - laat ik het maar noemen - existentialistisch jargon aan...

Natuurlijk. Zij hadden Sartre of een van die mensen gelezen, gingen dat op jouw werk toepassen en dat klopte dan ook niet. Mode-filosofieën waren dat, die nu al weer lang voorbij zijn. Natuurlijk zijn er mensen, die vanuit zo'n filosofie romans geschreven hebben en ook die zijn nu dan ook verouderd. Net als die kritieken.

Maar je kan niet zeggen, dat men in de jaren '50 zus, in de jaren '60 zo en daarna weet ik veel hoe reageerde?

Ach, je had altijd modieuze stromingen. De experimentelen bijvoorbeeld. Daar zijn wel wat dichters en gedichten van overgebleven, maar ... De mensen, die daar echt partijgangers van waren, die vonden wat ik toen deed niets. Toen kreeg je weer een andere stroming, Zero en weet ik wat allemaal en die vonden het ook niks. Maar die mensen, die het niks vonden, zijn nu zelf vergeten. Je moet dus vooral zorgen ... het geluk hebben, dat je niet tot zo'n stroming hoort. Dan ga je met de grote stroom ten onder. De mensen, die overgebleven zijn, hebben ook geen van allen ooit bij zo'n stroming gehoord.

Je bent dus blij, dat je niet door Merlyn bijv. bent ingepikt? Dat zou vreselijk zijn geweest. Net als die Barbarber-groep of de experimentele groep *(het woord 'groep' wordt uitgesproken alsof hij in een beerput roept),* dat is allemaal de oude doos.

In je Manifesten *schreef je, dat vele critici in het water geworpen moesten worden. Waarom schreef je dat?*

Bij een schrijver - bij mij althans - bestaat er natuurlijk altijd irritatie over critici. Die mensen die zelf niets kunnen en het allemaal zo goed weten. Dat is het oude probleem...

Nou, niets kunnen? Het zijn gewoon twee verschillende dingen.

Ja maar ze gaan mij vertellen, dat ik iets fout gedaan heb, terwijl er helemaal niets was vóórdat ik iets gedaan had. Ik heb het al vaak gezegd, maar die critici vergelijken teksten met andere teksten, van jou of van andere schrijvers. Terwijl een schrijver maar met één ding te maken heeft, dat is blanco papier. Hij heeft dus een totaal andere houding tegenover zijn teksten.

Vandaar dat je bijv. zei, dat Claus je gedichten wel meteen begreep?

Ja, want die praat vanuit het vak. Dan is het ook altijd waar

wat hij zegt ... of, altijd? In ieder geval is het altijd heel essentieel. Maar een poëziecriticus, die van zijn leven nog geen goed gedicht geschreven heeft, beschouw ik als flauwekul. Ja, dat is net als die mensen, die je in het café over de wedstrijd van Ajax hoort praten: 'die pass had hij nooit mogen nemen, want die jongen stond buiten spel...'.

Dat heb je al eens gezegd. 'Want als ze zelf eenmaal over de breedte van het veld moeten rennen, sterven ze aan een hartaanval...'. Donner heeft enkele keren gezegd of geschreven, dat je geen bal van je eigen werk begrijpt. Natuurlijk een leuke uitspraak, maar... In hoeverre zou jij criticus van je eigen werk kunnen zijn? Ik denk bijv. aan die passage, die je in Voer voor psychologen *over* Het zwarte licht *geschreven hebt, over die klok en aan je commentaar bij* De verteller, *dus...*

Ja, maar wacht eens. Donner bedoelt, dat er samenhangen in dat hele werk zijn, die ik absoluut niet zie...

Maar hoe kan jij dan zo'n commentaar op De verteller *schrijver; hoe kan jij dan aan de hand van één zin uit* Het zwarte licht *de samenhang van je hele werk bespreken?*

In het geval van *Het zwarte licht* heb ik gewoon één zin geprikt en van daaruit ben ik gaan associëren.

Dan kan je dus wèl criticus van je eigen werk zijn. Dan is het dus niet waar wat Donner zegt!

Ja, nou ja, nou ja, goed. Maar in zoverre is het toch weer wel waar - hij heeft het over iets anders - dat Donner in zijn boekjes een heleboel dingen aanwijst, die ik a) nooit bedoeld heb en die mij b) nooit zijn opgevallen. Dat hij er meer in ziet dan ik erin heb gelegd, is niet een bewijs, dat Donner gek is, maar dat het werk goed is. Maar wat bij hem en goede critici heel rationeel en bewust gebeurt - dat is het grote verschil - komt bij een schrijver nu net niet rationeel. Daarom is die schrijver een schrijver en geen criticus. Het woord 'onbewust' is in zijn geval ook onbruikbaar, laten we zeggen: dat is zijn talent. Als je alles zo goed weet, wordt je criticus, geen schrijver.

Ik wil je eens een citaat van iemand voorlezen over wie je je zelden positief hebt uitgelaten, van Poll uit zijn bespreking van Mulisch naar ik veronderstel *van je grote vriend (NRC 16-7-71): 'De huiver voor kritiek is gerechtvaardigd. De criticus probeert het werk van de schrijver in zijn greep te krijgen: in die beeldspraak komt de bedreiging al tot uitdrukking. Hij meet zich met de schrijver en hij probeert te winnen. In zoverre is iedere kritiek, waarin een schrijver tot zijn recht komt, een vernietigende kritiek, ook al staat er geen afkeurend woord in'. Is iets dergelijks de reden, dat jij zo zelden op kritieken reageert, omdat je 'bang' bent om gepakt te worden. Ik denk dan bijv. ook aan dat gesprek, dat je in 1960 met Jessurun d'Oliveira gehad hebt en waarin hij je wees op dat hoedenmotief. Toen zei je: 'nu ik het door heb, vind ik het niet meer leuk'.*

In dat gesprek met Oliveira had ik me een beetje vastgewerkt. Daarom moest ik dat wel zeggen. Maar daarna heb ik het hoedenmotief nog talloze keren gebruikt.

Je bent dus niet 'bang' als Donner schrijft: 'Ik heb hem wraakzuchtig loerend achterna gejaagd, ik heb hem uit zijn schuilhoek opgedreven'.

Nee, want wat hij opjaagt, noem het maar talent, is niet bereikbaar voor de criticus. Dus als Poll zegt, dat het een gevecht is tussen schrijver en criticus, dan is dat net zoiets als zeggen: het is een competitie tussen Cruyff en Ome Nelis uit de kroeg.

Dat kan je wel zeggen, maar Cruyff voetbalt en Ome Nelis krijgt langzaam een delirium en wordt afgevoerd naar het Jellinek.

Het is dus niet zo, dat jij iedere keer iets nieuws probeert te maken om - laten we zeggen - de critici 'voor te zijn'?

Nee, het staat in geen enkele relatie tot de criticus. Ik denk geen moment: laat ik dit nu niet doen, want dan zegt Poll of Peeters ... Dat kan ook niet. Ik zit thuis te schrijven en dan ben ik met de formele problemen van zo'n verhaal bezig. De critici bestaan op zo'n moment niet.

Maar ze bestaan misschien wel in je achterhoofd als je je volgende boek construeert. Laat ik een voorbeeld geven: één van de dingen, die men ná De verteller *zei was: 'Ah, Mulisch gaat weer leesbare dingen schrijven ... een autobiografisch werk,* Twee vrouwen, *heeft hij zich misschien toch wat van de kritiek aangetrokken?'* Waarom dan?

Dat is toch duidelijk. De verteller *werd tot de grond toe afgekraakt en daarna verschijn je met gemakkelijk leesvoer. In ieder geval noemde men dat zo. Je hebt zelf ook wel eens - voorzichtig weliswaar - gezegd, dat* De verteller *misschien niet zo goed was als* Het stenen bruidsbed.

Ja, ja, zeker. Kijk, in *De verteller* heb ik iets geprobeerd. Namelijk de chaos van de oorlog uit te drukken door een formele chaos. Je kan dat ook door een chaotische opeenvolging van gebeurtenissen in een consistente vorm doen. Ik heb de moeilijkste weg gekozen en ik moet toegeven, dat dat tot nu toe bij nog maar weinig lezers goed overgekomen is. Hoewel er ook mensen zijn, die zeggen dat het een schitterend boek is. Ik weet ook niet hoe het over 25 jaar gelezen zal worden. Je moet daar vreselijk mee oppassen.

Je zegt zelf dus ook, dat het een experiment was, dat toen in 1970, in ieder geval mislukt is. *Of dat nu aan jou lag of aan de lezers...*

Ja, maar als de hele kritiek geschreven had, dat het een schitterend boek was, dan zou hetgeen jij nu zegt impliceren, dat ik niet *Twee vrouwen* geschreven had. En dat is natuurlijk nonsens. Iedereen zei van *Het stenen bruidsbed,* dat het schitterend was; waarom zou ik dan *De verteller* geschreven hebben? Nee, dit onderwerp leidde me tot deze vorm en zo moest het zijn. Daarna had ik een ander verhaal - *Twee vrouwen* - en dat kon alleen zó geschreven worden. Want het is een melodrama: een draak tot op zekere hoogte en nu in het boek komt die ook voor, die draak. Dat is overigens ook weer verkeerd begrepen, want de mensen zeiden: 'Het is een melodrama...'. En dat was nu precies de bedoeling! Die moord aan het einde, dat kan niet ... Ja, dat is melodramatisch. Bovendien: daarna heb ik weer *Oude lucht* geschreven en dat is weer heel anders.

Maar van Oude lucht *hebben sommigen - ten onrechte volgens mij - ook gezegd, dat het een gemakkelijk verhaal is.*

Omdat ze alleen naar de buitenkant kijken. Bij *De verteller* zie je rare lijstjes, rare typografie, cijfers ... heel modern.

Waar het nu om gaat: je hebt ná De verteller *dus geen moment gedacht, dat je 'te ver' gegaan was en naar een gemakkelijker leesbaar verhaal 'terug' moest?*

Nee, want dan zou het omgekeerde - vanuit *Het stenen bruidsbed* geredeneerd - ook gelden.

Nou ja, je zou kunnen zeggen, dat de experimenten die je in Het stenen bruidsbed *zo'n beetje geprobeerd hebt - met de zangen bijv. - in* De verteller *een stadium experimenteler geworden zijn.*

Ja, maar dat is niet zo. Het is geen vervolg in die zin. Zo gaat dat niet. Als ik een boekje ga schrijven, begin ik iedere keer opnieuw. Ik denk dan niet aan het voorgaande...

Kan je dat; is dat ècht zo?
Zo gaat dat. Daarom lijken die boeken ook niet op elkaar. Voor mij tenminste niet. Als je ze met het werk van andere schrijvers vergelijkt, zie je natuurlijk wel dat ze bij elkaar horen. Maar ze lijken veel minder op elkaar dan de boeken van Hermans of Van 't Reve. Bij hen zou je een bladzijde

met 'n mes uit het ene boek kunnen halen en in het andere kunnen stoppen. Ik denk niet dat veel mensen het zouden merken.

Jouw boeken lijken natuurlijk wèl op elkaar. En hoe! Je moet dan alleen niet op het verhaaltje letten, maar op andere dingen. Op een ander niveau lezen...
Dat wel, natuurlijk.

Jessurun d'Oliveira vroeg je destijds in dat polemische interview waar we het al even over gehad hebben, waarom jij je niet afvroeg welke vorm je voor je boeken koos. Je antwoordde: 'waarom, dat moet de criticus zich afvragen'. Maar in een gesprek met Jan Brokken sprak je over schoolborden, waar je schema's opzette; en in het interview met Marita Mathijsen zei je naar aanleiding van een vraag over de structuur van literaire werken spottend: 'Dus de critici maken het onderliggend bouwwerk van het kunstwerk. Dat zouden ze wel willen. Ja, nu zie ik het, daar zijn ze op uit met hun theorieën. Onze kritieken zijn het onderliggend bouwwerk van deze meesterwerken. Zonder onze kritieken donderen ze in elkaar'. Daar zitten toch nogal wat tegenspraken in?
Kijk, je moet ervan uitgaan dat critici altijd ongelijk hebben. Daar ligt het gemeenschappelijke van die drie elkaar tegensprekende uitlatingen. Ik geef toe, ik voel een irritatie ten opzichte van critici. Die had ik ook al tegenover de leraren op school, die mij iets gingen vertellen...

Ja maar wacht eens. Je zegt alsmaar, dat een criticus iemand is, die jou iets moet gaan vertellen. Zoiets moet een goede criticus volgens mij helemaal niet doen...
Ik vind, dat de criticus de lezer iets moet vertellen. Hij moet met zijn rug naar de schrijver toestaan. Maar dit zijn critici, die tegen de schrijver praten.

Dat doen ze toch lang niet allemaal?
Nee, niet allemaal. Je hebt talloze aardige mensen, die leuke stukken schrijven. Ik zou heel ondankbaar zijn, als ik dat ontkende. Ik heb het nu over critici als Poll en Oliveira, niet over mensen als Gomperts of Carel Peeters...

Of Nuis...
Ja, die is heel humaan. Soms zelfs te humaan, zou je kunnen zeggen.

Maar Carel Peeters is toch ook iemand, die de schrijvers een lesje leest. Maarten 't Hart heeft juist Peeters dat verwijt gemaakt en hem een 'bovenmeester met het goudschaaltje' genoemd.
O, nou zo is mijn ervaring met hem niet. Voorzover ik weet heeft hij in ieder geval niet zo over mij geschreven. Maar nog een keer: ik bestudeer dat ook niet zo goed. Ik kijk er eerder naar of die kritiek zó geschreven is, dat de lezer er het boek door gaat kopen. Daarom zeg ik ook altijd, dat het 't beste is, dat de criticus het boek samenvat, zegt dat het fantastisch is en helemaal niet duur. Zo zie ik de kritieken het liefst.

Daar wilde ik zo nog op terug komen, want dat heb je wel vaker gezegd. Nog even iets anders: is het eigenlijk niet een beetje vreemd, dat iemand, die zich zoals jij op alle mogelijke manieren in het werk van anderen verdiept - zie de noten bij De compositie van de wereld - *niet bereid is om een soort discussie met de kritiek aan te gaan? Het blijft éénrichtingsverkeer zo.*

Natuurlijk. Het is precies hetzelfde als bij een geoloog, die de structuur van de Alpen beschrijft. Zo'n geoloog zegt toch ook niet: ja, dat grijs met witte stippen had beter lichtroze kunnen zijn...

Maar het verschil tussen jou en een berg is, dat jij kunt communiceren; dat jij in staat bent jouw rood blauw te maken en jouw geel groen.

Nee, nee, nee, literatuur is helemaal geen communicatie. Dat is ook zo'n opvatting van de laatste tijd ... dat alles communicatie zou zijn. Literaire werken zijn voortbrengselen, produkten van de natuur en in dit geval van de natuur in mijn persoon.

Jij brengt zur Wort *of zoiets?*

Ja, ik maak iets, zoals een geologische verschuiving een berg maakt. En in die zin ben ik een stuk natuur en maak iets. Andere mensen kunnen dat bestuderen en zeggen: hé wat eigenaardig, lelijk ... weet ik veel. Maar ze kunnen nooit zeggen, dat het anders had moeten zijn. Literatuur is net zo'n natuurverschijnsel als de ... - weet ik veel - waterval. Je moet er met open mond naar staan kijken. Je hebt natuurlijk ook geknoei, rotboeken. Begrijp wel op welk niveau ik praat. Over boeken waarvan aantoonbaar is, dat ze natuurverschijnselen zijn...

Rond 1960 zei je, dat je vooral geïnteresseerd was in de kritieken van iemand als Gomperts. Op wie let je tegenwoordig vooral?

Op een jongen als Peeters bijvoorbeeld en nog wel een aantal.

Noem ze eens!

Goedegebuure, Frans de Rover. Verder weet ik het niet zo gauw. Die kennis heb ik niet paraat. Het is niet mijn wereld. Kijk, je hebt schrijvers die echt in dat literaire bedrijf zitten. Een jongen als Hermans, die weet alles precies. Herinner je je, dat interview met Goedegebuure nog, waarin Hermans precies bleek te weten wat die jongen jaren geleden over hem geschreven had. Ik heb toen ook een gesprek met Goedegebuure gehad en toen ik dat hoorde, realiseerde ik me: verdomd, die heeft over mij ook eens iets heel lelijks geschreven. Maar dat zijn toch geen dingen, die je onthoudt! Hermans denkt dat het van belang is. Ik bedoel: hij onderschat zijn eigen kracht. Als je nu de kritieken op Goethe leest ... Die man werd door de romantici, door de jongere generatie dus, uitgekotst en hij leed daaronder. Beklaagde zich in brieven en zo. En kijk nu eens: daar staat Goethe, waar zijn z'n critici?

Je vindt het dus verspilde moeite om je met de kritiek bezig te houden. Zoals je eens geschreven hebt: boeken blijven, de kritieken vergaan.

Ja, maar dat is een instinctieve kwestie, geen overweging...

In dat gesprek met Jessurun d'Oliveira...

Nou, waar is Jessurun d'Oliveira nu?

Hoogleraar in de juristerij of zo...

Zie je wel, nergens meer (*satanisch gelach*).

In dat gesprek met Jessurun d'Oliveira in 1960 dus zei je, dat je je gemakkelijk kon permitteren om om de kritieken te lachen. Je kreeg toch nooit slechte...

Dat is waar.

Maar daar is sindsdien toch wel enige verandering in gekomen. Wat is daarbij volgens jou het keerpunt geweest?

Nou, de politiek natuurlijk; Cuba, zonder enige twijfel.

Denk je dat echt? Dat het keerpunt met niet-literaire zaken samenhangt?

Natuurlijk, zolang je als vrijblijvende figuur in de Muzenhemel zweeft is alles aardig. Maar jezus, als je aan echte dingen gaat komen ... dan moet er een andere wind gaan waaien.

En dat heeft zijn weerslag gehad op de beoordeling van je lite-

raire werk?

Ja, politiek is haat. Als iemand eenmaal daardoor geïrriteerd raakt, dan gaat hij ook over andere dingen zijn oordeel wijzigen.

Maar het waren meestal andere mensen, die je literaire werk recenseerden. Paul van 't Veer bijv. besprak je Cuba-boek ... Jij denkt toch niet, dat iemand als Dubois door zijn opinie over Het woord bij de daad *ook over je literaire werk anders is gaan denken. Dat zijn toch twee totaal verschillende werelden?*

Nee, Dubois niet, die is dan ook niet lelijk over mij gaan schrijven. Maar je hebt rechtse mensen als - weet ik het - Poll, burgermensen, die zich daar mateloos aan geërgerd hebben. Ik heb overigens hetzelfde. Als ik van iemand, die ik een goede schrijver vind, iets lees, wat rechts is (daar heb ik een hekel aan, zoals je weet) dan...

Reve bijvoorbeeld?

Precies. Dan lees ik de rest van zijn werk ook met andere ogen. Dat heeft op iedereen invloed.

Vind jij dan ook dat jouw politieke houding en compositie van je literaire werk nauw met elkaar samenhangen? Of liggen die associaties enkel bij de lezer?

Voor een goede schrijver heeft dat niets met elkaar te maken. Je hebt geniale rechtse - hoewel geen racistische - schrijvers.

Nabokov?

Ja precies.

Céline volgens jou dus niet?

Nee, bij hem heb ik hetzelfde als bij Van 't Reve. Ja god, jongen, als die zijn zin had gekregen, dan had Hitler de oorlog gewonnen en hadden we nu verplicht lid van het Céline-genootschap moeten worden om niet doodgeschoten te worden.

Voyages au bout de la nuit *kan jij dus niet lezen?*

Nee.

Terwijl het toch vóór zijn antisemitisch gedoe geschreven is. En door links zelf behoorlijk werd gewaardeerd.

Dat kan best zijn, maar ik kan die man niet lezen, zoals sommigen mij niet kunnen lezen, omdat ze denken: ‘dat is die linkse rat...’.

In 1975 schreef Donner in Jacht op de inktvis, *dat het wat beter ging met de Mulisch-kritiek. Hermans was volgens hem weggevallen in de kinderachtigheid, Reve had als redelijk wezen opgehouden te bestaan en verder was er geen wolkje aan de lucht, geen spoor van een nieuwe generatie. Daarom was men wel gedwongen om Mulisch te gaan lezen en begrip voor hem te krijgen. Dat was 1975. Maar wat gebeurt?*

250.000 regenwulpen, 100.000 zomerjurken ... Heb jij nu het gevoel, dat je - ook wat betreft de kritiek - door een nieuwe generatie verdrongen bent?

Van mij zijn destijds natuurlijk nooit dergelijke hoeveelheden boeken verkocht. Een paar honderd, dat was het ... Je zou kunnen zeggen, dat de kopers van die 250.000 regenwulpen anders mijn boeken gekocht hadden ... Kijk, er wordt in Nederland alleen door mensen onder de 25 gelezen en die mensen lezen nu 'T Hart

en De Jong en zo. Vroeger lazen ze mij. Nou ja, ze lezen mij ook nog wel, maar die anderen staan dichter bij hen. Ik heb me vaak over de ongezonde toestand beklaagd, die er tot ongeveer 1970 bestond. Steeds weer Hermans, Mulisch, Reve ... Dat er nu weer een generatie is, die boeken schrijft, is alleen maar goed voor de literatuur. Het is toch nog steeds idioot, dat wij de oudsten zijn; dat de generatie van mensen, die nu 70, 80 zouden moeten zijn, ontbreekt ... Dat heeft natuurlijk met de oorlog te maken.

In 1968 zei je tegen Lidy van Marissing, dat je niet meer in de roman geloofde; in 1975 zei je tegen Ischa Meijer, dat we elkaar weer verhaaltjes kunnen gaan vertellen. En nu? Is er iets veranderd?

Het is toch geen oorlog?

Nou ja, geen oorlog...

Nee, èecht oorlog, jarenlang uitroeien, uitroeien, uitroeien ... Zoals in de Tweede Wereldoorlog en Vietnam en zoals het nu niet is. Ook niet in Libanon (*het gesprek vond plaats tijdens de grote bombardementen op Beiroet, op 25 augustus 1982*). Een Blitzkrieg van een paar weken, dat is niet een toestand, die mij het schrijven onmogelijk maakt. En anderen vermoedelijk ook niet.

We kunnen elkaar dus nog steeds verhaaltjes vertellen?

Ja, dat vind ik wel.

En je Compositie dan? Daar zit toch een flinke bom tijdskritiek in?

Ja, maar die is uit een heel ander soort behoefte ontstaan dan bijvoorbeeld *Bericht aan de rattenkoning.* Dat filosofisch werk heb ik als de vervulling van een verlangen, dat ik al heel lang had, geschreven. En dat was nu pas mogelijk, omdat ik met *Twee vrouwen* een boel geld verdiend had. Met de Compositie verdien ik natuurlijk niets, zodat ik nu weer eens een ander boek moet schrijven.

Tegen Nol Gregoor zei je over Het stenen bruidsbed: '*Ik heb dat boek in de vorm van een roman geschreven, dus daar heb ik verder geen beschouwingen over'. Maar wat gebeurt, we hadden het er net ook al zo'n beetje over: dezelfde man, die dat zei, publiceert in 1970 een boek, dat door de critici niet aanvaard of begrepen wordt, en schrijft nu zelfs een ander boek ter uitleg. Maar dat was nog maar het begin. Diezelfde persoon schrijft daarna een boek, waarin hij maar liefst eventjes heel de wereld uit de doeken (...) doet. Zitten daar niet een paar paradoxen in?*

Jaja, de paradox is de kern van dat laatste boek. Dus dat is wel het laatste wat je me moet vragen (*Gelach*).

Tegenspraak dan.

Dat is hetzelfde. Wat bedoel je nu precies?

Dat ik het een beetje vreemd vind, dat iemand die beweert, dat hij geen beschouwingen over zijn romans heeft, wèl een heel boek ter uitleg schrijft en bovendien een werk maakt, waarin de wereld (en dus ook de kunst) 'gecomponeerd' wordt.

Maar *De Compositie van de wereld* is toch geen beschouwing over een roman? En *De verteller verteld* is ook geen uitleg, alleen maar een verklarende woordenlijst, een geschiedenis van het boek en een aanval op critici. Dat laatste was een zwak moment; dat moet je nooit doen.

Waarom?

Ik heb hun namen vereeuwigd. Als er over 500 jaar nog over hen gesproken wordt, zal dat dankzij die bladzijden zijn (*gelach*). Maar de Compositie vind ik iets heel anders.

Daar zijn romans - ook de jouwe - toch een onderdeel van?
Die zijn een deel van de schepping, zoals door mij geschapen. Daarmee houdt mijn werk op, dat is iets anders.

Maar je schrijft wel over Leonardo da Vinci, over de status van kunstwerken en hoop dankzij de kunst? En je laat je eigen kunst buiten beschouwing?
Ja, net zo min als ik over mijn eigen lichaam schrijf. Ik doe twee dingen: ik breng bepaalde produkten voort. Dat zijn romans en verhalen. Natuurverschijnselen, waarbij de natuur

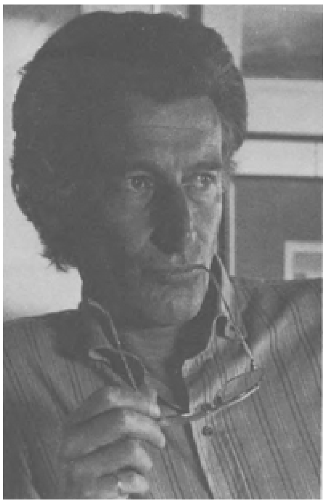
van mij gebruik maakt om die dingen neer te zetten. Daarnaast schrijf ik over het proces Eichmann en zo, over dingen die in de werkelijkheid gebeuren, of over heel de wereld tegelijk. En dat is iets totaal anders. In hoeverre die twee dingen met elkaar te maken hebben moeten de critici zich maar afvragen.

Met andere woorden: het zou best kunnen dat die dingen met elkaar te maken hebben?

Het literaire werk is geëindigd. Als ik nog iets over *Het stenen bruidsbed* te melden zou hebben, dan had ik het er wel ingezet. Een schrijver is toch niet iemand, die dingen achterhoudt? Iemand, die nog echt iets over zijn eigen werk kan beweren, is tekort geschoten. Dat had er in moeten zitten.

Ja ... ik durf het woord tegenspraak niet meer te gebruiken. Je hebt Hermans eens verweten, dat hij begreep wat hij in zijn romans deed. Toch begrijp jij het ook, getuige die schoolborden en De verteller verteld.

Maar dat zijn formele zaken. Met hetzelfde schema, dat ik op dat bord schrijf, kan je een tweede roman maken. Er zijn geniale schema's denkbaar, waarmee je rotromans kunt schrijven. Zo'n schema ... dat kan de criticus er weer uithalen. Maar waarom een boek nu zo goed is, dat weten we dan nog steeds niet.



Harry Mulisch.
Foto Steye Raviez.

Dat ligt dus niet aan dat soort dingen als schema's en structuur volgens jou?

Nee, we weten het niet. Waarom is zo'n klein gedichtje van Hölderlin, waar Komrij in de NRC eindeloze beschouwingen over houdt, zo goed? Het is een geniaal gedicht, dat zien we. Maar waarom dat nu zo is ... Daar komen we niet achter, dat is het geheim van de kunst.

Maar vind jij het nu niet onbevredigend - ik kom weer op hetzelfde - dat je wel het geheim van de wereld probeert te achterhalen, maar bij het geheim van de kunst je schouders ophaalt?

Nou, schouders ophalen ... Het is iets onverklaarbaars en juist dat gebruik ik om de wereld te begrijpen. Want *De compositie van de wereld* is geluid, muziek, harmonie ... dat ga ik niet proberen te begrijpen. Ik probeer *daarmee* de wereld te verklaren. De kunst is het instrument. Je gaat een timmerman, die een spijker in de tafel slaat, toch ook niet vragen, waarom hij de hamer, *waarmee* hij mept, er niet ook inmept?

Ander onderwerp. In een gesprek met Max Pam in Vrij Nederland zei je, dat het lot van critici zeer tragisch was en je bedoelde daarmee iets, waar we het al even over gehad hebben: dat critici niet kunnen schrijven en dus geen mogelijkheid hebben om een literair werk tegen de enige juiste achtergrond: een wit vel papier, af te zetten. Maar Oidipous Oidipous *noemde je 'naar Sophocles' en in het voorwoord noem je de namen van ondermeer Hölderlin en Defoe. Je zet dat stuk met andere woorden ook tegen andere stukken af en je zal toch niet willen ontkennen, dat een analyse van jouw bewerking van die mythe aan rijkdom wint, als je die verwijzingen en andere stukken erbij haalt?*

Je moet niet vergeten, dat het een stuk voor de schouwburg is ... De mensen kijken en vinden het mooi of niet. Het is wel aardig om te weten, dat bepaalde dingen bijna letterlijk uit Defoe stammen, maar verder maakt dat geen barst uit. Het stuk wordt daar niet beter van en het noemen van die namen is alleen een soort literaire beleefdheid. Ik zeg ook niet, dat critici de plank misslaan als ze het ene tegen het andere werk afzetten; ik beweer alleen dat ze nooit kunnen weten waar de schrijver mee bezig is geweest, omdat ze zo totaal anders tegenover een boek staan.

Maar dat zo 'totaal anders' is toch zeer waardevol?

Natuurlijk, maar niet voor de schrijver. Ik heb er niks aan en ik hoef er ook niets aan te hebben. Maar nogmaals: een kritiek is voor de lezer bestemd en critici zouden dat goed in moeten zien en niet de schrijver moeten kapittelen.

In datzelfde gesprek met Pam zei je dat critici eigenlijk alleen maar de inhoud van het boek zouden moeten navertellen, plus de prijs en een aanbeveling om het boek te kopen...

Precies.

Maar als ik nu het begin van het commentaar bij De verteller *pak, dan zeg je ondermeer: we zijn geen steek opgeschoten als critici de vorm als de verpakking en de inhoud als het verpakte zien; citeer je Aristoteles, die zegt dat een ongevormde inhoud niet bestaat; en verwijs je met instemming naar Flaubert, die een 'boek over niets' wilde maken. Hoe kan een criticus nu de inhoud navertellen als die 'inhoud' er helemaal niet is, of in ieder geval niet 'los' bestaat?*

Nou ja, dus zelfs dat moet hij niet doen. Hij moet gewoon zeggen, dat er een nieuw boek van schrijver A verschenen is, dat het weinig geld kost en schitterend is ... Vind ik natuurlijk niet echt. Er moeten hele grote kritieken verschijnen en steeds meer boekbijlagen. Allicht. Ik lees ze zelf ook en vind het gezellige lectuur. Lekker babbelen over andermans boeken.

Tegen Frans de Rover heb je in een interview gezegd: 'er is geen ideale manier om een boek te lezen. Er zijn net zoveel boeken als lezers. Natuurlijk zijn er onideale lezers, mensen die ècht fout lezen. Maar de ideale lezer bestaat niet, want dat zou betekenen dat er één goede interpretatie is en dat is in tegenspraak met de aard van literatuur'. Evident lijkt me. Maar als er evenveel lezers als romans zijn, dan kunnen er geen foute lezers bestaan. En als er foute lezers bestaan, dan moet het toch mogelijk zijn om een zekere hiërarchie van min of meer juiste interpretaties aan te brengen, of niet soms?

Ja, dat kan. Als iemand *Oorlog en vrede* gaat lezen en zegt dat dat een onbruikbaar, heel slecht kookboek is, dan leest hij fout. Er wordt hier en daar wel gegeten, maar het is geen kookboek. Critici zullen zulke fouten natuurlijk niet maken.

Zoiets is jouw boeken dus nooit overkomen?

Nou, nou, jawel ... toch. Al weet ik niet meer zo gauw wanneer.

Wel heb ik vaak gedacht: man, man, heb je dat nu niet gezien

...

Over het algemeen zijn de kritieken op jouw werk vrij vlak, in de trant van: 'Het stenen bruidsbed speelt in Dresden' en 'Twee vrouwen is de liefde van Laura voor Sylvia'. Dat moet voor jou toch behoorlijk onbevredigend zijn?

Natuurlijk. Driekwart van de kritieken bestaat uit het navertellen van het verhaaltje en daarna een oordeel. Maar wat moeten critici. Ze staan voor een onmogelijke opgave. Datgene, waarvoor ze zijn aangesteld, is onmogelijk. Maar ze moeten nu eenmaal die kolommen vullen. Het beste kunnen ze dus maar lange filosofische en psychologische beschouwingen houden, die met het boek niets te maken hebben. Ongeveer zoals Ter Braak dat deed. En tenslotte iets over het boek ... dat het wel aardig is.

Peeters doet dat ook een beetje.
Prima. Het enige wat de ongelukkige criticus overblijft.

In je pamfletten schrijf je ergens: 'Er bestaat geen literatuurgeschiedenis, er bestaan enkele schrijvers'. Maar in de Compositie spreek je zelfs van een historische octaviteit van de mensheid. Hoe kan dat? Hoe kan er nu wel een historische octaviteit van notabene De *mensheid bestaan en geen gecompliceerd verband tussen een aantal mensen, die wij schrijvers noemen?* Nouja, dat zijn allemaal apodictische uitspraken ... Maar literatuurgeschiedenis zou betekenen, dat ik iets met Herman Robbers te maken zou hebben ... nou, niets natuurlijk!

Maar als je de theorie van iemand als Kuhn op de literatuurgeschiedenis zou toepassen, dan hoef jij niets te maken te hebben met Robbers, maar wel met Hermans bijvoorbeeld. Zo zou je ook literatuurgeschiedenis kunnen schrijven.
Ja, dat zou kunnen. Doe zoals je wilt, maar ik zie het als een aantal grote schrijvers...

Dus iemand, die bijvoorbeeld over 'invloeden' op jouw werk praat, vind je een zwetser?
Nee, ik neem aan dat er mensen zijn geweest, die op mijn werk invloed gehad hebben. Maar dat is geen literatuurgeschiedenis. Dat is Tachtigers, Vijftigers enzovoort. Toen ik met schrijven begon had ik nog nooit iets gelezen. Vanzelfsprekend zijn er ook schrijvers, die eerst alles lezen en dan zelf beginnen. Van hen kan je vaststellen, dat ze 'in de geschiedenis zitten'. Bij mij is dat in ieder geval niet zo geweest. Als ik *Drift en bezinning* van Van Leeuwen lees, dan denk ik: nu kom ik dus ... Onzin.

Maar jij bent toch genoeg 'historicus' om te weten, dat je over 100 jaar ingepast zult zijn en zonder twijfel voor een groot deel terecht.
Ja, maar voor mij is dat niet zo. Kijk nu naar Multatuli. Wat heeft die nu met al die saaie pieten te maken, die tegelijk met hem zaten te schrijven? Echt ingepast is hij toch ook niet?

Nee, Multatuli is inderdaad een van de weinigen, waar literatuurhistorici niet zo goed raad mee weten.
Ik denk dus dat al die mensen, die op een gegeven moment nog gelezen worden, er niet inpassen. Ik weet het ook niet zeker, maar het is een aardige theorie. Paste Cervantes? Dat zouden deskundigen eens moeten zeggen.

Ik wil je nu eens confronteren met een aantal uitspraken uit die 30 jaar, dat men op jouw boeken gereageerd heeft. Eerst Gomperts - bij mijn weten ook de eerste, die in 1953 een kritiek over archibald strohalm *schreef - in een bespreking van* De versierde mens *(Parool 1-2-58): 'In Nederland wordt grootheid in de literatuur vaak*

nagestreefd door de grote formaten, door oervormen, door een mystiek contact met "het elementaire". Voor velen in dit klimaat is "kunst" ondenkbaar zonder verachting voor het bewustzijn, voor nuchtere en heldere inzichten, voor intelligentie, die met de termen "logica" of "ratio" als een burgerlijke beperktheid wordt afgedaan ... Nu is het opmerkelijke dat Harry Mulisch, die menigmaal heeft gewezen op zijn on-Hollandse herkomst, precies past in deze Hollandse legpuzzel'. Gomperts was niet de enige, die iets dergelijks betoogde. Had jij nu wel zoveel verachting voor heldere inzichten en logica, als hij beweerde?

Helemaal niet. Die Hollanders, die kaaskoppen, denken altijd dat die zaken met elkaar in tegenspraak zijn. Als je een nuchter Hollandse rationalist bent, wijs je al die onzin af en als je in die onzin doet, wil je niets van de ratio weten. Bij een man als Kousbroek vindt je dat ook een beetje. Terwijl de èchte grote figuren nu net beide zaken combineren...

De stelling van De compositie van de wereld dus?

Precies. Dat boek is niets anders dan een poging om aan die scheiding iets te doen ... Ze denken dat verstandige mensen rationeel zijn en omgekeerd. Maar het heeft niets met elkaar te maken. Ik ken talloze domoren die zeer rationeel zijn ... Het is waanzin om te denken, dat echte intelligentie met rationaliteit samenvalt. Wat dacht je van de echte grote intelligenties, van onze Brouwer de wiskundige bijvoorbeeld, van Freud? Te zeggen dat er een kloof gaapt tussen het rationele en irrationele is dom, onintelligent.

Gek eigenlijk, dat Wittgenstein in de Compositie niet meer uit de verf komt. Je moet een grote bewondering voor die man hebben?

Natuurlijk. Die vent is ook knettergek. Dat is dan ook het vreemde van de houding van iemand als Hermans tegenover Wittgenstein. Hij miskent hem enorm en neemt alleen dat ene partje, terwijl Wittgenstein's hele verhaal in de mystiek uitmondt.

In de Groene Amsterdammer van 23 januari 1960 schreef Kelk over Het stenen bruidsbed: '*Wat wij vroeger als onafscheidelijk van de roman beschouwden: dat men er figuren in zag bewegen, die een "eigen leven leidden", die "driedimensionaal uit de lijst van het verhaal stapten", is in de roman van onze tijd niet altijd meer de zaak waar alles om draait ... De moderne romancier ... ziet ervan af zijn figuren de individuele trekken te geven, waardoor elk mens zich van een ander onderscheidt ... Harry Mulisch heeft van meet af aan getoond zich in die wereld van fossielen der individualiteit volkomen thuis te voelen*'. *Die lezing van het Bruidsbed past natuurlijk uitstekend in het klimaat van de jaren '50 en je zou dan ook kunnen beweren, dat dit citaat méér over Kelk c.s. zegt dan over jouw boek. Maar wat lees ik in de Compositie? En dan neem ik maar twee van de talloze passages, waar dergelijke opmerkingen voorkomen: 'Voor die ontpersoonlijking, gepaard met angsten, zijn tal van omschrijvingen in omloop, zoals "massaficatie", "nivellering" en de klacht, dat de mens een "nummer" wordt'; of 'Het is deze tendens, die "massaficatie" heet en waardoor iedereen in het technische en institutionele labyrinth steeds meer op elkaar gaat lijken'. En toen Marita Mathijsen een kernpunt van de Compositie met de zinsnede: 'De mens wordt het woord ontnomen door de techniek' samenvatte, beaamde je dat volmondig. Toch wel een frappante overeenkomst tussen die lezing van Kelk en de thematiek van de Compositie?*

Oja, die overeenkomst is er heel duidelijk. Het is alleen niet zo, dat ik een soort filosofie had van waaruit ik die roman schreef. Bij iemand als Sartre lag dat anders: die had een denkstelsel en illustreerde dat in zekere zin met zijn romans. Zo werkt dat bij mij beslist niet. Als ik een roman ga zitten schrijven, denk ik beslist niet aan mijn opvattingen over de ontwikkeling van het mensdom. Maar dat ik die opvatting toegedaan ben, spreekt voor zich. Toen Columbus Amerika ontdekte, was dat

Columbus, die het deed. Maar wie weet nu nog de naam van de man, die de eerste voet op de maan zette? Niemand toch meer en ... hij is het ook niet. Het zijn duizenden mensen, apparaten, een gigantisch technisch labyrinth. Hetzelfde zie je in de ‘drama's’ van de geschiedenis: vroeger was het een held, die sneuvelde, nu is het een volk dat verdwijnt ... Kunstenaars behoren tot de weinigen, die nog een individu zijn.

De reactie van Veenstra op Voer voor psychologen *(Vrij Nederland 8-4-1961) lijkt een beetje op die van Gomperts op* De versierde mens, *al is hij beslist onvriendelijker: '... maar al deze opdofferij met van de mythologie, de mystiek en de occulterij ontvreemde pailetten, geeft hem toch het overbluffende magiërsuitzicht, dat in wezen op boerenbedrog neerkomt'. Daarna beveelt Veenstra jou zelfkastijding aan en wel in de vorm van het 100 keer overschrijven van de Politicus zonder partij. Ik noem dit, omdat ik me afvraag hoe het komt dat jij in tegenstelling tot bijna ieder ander uit jouw generatie voor zover ik weet op Ter Braak en Du Perron gereageerd hebt.*

Eenvoudig, al die anderen hebben in artikelen van hun bevindingen kond gedaan, omdat ze geld moesten verdienen. En ik heb dat soort artikelen nooit geschreven.

Maar je hebt Ter Braak wel gelezen?

Jawel, zeker. In de periode, dat het Verzameld Werk uitkwam, heb ik dat zo'n beetje helemaal gelezen. Heel genoeglijke lectuur ... Als je hem met iemand als Poll vergelijkt, met die echte frikken, dan is hij toch wel iemand. Die zo'n beetje Duits georiënteerde sfeer van Ter Braak was me uiterst vertrouwd.

En Du Perron? Die lijkt toch dichter bij jou te staan, literair dan?

Nee, die hele Franse cultuur zei me niks ... en nu nog steeds niet zo veel. En ook dat toontje van Du Perron ... hij heeft alles zo in zijn zak, hè. Hij weet alles zo goed, *von oben herab...*

Maar dat zou jou toch juist aan moeten spreken, iemand, die zegt hoe de dingen in elkaar zitten?

Nee, hij is me niet sympathiek, als mens...

Toch is dat gek, want als er in Nederland iemand rondloopt, die...

O, maar ik zou een vreselijke hekel aan mezelf hebben, als ik een ander was. Dat weet ik wel zeker (*lacht*). Ik begrijp mijn vijanden precies en over mijn vrienden verbaas ik me wel eens.

In het voorwoord van de Compositie schrijf je, dat je dat boek bewust niet meeslepend geschreven hebt, omdat je de Multatuliaanse valkuil wilde vermijden. Maar als ik nu de reacties op je pamfletten uit de jaren '60 lees (het proces Eichmann uitgezonderd), dan ziet het er toch naar uit, dat men jouw 'talent om de dingen mooi te zeggen' tegen je gebruikt heeft om niet te hoeven luisteren naar wat *je zei. Zo schreef Bulthuis over* De rattenkoning *in de Haagsche Courant van 15 okt. 1966: 'Het is mijn persoonlijke mening, dat Harry Mulisch gelijk heeft, maar de hooghartige wijze, waarop hij naast de provo's blijft staan en zijn verontwaardiging doorlopend onder een literair vergrootglas legt, maakt van zijn pamflet een kostelijk verslag, maar geen document humain'. En Paul van 't Veer schreef over je Cuba-boek: 'De bezwaren, mijn bezwaren, tegen de theorieën, die Mulisch in zijn boek verkoopt, zijn in dit verband eigenlijk van ondergeschikte betekenis. Als Gerard Kornelis van 't Reve uitroept: "Lang leve het kapitalisme", vraag ik me ook niet af: zou die man gelijk hebben? Evenmin doet het zakelijk gelijk van Mulisch bij zijn uitroep "Lang leve Cuba" er in het kader van dit boek veel toe. Wie wil weten, hoe het er nuchter gezien op Cuba toegaat ... die moet maar een ander boek kopen'*

(*Stilte*). In dat voorwoord van de Compositie bedoelde ik, dat je er geen roman van moet maken. Als ik een roman geschreven had over een man, die heel ongelukkig was, maar onder Castro opeens begon te stralen, had iedereen gezegd: mooi hoor, maar het heeft niets met Cuba te maken. Dat is de valkuil van Multatuli.

Het gaat er niet om dat je slecht moet schrijven, maar of je er een produkt van de verbeelding of een reportage recht voor zijn raap van maakt. Nee, als je nu die andere boeken over Cuba leest ... daarin zijn alle gegevens goed, alles klopt, maar ze zijn niet om door te komen. Wat mij betreft is in mijn boek alles fout, maar het enthousiasme is waar. En wat komt er nu meer over? Bovendien stimuleert dat enthousiasme mensen om die andere boeken te lezen. Tenslotte heb ik met dat boek over Cuba een blokkade van zwijgen doorbroken. Neem nu dat boek, dat Nuis over de gebeurtenissen in Amsterdam geschreven heeft. Een goed boek ... ik heb het zelf in die Gids-reeks uitgegeven. Maar niemand leest het meer en *Bericht aan de rattenkoning* wordt nog steeds herdrukt. Er is zo langzaamaan een moment gekomen, dat er van de provobeweging alleen nog dit boek over is gebleven...

Maar waarom heb je de Compositie dan toch - op het eerste gezicht - zo dor geschreven? Je had daar toch hetzelfde kunnen doen?

Nee, nee, nee ... dat moest op de meest saaie manier. Anders had ik het niet kunnen zeggen. Ik moest tenslotte uitleggen wat dialectiek is. Niemand weet daar iets van.

Maar wat wisten de mensen nu van Cuba?

Maar ik wilde mensen enthousiasmeren, dus moest ik enthousiast schrijven.

Maar je zou mensen toch ook voor de filosofie enthousiast moeten maken.

Nee (aarzeling). Nee, een heel sombere boodschap...

Over naar Vogelaar, die in De Groene van 6 februari 1971 een lange kritiek op De verteller *schreef. 'De buitenkant van het boek is de binnenkant', schreef hij. 'De moderne opbouw ervan - citaten, verschillende lettertypen e.d. - dient om een traditionele manier van schrijven in een nieuw pak te steken. Traditioneel is de schrijver, die alles van tevoren schijnt te weten, zelfs als hij trucs gebruikt om de lezer tot het einde toe met raadsels bezig te houden ... in de manier waarop het geschreven en gestructureerd is, richt (het zich) op een traditionele leeswijze ... (Mulisch) projecteert willekeurige en puur formele gedachtenspinsels van buitenaf op de realiteit, waar het er juist om gaat deze te ontmythologiseren, begrijpelijk te maken'. In het Kommentaar bij* De verteller *citeer je die eerste zin en nog een stukje, maar schrijft dan: 'Sommigen begrijpen het, maar begrijpen vervolgens hun eigen begrip niet'. Daarna noem je Vogelaar een dorsvlegel. Is het nu niet wat boud om te denken, dat Vogelaar zo stom is, dat hij het begrijpt, maar dat zelf niet doorheeft?*

Natuurlijk heeft hij het niet begrepen. Dat literaire partijgangerstoontje ... Die man heeft zich vastgebeten in een opvatting over de ontwikkeling van de roman. Het 19de eeuwse idee, dat de literatuurgeschiedenis zich 'ontwikkelt', net als de biologie: naar een steeds hoger plan. Een goede dichter van vandaag - laten we zeggen Komrij - is niet verder dan Catullus. Ik wilde helemaal geen modern boek schrijven, want zo'n ding bestaat niet...

Dubois schreef over De verteller *in Het Vaderland van maart 1971: 'Hij verbergt achter de barricade van de fictie zijn angst voor het niets. En hij bewijst op deze paradoxale manier - en afgezien van alle kritiek welke tegen dit werk valt in te brengen - het nut en de zin van de fictie 'voor het leven'. Reageer daar eens op?*

Wat moet ik daar nu van zeggen? Zo zie ik het niet ... Ik zie helemaal niet, want ik heb het boek geschreven. Maar ik vind dat een toon, die humaan is, verstandig lijkt...

Zie je nu een parallel tussen die opmerking en je hoofdstuk in de Compositie, dat Hoop dankzij de kunst heet?

Nee, nee, zo werkt dat niet ... (*Stilte*) ... Ik heb je al gezegd:

ik zit dat helemaal niet bewust aan elkaar te knopen.

Over naar je vriend Donner. Het is nu alweer drie jaar geleden, dat hij 'afscheid' van je genomen heeft (in Bzzlletin van september 1979). Dat naar aanleiding van de negatieve reacties op zijn boekje over Oude lucht. *Je bent hem dus kwijt, de man waarvan je geregeld gezegd hebt, dat hij de 'ideale lezer' is. 'Iedere schrijver', zei je in de Haagsche Post van juli 1971, 'zou zijn vingers aflikken als hij zo'n lezer vond'. Mis je hem?*

Ik moet dat nog zien ... Ik betwijfel of hij het volhoudt. Ik had met Hein - toen hij nog niet schreef - een hele fraaie verhouding. Maar toen hij dat wel ging doen, veranderde dat. Daar kwam dan nog bij, dat hij over mij ging schrijven. Daarmee worden dingen direct moeilijker.

Je vindt het dus niet jammer, dat Donner nog geen boek over de Compositie en je literaire werk geschreven heeft?

Ach, als ik weer een literair werk publiceer, dan ... Die Compositie moet sowieso toch nog 20 jaar blijven sudderen voordat ie tot leven komt.

Ik ga je nu een hele stomme vraag stellen. Ik denk tenminste, dat jij dat vindt. In de kantlijn bij het manuscript van Donner schreef je destijds: 'Als ik eet is het niet mijn bedoeling mijn lichaam in stand te houden. Ik eet omdat ik trek heb. Maar het in stand houden van mijn lichaam is wel de bedoeling van het eten. Mutatis mutandis: niet de schrijver, het schrijven heeft bedoelingen'. Ik geloof niet dat ik daar iets van begrijp. Schrijft het schrijven dan zelf?

Je schrijft een roman niet zoals een brief. Een brief schrijf je met de bedoeling om iets te zeggen. Daarin gebruik je de taal als communicatie. Maar een roman is geen mededeling in die zin. In zoverre kan je zeggen, dat ik daar geen bepaalde bedoelingen mee heb. Die bedoeling is het boek zelf; het schrijven beweert zelf iets.

Dus als Donner zegt, dat degenen, die de wens van de stukken begrijpt, het spel wint, bedoelt hij hetzelfde?

Ja, niet de wens van de stukken, van dat hout. Maar de wens van de constellatie op het bord.

Maar de eerste zetten?

Die staan toch in het boekje.

Maar voor literatuur geldt dat niet!

Nee, maar ná de eerste zin, de beroemde eerste zin, hebben de woorden een eigen wens. Als je zo schrijft als het je 'bedoeling' was, dan wordt het geen goede roman; geen meesterwerk. Dan is het niet geheimzinnig meer en dàt moet een boek zijn. De 'open-plekken theorie' noemen ze dat tegenwoordig, geloof ik.

Vandaar misschien dat jij Donner een ideale lezer noemde?

Ja, hij heeft een goed orgaan voor literatuur, omdat hij weet hoe dat met schaken gaat. Terwijl een leek - een criticus - ook dat niet weet. Een amateur-schaker zit te denken: als ik dit doe, doet hij dat en wanneer zus, dan zo. Terwijl een professional denkt: ach, laat ik daar maar eens wat neerzetten ... Waarom? Ach, het is mooi, het staat mooi. Die loper staat daar lelijk en hier ... prachtig! Puur esthetisch. Zo ging het bij Einstein ook en zo gaat het bij alle mensen, die iets goed kunnen. Intuïtief

en dat is precies de gave, die vrouwen missen. Bij een wiskundige gaat het ook zo: kom, laat ik hier maar eens een hulplijntje trekken, dat lijkt aardig...

Donner heeft jou eens toegeroepen, dat je maar snel van deze aardkloot moest verdwijnen, omdat je je eigen werk in de weg stond. Heb jij nu het gevoel, dat jouw manier van optreden een blokkade is voor een goed begrip van je schrifturen?

Ik denk het wel, ja ... Maar aan de andere kant: als je zoiets niet hebt, dan lezen ze je ook niet. Niet dat ik het daarom doe, maar hoe werkt het? Kijk, als mijn naam valt, dan weten ze meteen iets, ook al is het niet positief. Claus bijvoorbeeld heeft zoiets niet, nou ja ... Sylvia Kristel ... J moet zoiets hebben: bij Hemingway het stierenvechten, bij Grass de sociaal-democratie, bij Hermans het praatjesmaken en bij Van 't Reve dat roomse geflikker...

Donner heeft meerder keren - o.a. aan het eind van zijn analyse van Oude lucht *- geschreven, dat* De toekomst van gisteren *een keerpunt in je werk vormde en dat je bezig was naar je beginpunt terug te keren. Dit omdat je in de Toekomst moest constateren, dat het schrijven niet alles vermocht, tenslotte tegen Hitler niet opgewassen bleek. Donner zag een parallel tussen* Twee vrouwen *en het Bruidsbed, tussen* Het seksuele bolwerk en Zelfportret met tulband *en zegt dan, met verwijzing naar je debuut:* 'archibald strohalm *was kortom filosoof. Verwonderlijk is het dus niet, dat Mulisch nu aan een filosofisch werk bezig is*'. *Met andere woorden:* De compositie van de wereld *is jouw terugkeer naar de bron volgens Donner. Maar wat ik dan wel vreemd vind, is dat de ontdekking, dat het schrijven tot op zekere hoogte machteloos is, leidt tot een boek, waarin heel de wereld gedirigeerd wordt. Is dat beheersing als noodsprong van de machteloze?*

Maar Hein heeft het over de schrijver van de verbeelding.

Dat is niet waar. Hij heeft het over een filosofisch werk. Waarom wil je toch niet aan die vergelijking?

Omdat ik met de Compositie precies wist wat ik aan het doen was; met een roman weet ik dat niet. Bovendien, de Compositie is geen filosoof, zoals archibald strohalm, maar een filosofisch werk. En archibald strohalm wou een filosofisch werk schrijven, in 7 boeken ... en dat ligt er nu, in 7 boeken. Hier ligt dus als het ware het werk van archibald strohalm. Het is niet zo, dat ik een cirkel gemaakt heb en nu weer op hetzelfde punt terugben, maar het is een spiraal waar je bovenop kijkt.

Laatste onderwerp, de Compositie. In een gesprek met Graftdijk in De Revisor van april 1974 zei je, dat je op de kritieken op je filosofisch werk zou reageren, als ze hout zouden snijden. Je hebt niet gereageerd, mag ik daaruit concluderen...?

Veel snijdt natuurlijk geen hout, maar er waren er een paar die best wat zeiden. Ik zag de vorm van een mogelijke reactie alleen niet zo goed. Natuurlijk kon ik meteen een stuk in de NRC of zo schrijven, maar ... dat is niet erg voornaam, hè. Het is ook nog te kort. Het leek me beter te wachten tot ik alles bij elkaar had. En ik heb nog niets gedaan, omdat ik iets anders moest doen om geld te verdienen. Maar er komt nog een tweede deel, dat weliswaar veel dunner is.

Hoe ver ben je daarmee?

Moet ik nog aan beginnen. Volgend jaar of zo. Dan zullen er wel weer kritieken verschijnen en ik denk, dat ik dan zal antwoorden.

Er is door sommige mensen natuurlijk idioot op dat boek gereageerd. Door Boudewijn Büch bijvoorbeeld, een idioot stuk, dat drie dagen nadat het boek uitkwam, verscheen ... Hij heeft het dus niet gelezen.

(Bij verificatie blijkt dit niet te kloppen, want Henk Lagerwaard schreef al op 28 nov. 1980 in de NRC over de Compositie, terwijl de bespreking van Büch van sinterklaasdag dateerde. Of Lagerwaard zou als enige drukproeven in handen gehad moeten hebben ...).

Büch heeft de noten gecheckt en wat hij daarvan schreef was ook allemaal nonsens. Nou ja, en dat had je nog dat stuk van Lagerwaard in de NRC ... belachelijk. Dat hebben ze dan ook over moeten doen. Dat was het stuk van Van Heerden. En dan Poll nog eens een keer, want die Van Heerden was kennelijk een beetje te positief, daar moest dan weer even een dompertje

opgezet worden. Er zijn wel een paar stukken verschenen, waar ik op zou willen reageren. Van Doorman ondermeer, die het stuk van Büch in 't Parool moest goedmaken.

Ik heb het niet nagekeken, maar er is bijv. in het Tijdschrift voor filosofie over de Compositie geschreven?

Nee, had ik ook niet verwacht. Maar dat is het probleem van het tijdschrift voor filosofie. Laten ze het maar kraken, prima. Als ze maar wat doen. Want nu schrijft iemand eens over filosofie en zij reageren niet.

Ja, ze zouden tenslotte niets zo leuk moeten vinden, als wanneer de hele wereld aan het filosoferen sloeg. Ook al is het allemaal onzin.

Zelf durven ze uit angst voor hun collega's hun pen niet open te schroeven. Van die angst heb ik dus geen last. Ik heb niets te verliezen.

Ben je nu niet bang, dat de Compositie over een paar jaar in die grote bak van boeken van mensen als Spengler en Langbehn terecht zal komen. Op die hoop van amateur-speculaties, van boeken, die meer fröhlich *dan* Wissenschaft *zijn?*

Het grote verschil is natuurlijk, dat *Der Untergang des Abendlandes* het grote mode-boek van zijn tijd was; in het geval van de Compositie is daarvan geen sprake. Het is ook veel moeilijker ... Ik heb het mezelf ook niet gemakkelijk gemaakt. Ik zou een boekje kunnen schrijven, waarin ik het samenvat, zoals Sartre met *L'existentialisme est un humanisme* gedaan heeft. Misschien doe ik dat ook nog wel eens. Dan zal iedereen het kopen. Zijn ze meteen van het gelazer af.

Voel je je beledigd als ik zeg, dat ik me soms slapgelachen heb om de Compositie? In de trant van: hoe verzint hij het, hoe knoopt hij het aan elkaar? Want je kan van dat boek een boel dingen beweren, maar niet dat het de *compositie van de wereld is; het is je reinste ego-spielerei. Vóór alles* jouw *compositie van de wereld.*

Maar dat geld toch voor ieder filosofisch werk. Neem nou Plato...

De idee paard. Paardheid...

Allemaal creaties. Daarnaast heb je de wetenschappelijke filosofie, maar je kunt je afvragen of dat nog wel filosofie is. Ik bedoel die filosofie, die onderzoekt hoe de onderzoeker moet onderzoeken. Popper en zo...

We hebben het er al een paar keer over gehad, maar zou je niet een paar sleutels moeten geven in hoeverre de Compositie met je andere werk samenhangt?

Bij Kousbroek las ik, dat er geen enkel verband is. Dat is natuurlijk onzin. Met Donner heb ik me slapgelachen om die opmerking. Maar hoe en waar, dat zou ik ook wel eens willen weten. Dat moet een ander maar doen. Over een tijdje zal dat ook wel gebeuren.

Nuis schreef over de Compositie: ‘Wat mij volstrekt implausibel voorkomt, is dat een theorie, die niet alleen het menselijk denken omvat, maar het heelal van oerexplosie tot en met het zwarte gat, berusten zou op een uitsluitend menselijke eigenaardigheid’.

Het hele heelal bestaat uitsluitend, omdat de mens bestaat. Want alleen de mens constateert dat het bestaat.

Je doet net alsof De compositie van de wereld *de compositie van de werkelijkheid is en niet de visie van een mens op de werkelijkheid.*

Maar nogmaals, zonder mensen geen wereld. Dus zijn menselijke eigenschappen ook niet zo maar menselijke eigenschappen. Die zijn de wereld. Mijn boek gaat daar ook over: ik geef de mens zijn filosofisch middelpunt in het heelal terug.

(Deze idealistische visie doet me altijd denken aan de opmerking van een leerling van Kant, die beweerde dat die kar daar bovenop de berg alleen in en dankzij zijn geest bestond; 'oké', zei de leerling, 'blijf maar onderaan de berg staan en denk maar dat die kar niet bestaat. Dan zal ik hem een zetje geven ...). De Compositie is heel duidelijk jouw compositie; misschien wel een eigenzinniger boek dan de meeste andere filosofische werken. Maar waarom dan al die voetnoten. Had je niet beter net zoals bijv. Ter Braak in Van oude en nieuwe christenen *af en toe een titel kunnen noemen? Daarmee had je die objectiviteits-claim, die - denk ik - helemaal niet nodig is, achterwege kunnen laten.*

Dat is essayistisch en ik schrijf geen essay in de zin van een poging. Het is een serieus werkstuk en ik spreek dan ook niet van het godsbegrip bij Nietzsche of het kategorisch imperatief bij Kant, maar citeer precies wat ze zeggen. Dat gelul van mensen met algemene ontwikkeling ... daar doe ik niet aan mee. Bij mij is het veel harder.

Je wilt dus geen prof worden, zoals Büch vermoedde?

Prof? Nou als er één manier is om geen prof te worden, dan is het wel door zo'n boek te schrijven.

Laatste vraag: aan het einde van je manifesten schreef je: 'Het beste is het raadsel te vergroten'. Heb je dat met de compositie ook gedaan?

Ja, een heleboel mensen denken dat ik iets opgelost heb, maar ik heb het raadsel alleen vergroot. *De compositie van de wereld* is niet een poging om het raadsel van de wereld te verklaren, maar om de wereld te verklaren met 'n raadsel. En dat raadsel is de paradox.

vervolg van pag. 42

en de rust keert weer, die poëzie, *mijn* poëzie vraagt. Misschien moet ik Chabot wel gaan lezen. Dat schijnt ook in een Amsterdamse tram met een jankende politieauto naast je te kunnen. Wij hebben nu in de kunstbijlage op vrijdag een rubriek van Kees Fens, die regelmatig het poëtische pad opgaat. Hij behandelt dan een gedicht, dat niet 'nieuws' hoeft te zijn. Ik denk dat het heel moeilijk is een nieuw serieus publiek voor poëzie te winnen. De mensen die belangstelling tonen zijn doorgaans lezers die zelf poëtische neigingen hebben. Ze sturen je ook hun gedichten die een verschrikkelijk zieleleed laten zien. Maar het kan het begin van hun genezing betekenen, denk ik dan maar. Als meer mensen poëzie zouden lezen, hielden de praatgroepen vanzelf op te bestaan.

Ik vraag me wel eens af of het zin heeft om over literatuur te schrijven. Iedereen kan toch gewoon zelf lezen. En al je iets niet weet kun je het altijd ergens nalezen. Neem nou zo'n boek van Gerrit Krol, *De schrijver, de schaamte en zijn spiegels.* Daar staat alles in. Alles waar een schrijver mee tobt. Alles wat een lezer wil weten. Als ik het voor het zeggen had, was dat boekje verplicht op alle middelbare scholen. Ik ben nog geen leraar Nederlands tegengekomen die mijn verrukking deelde. Krol? zie je ze dan koortsachtig denken. *De schrijver, de schaamte en zijn spiegels*? Nooit van gehoord. Tja, dan houdt toch alles op.

Een betonblok op het hoofd
Chris van der Heijden in gesprek met Hannes Meinkema

Hannes Meinkema heeft overwegend slechte kritieken gekregen op haar boeken en dat in twee betekenissen van het woord 'slecht': niet alleen heeft het gros van de critici met haar werk de vloer aangeveegd (de reacties op *En dan is er koffie* vormen enigszins een uitzondering), maar ook is er nauwelijks één criticus aan te wijzen, die geprobeerd heeft om over haar boeken iets meer te zeggen dan eenieder na oppervlakkige lezing zou kunnen.

Natuurlijk staan negatief oordeel en oppervlakkige kijk niet los van elkaar, maar logisch of vanzelfsprekend is die relatie allerminst. Het knipselarchief van het Letterkundig Museum toont in het bakje 'Hannes Meinkema' (Annemieke Stamperius) een ware veldslag, waarvan de wapenfeiten misschien beter onvermeld kunnen blijven, in veel gevallen althans. Een van de meest opvallende aspecten daarbij is de vanzelfsprekendheid, waarmee het negatieve oordeel uitgesproken wordt: de schrijfster (en daarmee de lezer van de kritiek) krijgt werkelijk een blok beton op het hoofd!

Toegegeven, er zijn uitzonderingen. Anneke Reitsma bijvoorbeeld kraakte weliswaar *Het persoonlijke is poëzie,* maar omschreef tenminste aan welke eisen goede gedichten naar haar mening moeten voldoen en maakte haar oordeel voor de lezer dus controleerbaar. Hetzelfde deed tot op zekere hoogte Gerda Meyerink in haar bespreking van *Het binnenste ei*: ook hier een negatief oordeel, maar in ieder geval een verantwoording ('De oorzaak van de gemiste kans van dit boek ligt in het onvermogen van de schrijfster om emoties te evoceren. Nu kan het wel zijn dat ze daar niet op uit is... Maar is dat de opzet dan zou die afstand zèlf het thema van het boek moeten zijn...'). Iets dergelijks geldt ook voor de bespreking van *De driehoekige reis* door Jaap Goedegebuure ('Vereenzelviging met haar heldinnen, ze aan het woord laten zonder zelf ook maar één relativerende kanttekening te plaatsen, is het voornaamste verwijt, dat men Hannes Meinkema ... kan maken'). Maar deze drie voorbeelden zijn werkelijk uitzonderingen en het is niet al te moeilijk te raden, waarom dat zo is. In de eerste - waarschijnlijk niet belangrijkste - plaats een literaire reden: 'Het zou alleen een vergissing zijn te denken', zo schreef Aad Nuis eens in de HP, 'dat *De groene weduwe* ook maar iets te maken heeft met literatuur.' Meinkema schrijft 'verhaaltjes', kroniekjes over ons aller (?) bestaan en dat zou iets anders dan literatuur zijn. 'Realisme' - wat dat ook precies mag zijn - wordt nogal snel plat genoemd en daarmee veroordeeld. Boeken met dubbele bodem, perspectiefwisseling, spel met de chronologie, reconstructieproblemen, gebogen verwijzingen naar de werkelijkheid e.d. zijn nog altijd het meest in trek. De bolvormige structuur, zoals Hella Haasse dat zo aardig noemde, wordt in onze literaire cultuur onmiskenbaar verkozen boven het platte vlak. Maar ook dit is 'n opvatting en dus onderhevig aan het geknaag van vadertje Tijd. Toch zullen dergelijke formele en stilistische aspecten door de meesten niet als verklaring voor dat negatieve oordeel gegeven worden. Nee, verklaring is, ook volgens Hannes Meinkema zelf, de inhoud van haar boeken en natuurlijk draait de discussie daarbij rond die inflationaire term feminisme.

Twee keer heeft Hannes Meinkema expliciet op de 'seksistische kritiek' op haar boeken gereageerd. Vrij voorzichtig nog in een vraaggesprek in De Tijd van 1 december 1978, waarvan de titel ('Hannes Meinkema en het seksisme van de recensenten') maar zeer gedeeltelijk de inhoud dekt. 'Ik wil nadrukkelijk stellen',

zegt Meinkema daarin bijvoorbeeld, ‘dat de gedachte alleen al, dat ik bij alle slechte kritieken zou denken: dat is vast omdat ik een vrouw ben, waanzinnig is.’ Maar in Chrysallis 2, dat ongeveer tegelijkertijd verscheen, is zij heel wat minder genuanceerd en heel wat uitgesprokener. ‘Vrouwenboeken worden beoordeeld mede met behulp van opvattingen die deze cultuur en de betreffende criticus over vrouwen heeft - daardoor wordt zo'n kritiek altijd gekleurd (zelfs als de kritiek afkomstig is van een vrouw)’. Daarna analyseert zij - onder haar wetenschappelijke naam Hannemieke Stamperius overigens, daarmee een discutabele scheiding en ‘objectiviteit’ suggererend - 40 kritieken op *De groene weduwe en andere grijze verhalen* en komt zij tot de conclusie, dat er in maar 4 daarvan *geen* sprake is van seksisme. Laat ik één voorbeeld noemen en wel de kritiek van Jan Geurt Gaarlandt in de Volkskrant van 23 maart 1977 op *De groene weduwe,* door Meinkema in haar Chrysallis-artikel ‘in bepaald opzicht nog de meest seksistische kritiek van alle’ genoemd. Het is een agressieve kritiek, te agressief misschien om goed te zijn. Gaarlandt vertelt in die bespreking veel over zijn primaire reactie(s), over het feit dat hij in dit geval opnieuw in zijn weerzin tegen de boeken van Meinkema bevestigd wordt en dus te weinig over de verhalen, waar het om gaat. Maar deze recensie is tot op zekere hoogte zelfs fair, omdat Gaarlandt bij voorbaat zijn afschuw van Meinkema's proza meedeelt en de lezer met andere woorden al enigszins aangeeft wat hij kan verwachten. Uitgesproken subjectiviteit is tenslotte de beste voorwaarde voor de beoordeling van iemands ‘objectiviteit’. Gaarlandt geeft de lezer een seintje en dat komt de kritiek ten goede. Naar mijn mening althans, niet volgens Meinkema. Zij noemt die inleidende opmerkingen een ‘stemmingsmakertje’, suggererend dat Gaarlandt hier zoiets doet als ‘reculer pour mieux sauter’. Pas daarna volgt de zin van Gaarlandt, waar het eigenlijk om draait: ‘Inderdaad, de animo om opnieuw met Meinkema in één stoel te gaan zitten was gering.’ Boos repliceert zij in Chrysallis:

> Wat gebeurt er in zo'n zin? Eerst gaat G. er vanuit dat Meinkema een vrouw is en een seksobject waarmee hij in één stoel zou kunnen gaan zitten. Vervolgens wijst hij Meinkema af met veel vertoon van walging en afschuw. Hij vertaalt gladjes de onaantrekkelijkheid van de Weduwe in onaantrekkelijkheid van Meinkema's seksuele persoon-nog bedankt voor de afwijzing, Gaarlandt.

Tja, ik moet toch wel even slikken als ik dat lees. Zelfs als

Gaarlandt dat bedoeld zou hebben (wat ik me niet kan voorstellen, zó bot...) dan nog kan je die interpretatie met geen mogelijkheid uit de tekst lezen. Gaarlandt gaat er geenszins van uit, dat Meinkema een vrouw is, al noemt hij in de voorgaande zinnen één keer het woord ‘schrijfster’ (maar hij kan moeilijk van schrijver spreken); van seksobject is geen moment sprake en Gaarlandt verwart de schrijfster beslist niet met haar personages. Net zoals hij in een andere zin de uitdrukking ‘te lijf gaan’ gebruikt, waar Meinkema ook over had kunnen vallen (en hoe!), gebruikt hij hier een beeld. Misschien wel geen leuk of goed beeld, maar niet uitgesproken seksistisch. Niet aantoonbaar seksistisch in elk geval. Dat kan je er alleen in lezen, als je erop gespitst bent om dergelijke zaken aan de kaak te stellen. Deze inleiding heb ik om twee redenen geschreven. De eerste is, dat Hannemieke Stamperius op mijn verzoek om een interview over literaire kritiek meedeelde daar niet zo veel zin in te hebben. Wat ik me kan voorstellen. Wel wilde ze over haar boeken praten. De tweede is, dat ik in die paar interviews over literaire kritieken deze als rastertjes wilde gebruiken en samen met de schrijver wilde kijken in hoeverre die rastertjes opgaan, bruikbaar, discutabel enz. zijn. En in het geval van de kritieken op de boeken van Meinkema moest ik constateren, dat een dergelijke werkwijze nauwelijks mogelijk is, omdat daarin bijna niets gezegd wordt. Een andere interview-vorm was dus deels noodzakelijk, maar gebrekkig zonder een duidelijke verantwoording. Vandaar.

Chris van der Heyden: *In je boek* Vrouwen en literatuur *zeg je ergens: ‘een boek dat boordevol conceptie zit, waarin je eindeloos door kunt gaan met kijken zonder dat het “op” raakt, is literatuur’. Ik heb je verteld, dat ik me de laatste tijd ook intens met Mulisch heb beziggehouden. Zo'n uitspraak, waar ik het mee eens ben, geldt voor zijn werk zeker. Maar in het geval van jouw werk heb ik beduidend meer moeite om ‘door te gaan met kijken’. En als ik dat zo zeg, dan verwoord ik iets dat - blijkens de kritieken - meer mensen parten speelt. Hoe zou dat komen?*

Hannes Meinkema: Vooraf wil ik wel even iets over dat boek zeggen. Het is op verzoek voor een bepaalde reeks geschreven en dat heeft me een aantal beperkingen opgelegd, die niet geheel mijn keuze waren. Zo was het dienstig, dat het niet provocerend was en 'n gevolg daarvan is, dat het nogal aan de oppervlakte blijft. Daarom waren mensen, die zich diepgaand in de problematiek van vrouwen en literatuur verdiept hadden, ook enigszins teleurgesteld. Het is een inleiding, ik heb dat er ook uitdrukkelijk bijgeschreven. Meer dan de bedoeling om een aantal vragen uitdrukkelijk te stellen had het niet. En toch schijnt het behoorlijk provocerend te zijn ... Toen ik het manuscript bij de Arbeiderspers had ingeleverd, kreeg ik een erg enthousiaste reactie van de redactie ... Ik noem geen namen, maar ik kreeg een brief van iemand, die schreef dat zij het helder en intellectueel vond, maar toen die persoon er later een kritiek over moest schrijven stond die tjokvol negatieve citaten van anderen. Als ik nu ontzettende zin gehad zou hebben om daar iets aan te doen, had ik een ingezonden brief kunnen versturen en passages uit die brief kunnen publiceren. Maar dat is me allemaal te veel moeite. Ach, het was een tijdlang mode om mij af te kraken. Dat wordt nu iets minder ... Ik herinner me bijv. een positieve kritiek uit De Volkskrant, die notabene op een verontschuldigend toontje geschreven was. Zo in de trant van: ‘denk nu niet, dat ik een liefhebber van Meinkema ben, maar dit en dat zijn toch wel kwaliteiten. Het moet in zo'n klein land als Nederland ook heel moeilijk zijn om - stel dat je van mijn werk houdt - daar rond voor uit te komen. Als je graag kritieken wil blijven schrijven ... Ik kan me best voorstellen, dat niet iedereen die moed heeft. Leuk vind ik het niet, maar ik begrijp het best.

Goed, een boek ‘boordevol conceptie’. Rijkdom, zo iets. Je kan daarin natuurlijk vele soorten onderscheiden. Verschillende schrijvers doen een beroep op andere

en verschillende lagen van de emotie en reflectie. Wie of wat je aanspreekt heeft voor een groot deel te maken met je eigen karakter en behoeften en zal in zoverre dan ook individueel bepaald zijn. In verschillende perioden van je leven kan dat ook anders zijn. Zo heeft Mulisch mij door zijn charisma in mijn puberteit enorm aangesproken. Blijkbaar had ik toen behoefte aan andere raadsels dan later, toen de koelere intellectuele problemen van Hermans mij meer zeiden. Dat is nu net zo aardig. Waarom zou je altijd een bepaald soort rijkdom zoeken, als er zoveel verschillende vormen zijn? Er zijn mensen, die zich door de 'grote vragen' aangesproken voelen, door de vraag naar de zin van het leven en zo; er zijn anderen - en daaronder zijn veel vrouwen ... ja, dat is nu eenmaal zo -, die zich met de - wat heet - 'kleinere' vragen bezighouden, met name met de verhouding tussen iemand en zijn of haar omgeving; met relationele vragen. Ik denk, dat ik daar heel erg mee bezig ben. En als je daarin geïnteresseerd bent, kun je in mijn werk heel wat rijkdom vinden...

Met 'boordevol conceptie' bedoel je in jouw geval dus vooral de mogelijkheid om relaties tussen mensen iedere keer op een andere manier te kunnen bekijken?

Ja, voor mij is dàt vrij essentieel. In de werkelijkheid gaat dat ook zo. Een voorbeeld is mijn moeder, die in 1975 gestorven is. Naarmate ik ouder word, ga ik haar steeds beter begrijpen, omdat ik ander materiaal tot mijn beschikking krijg. Daarmee kan ik die relatie herinterpreteren en verdiepen...

Maar in je boeken beschrijf je vaak maar één of twee figuren. De anderen - vooral mannelijke personen - blijven randfiguren, schaduwen. Het is dan toch moeilijk om iets nieuws in de relaties te zien, want vaak bestaat die niet of nauwelijks?

Dat komt omdat ik altijd vanuit het bewustzijn van één figuur schrijf. Daardoor is de visie op de randfiguren altijd beperkt. Maar dat geldt niet alleen voor mannen, hoor.

Neem nu eens de relatie tussen de twee hoofdpersonen in De driehoekige reis, *een boek waar wèl duidelijk twee hoofdpersonen zijn, Kate en Moira...*

Niet zo'n gek voorbeeld. Dat boek gaat tenslotte over de relatie tussen die twee vrouwen en als je dat wil, kan je al lezend in beide personages kruipen. Allebei houden ze zichzelf en elkaar op verschillende niveau's voor de gek, terwijl ze zo authentiek als ze kunnen met zichzelf en elkaar bezig zijn. Ik neem aan, dat je bij eerste lezing één soort verhaal zult zien, één reeks vertelde gebeurtenissen en bij herlezing en herlezing steeds meer: wie zich vergist, waarom enzovoort. Dat vind ik uiterst interessant, 'rijk' zo je wil. Maar ik kan me best voorstellen, dat veel mensen daar anders over denken. Het als gemier zien, vinden dat het te lang bij dingen stilstaat, onderwerpen en problemen biedt, waar je toch niet veel mee opschiet ... Maar ja, dat vind ik dus niet en vele lezers blijkbaar evenmin.

Om nog even bij dit boek te blijven. Ik heb je geschreven, dat ik er aanvankelijk niet door kon komen, maar nu ik het de afgelopen dagen nog eens gelezen heb, zie ik toch wel zo'n beetje wat je bedoelt. Kate, de eerste hoofdpersoon (eerste in de zin van: degene, die het eerst in de tekst opduikt) treedt vanuit twee 'verdubbelingen' de tweede hoofdpersoon, Moira, tegemoet. In de eerste plaats probeert zij met Moira de relatie met haar gestorven vriendin Afra over te doen...

Ja, één keer over en dan beter.

Maar in de tweede plaats is er het boek dat zij aan het vertalen is. Ook daar een verdubbeling van haar denk- en leefwereld. Deze wordt aan het eind sterker en de verdubbeling Afra-Moira vervaagt. Dat zijn de twee perspectieven van waaruit je

Kate kan bekijken. Maar ook bij Moira zijn er twee 'verdubbelingen': haar man en haar kind. Zo kan je dus vanuit vier verschillende

hoeken zien, hoe die twee hoofdpersonen met elkaar omgaan. Zie ik dat goed?

Ja, en dan zijn het ook nog twee verschillende mensen, die op dezelfde gebeurtenissen heel anders reageren. Ik heb dat in het boek voor de lezer één keer heel gemakkelijk gemaakt door eenzelfde gebeurtenis twee keer te laten vertellen: het weekend met de vrouwen namelijk, waar het volkomen uit de hand loopt. Kate is iemand, die zich door het gebeuren van het moment enorm laat meeslepen; iemand, die veel behoefte aan reflectie heeft, maar daar tevens weinig steun aan ondervindt. Terwijl Moira iemand is, die zich in de reflectie het beste thuisvoelt, maar door de omgeving het snelst wordt aangetast. Dat betekent, dat een confrontatie tussen die twee mensen aanleiding is voor tal van complexe emotionele lagen. Die heb ik er ook allemaal geprobeerd in te stoppen. Als ik schrijf - het is moeilijk om dat uit te leggen, omdat er nauwelijks een taal voor is - structureer ik materiaal, dat in hoge mate emotioneel is, maar ik structureer het wel degelijk. En wel zo, dat het mogelijk moet zijn om dat materiaal op verschillende manieren te beleven. Dat is iets wat in de Nederlandse literatuur niet vaak gebeurt...

Zou jij nu een literaire reden (dus niet het feminisme) kunnen aangeven, waarom vele critici moeite met je boeken hebben?

Ik weet eigenlijk niet of ik dat wel wil ... Het gaat mij niet aan, waarom mensen moeite met mijn boeken hebben. Kijk, ik probeer op alle niveau's leesbaar te zijn en dat niet te nadrukkelijk. Mijn vorm is ook niet nadrukkelijk, vraagt zelf weinig aandacht. Ik vind het nogal Hollands om dat te doen. Zo in de trant van: moet je kijken, literatuur!

Je vertelde me, dat de mensen van Doubleday zo enthousiast waren over het titelverhaal van De naam van mijn moeder, *dat in dat internationale boek (in Nederland onder de titel* Vrouwen *verschenen) gepubliceerd is. Denk je dat dat iets te maken heeft met een andere 'houding' tegenover de literatuur in de VS?*

Ik voel er meer voor om zo'n vraag om te draaien. Vanaf mijn 13de of zo ben ik evenzeer met de angelsaksische literatuur vertrouwd geweest en ik voel me daarin ook veel beter thuis. Een aantal elementen, die in de engelse en amerikaanse literatuur prioriteiten zijn, probeer ik in mijn werk te brengen. Eén daarvan is - laten we maar zeggen - 'leesbaarheid'.

De engelstalige literatuur is ook minder normatief dan de Nederlandse. Alleen al vanuit het veel grotere taalgebied is dat verklaarbaar. In Amerika maken ze zich bijv. veel minder druk om de inhoud van boeken van vrouwen, die feministisch zijn. Ik vind, dat literatuur in principe over alles mag gaan ... Niemand hoeft mij goed te vinden, maar die veelzijdigheid is toch juist leuk. Het is toch leuk, dat er mensen zijn, die met mijn boeken iets kunnen doen.

Als je met een buitenlander over Nederlandse literatuur praat, noem jij dan bepaalde kenmerken?

Nee, dat doe ik niet. Maar wat ik bijvoorbeeld wèl weet is, dat de Nederlandse literatuur moeilijk vertaalbaar is. En uit ervaring weet ik ook, dat dat voor mijn werk minder opgaat. In Texas ben ik bij een college aanwezig geweest, waar studenten het verhaal 'De groene weduwe' in het Engels vertaalden en het bleek, dat de hollandse situaties daaruit zeer goed over te brengen waren. Dat is natuurlijk grappig, als je in aanmerking neemt, dat men mijn werk altijd als 'realistisch' betitelt. Als dat namelijk waar zou zijn, dan zou het een erg hollands karakter hebben en juist niet vertaalbaar zijn...

Maar dat 'realisme' heeft misschien vooral betrekking op je stijl, die vrij plain is...
Dat klopt en ik doe dat bewust. Ik heb daar ook wel degelijk een beetje een on-elitaire bedoeling mee. Ik vind, dat literatuur voor iedereen toegankelijk moet zijn, die kan lezen. Daarom wil ik, dat in ieder geval één laag van mijn boeken - de bovenste - eenvoudig te grijpen is. Misschien voelen daarom veel vrouwen en kinderen (jonge mensen is eigenlijk een betere formulering, omdat die de discussie een beetje van die kloof manvrouw weghaalt) zich door mijn werk aangesproken. Vaak krijgen die een gevoel van verademing, als ze in het literatuuronderwijs met mijn werk in aanraking komen. Zó worden ze ook enthousiast voor moeilijkere literatuur. Die eenvoudige toegankelijkheid, die volgens mij één van de belangrijkste aspecten van iedere vorm van communicatie is, kan een plezierige weg zijn naar de complexiteit, die erachter ligt.

Hannes Meinkema.
Foto Catrien Ariëns

Maar denk je dan, dat jonge mensen de complexiteit, die jij in je romans verwerkt hebt, ook zullen zien? Je kan jouw boeken tenslotte gemakkelijk lezen als een verhaaltje in de trant van Marietje en Josefientje kwamen bij elkaar, en toen, en toen ... en toen ging Marietje dood. Verhaaltje uit.
Ik denk dat er net iets te veel haken en ogen aan mijn verhalen en romans zitten om er zó mee om te gaan. Er worden nogal veel scripties over mijn boeken geschreven en als je dat doet, kies je toch iets waarmee je bezig wilt blijven; niet iets dat je al 'uit' hebt. Geen lekkere boterham met jam, klaar ... Kennelijk intrigeert het dus toch.

Wat halen kinderen nu vooral uit jouw boeken?
Weet je wat enorm opvalt: ze geloven een personage te snel. En dat terwijl ik altijd over personages schrijf, die niet geloofd moeten worden. Daar zit een vorm van ironie in. Ironie, die zich niet manifesteert, die niet roept: ik ben ironie, lach maar...

Ik kan me best voorstellen, dat lezers jouw personages 'geloven'. Zo schreef Reinjan Mulder bijv. in een kritiek op En dan is er koffie:

> *Ik heb zelf een kwart van mijn leven in een studentenhuis gewoond en ik weet, dat de door Meinkema beschreven wereld echt bestaat. De troep in de gemeenschappelijke keukens, de belangstelling voor versterkers en boxen, er is niets verzonnen. Als in de roman wat meer zonderlingen zouden voorkomen, zou ik zweren, dat de schrijfster jaren een buurvrouw van me is geweest...*

Je schrijft dus blijkbaar nogal 'echt', nogal geloofwaardig. Waar zit die ironie dan, op welke manier geef jij de lezer materiaal in handen om je 'niet te geloven'?
Ja hoor eens, ik heb natuurlijk geen invloed op mensen, die weigeren om een stap terug te doen, als ik ze (bijvoorbeeld door een zin te laten stokken) bijna verplicht om dat te doen. Kijk, als iemand denkt: Rosa uit Koffie, dat is een hele toffe

meid, daar identificeer ik me mee, dan kan ik daar niets tegen doen. Als ze niet zien, dat Rosa ook heel stomme dingen doet en weigert om bepaalde dingen onder ogen te zien ... Misschien komt dat bij sommige lezers later wel eens. Zo heb ik 10 jaar na mijn puberteit *Het stenen bruidsbed* nog eens gelezen en toen zag ik, dat er bepaalde passages in voorkwamen, waarvan ik me niets, maar dan ook niets herinnerde. Die masturbatiescène bijvoorbeeld. In mijn verhalen kan ik dan ook niet meer doen dan dingen aangeven; ik kan mensen niet dwingen alles eruit te halen wat erin zit. Wèl kan ik ze op een bepaalde manier conditioneren: ik confronteer ze tenslotte voortdurend met materiaal, waarin mensen zichzelf voor de gek houden. En ik neem aan dat lezers, die van mijn werk houden, in de gaten moeten krijgen dat dat zo is, misschien dan niet in het begin, maar op een gegeven moment.

Noem eens iets concreets, waarbij je die ironie, die afstand in je verhalen brengt. Ik zie die zelf ook niet zo duidelijk. Maar misschien doe jij dat op een manier, die niet zo gebruikelijk is? Ja, dat denk ik ook. Temeer omdat ik twee dingen tegelijk of na elkaar wil doen: meeslepen en aan het denken zetten. Er zijn bepaalde vormen van ironie, die ik niet interessant vind. De ironie, die zich niet wil laten pakken bijvoorbeeld, die zich overal aan onttrekt. Ik wil best ‘te pakken zijn’. Er kan ironie liggen in de afstand tussen schrijver en personage. Je kan als schrijver ook op de hand van iemand zijn (ik ben altijd op de hand van mijn personages: ik neem ze serieus) en toch ironiseren door meer te weten dan het personage zelf. Er kan ook ironie bestaan tussen het personage en de lezer, wanneer de uitgedrukte gevoelens anders dan de opgeroepen gevoelens zijn. Een lezer kan dan denken: haha, ik heb jou door, jij denkt wel dat het zó zit, maar feitelijk is dat natuurlijk niet zo ... Ik doe dat op totaal verschillende manieren en over sommige daarvan is het gemakkelijk praten. In *De maaneter* bijvoorbeeld door het jij-perspectief. Iemand, die continu zichzelf afstandelijk in de tweede persoon probeert aan te spreken, greep te krijgen op wat er aan de hand is. De ironie daarvan is natuurlijk, dat zo'n uiteindelijk in hoge mate intellectueel proces niet adequaat is om greep te krijgen op de verlangens van het personage. Het ontglipt. Nogal een tragische vorm van ironie, met dat slechte einde ... Een ook gemakkelijk uitlegbare vorm heb je in Koffie, waar de ironie ontstaat door de contrasten tussen de manieren waarop de figuren elkaar zien. Een bekend procédé natuurlijk.

Maar in En dan is er koffie *zullen de meeste lezers waarschijnlijk Rosa zoveel gewicht geven, dat...*

Dat heeft ze ook, al is het alleen al door de hoeveelheid pagina's. Maar wat krijg ik dan te horen: ‘Rosa is een toffe meid en Douwe is zo'n lul ... waarom neemt ze hem dan?’ Nou, daar zit het 'm juist. Mensen constateren iets en denken te gauw: dat klopt niet, terwijl het wèl klopt en tot de volgende vraag aanleiding zou moeten geven.

Oké, Rosa-Douwe, dat wil ik nog wel aannemen. Maar je kan Rosa toch niet ironiseren vanuit haar broertje of zusje?

Nee, dat komt omdat die allebei heel bang voor haar zijn. Daarom doen ze haar af met: die hoort er niet bij, die is anders en dus verkeerd. Maar met de verhouding tussen Rosa en haar moeder kan je in dat opzicht iets meer doen. Want aan de ene kant is ze bang voor haar moeder en aan de andere kant houdt ze ontzettend veel van haar. Door die moeder een eigen stem te geven krijgt hun verhouding wat meer kanten...

Daar heb je gelijk in. Zo zijn er ook passages, waarin je als lezer bijna wel moet denken, dat Rosa een soort dubbelganger van haar moeder is. Daardoor krijgt het gekanker van de dochter op haar moeder iets ambivalents...

Dat vind ik nu een soort rijkdom. Van eenzelfde situatie voortdurend nieuwe aspecten zien en belichten. Misschien is het wel zo, dat lezers al gauw denken, dat alles wat er aanvankelijk te zien is ook alles is wat er te zien valt. Dit omdat de Nederlandse literatuur nogal nadrukkelijk is. En misschien zal een literatuur, die als belangrijk criterium heeft, dat het er eenvoudig uit moet zien en waar de complexiteit in die eenvoud schuilt, de lezers opvoeden tot het stellen van verdergaande vragen.

Dat klinkt wel ontzettend moralistisch...

Nee, nee, dat stemt overeen met de wijze waarop ik zelf in het leven sta. Kijk, je hebt mensen, die naar Afrika of zo moeten om iets anders te zien dan wat er hier te zien valt. Dat is één soort nieuwsgierigheid. Mijn nieuwsgierigheid en het geluk, dat ik daarin vind, bestaat uit, tja ... het alleen om je heen kijken. Hier is al ontzettend veel te zien en natuurlijk wil ik anderen in wat ik zie laten delen. Als je dat moralistisch noemt, dan is iedere schrijver moralistisch.

(Ik hoor mezelf 'ja' zeggen op het bandje, al begrijp ik niet waarom. Beleefdheid?). Nog even over dat 'geloven' van jouw personages, over die identificatie. Ik denk, dat jouw boeken mede zo goed lopen, omdat veel vrouwen er allerlei parallellen tussen hun eigen leven en dat van jouw personages in aantreffen.

Dat is best, maar ik probeer zó te schrijven, dat er bij uitsluitend identificatie - wat dat ook mag zijn ... - toch vragen blijven hangen. Maar ik denk, dat veel mensen, die mijn werk afkeuren, daar intrappen. Denken: och, dat ziet er eenvoudig uit, kennelijk op identificatie gericht, die - terecht - niet willen en daarmee het boek verwerpen.

In ieder geval is het zo, dat het gros van de beroepslezers - en dat zijn tenslotte de enigen, waar we werkelijk iets van weten; nou ja, de enigen ... - jouw boeken niet als 'literatuur' lezen. Om bij Mulisch te blijven: die zegt ergens in De verteller, *dat hij om een goed verhaal te hebben alleen maar een taxi hoeft te bellen, zich naast de chauffeur te zetten en te luisteren. Na een rit van een uurtje zou hij dan genoeg stof hebben voor een paar romans. En dat voor een paar grijpstuivers. Veel critici zien jouw boeken als opgebouwd uit dergelijk materiaal.*

Neem eens *Twee vrouwen.* Een boek dat uiterlijk heel andere kenmerken heeft dan veel ander werk van Mulisch; minder direct aangeeft dat er iets ingewikkelds aan de hand is. Een boek, dat - ik hoop dat hij daar niet door beledigd is - in zekere zin verwantschap vertoont met wat ik probeer te doen. Het ziet er eenvoudiger uit dan het is. Daar heeft hij ook een heel ander soort reacties op gekregen dan op zijn andere boeken...

Terwijl een ervaren Mulisch-lezer natuurlijk meteen door dat vlies heenprikt.

Ja, en ik denk dat een ervaren Meinkema-lezer ook denkt: ha-ha! We zijn enorm geconditioneerd om op een bepaalde manier te lezen. Ik vind het leuk om te proberen of ik die conditioneringen op een of andere manier kan doorbreken, ook al krijg ik daarvoor veel over mijn hoofd.

Er zit, Hannemieke, naar de mening van critici - voorzover ze die dan uitgesproken hebben - en ook volgens mij een vrij duidelijke lijn in je boeken. De maaneter is, *zoals Nuis ook schreef, een typisch debuut, een wat puberale roman. 'Een doorleefd en dieptreurig verhaal over een jonge hoofdpersoon, steeds meer gekweld door een gevoel van onechtheid in de relatie tot vrienden', enz. Koffie en de verhalenbundels, die direct daarop volgen, zijn veel 'vlakker'. Kronieken en kroniekjes*

over het dagelijks bestaan. Heb jij dat ook gewild, heb jij in En dan is er koffie *chroniqueur van je tijd willen zijn?*

Bij Koffie wel, denk ik. Zo werd het in ieder geval gelezen. Het werd toch ook uitgeroepen tot één van de boeken, die de jaren '70 gestalte gegeven zouden hebben. Nou, daar ben ik wel van geschrokken, hoor. Bewust, erg bewust heb ik dat toch niet willen zijn, maar achteraf kan ik wel constateren dat ik door

het schrijven van dat boek afstand van die periode genomen heb.

In je laatste twee boeken en dan vooral in De driehoekige reis *verandert je koers opnieuw. Je lijkt wederom op een andere toon over te gaan. Reflectiever te worden. Die laatste twee zijn denkboeken, waarin de hoofdpersonen in de eerste plaats over hun problemen reflecteren. Dat in tegenstelling tot Rosa uit Koffie bijvoorbeeld, die niet zozeer nadenkt over haar wereldje als wel in een wereld leeft, die problematisch is.* Dat is waar. Ik merk ook, dat ik steeds minder behoefte heb om dingen - wat men noemt - scènisch te beschrijven. Zo wilde ik - ik heb dat onlangs ook in een interview gezegd, dat in het Nijmeegse tijdschrift Iambe gepubliceerd is - in *Het binnenste ei* laten zien, hoe iemand om een bepaalde periode van haar leven heen kan lopen en van verschillende kanten kan bekijken wat er toen gebeurd is. Daar zit dat ‘reflectieve aspect’ duidelijk in. Kennelijk is het zo, dat ik in dit boek meer bezig was met de vraag hoe je op iets greep krijgt dan in de tijd van Koffie. Al zou je dat van *De maaneter* ook wel kunnen zeggen, hoewel de manier waarop daarin volkomen anders is. Dat boek heb ik in een roes geschreven. De zou dat nú nooit meer zo kunnen. Als ik er naar kijk, breekt het zweet mij af en toe uit ... Maar het boek heeft daardoor ook iets authentieks. Ach, het eerste boek gebeurt, de rest schrijf je...

Daar komt nog iets bij en dat sluit goed aan bij jouw uitgangspunt voor dit gesprek. Toen ik met *De driehoekige reis* begon heb ik een klein beetje - niet ten koste van mezelf, maar toch wel een klein beetje - het idee gehad van: kijk, als ik het nu zó doe, dan zullen de mensen wel zien, dat ik meer afstand van mijn personages neem. Als ik merk, dat ik verkeerd begrepen word en een wat andere werkwijze past, dan ben ik best bereid en in staat het eens op een wat andere manier te proberen. Je kan er tenslotte, hoe je het ook wendt of keert, niet omheen, dat de twee gelijkwaardige hoofdpersonen in *De driehoekige reis* voortdurend een correctie aanbrengen op hetgeen de ander zegt. Gebrek aan afstand kan men mij in dat boek dus niet verwijten. En dat ik zó te werk ben gegaan, heeft zonder twijfel te maken met het vraagpunt, waar wij het al die tijd over hebben: hoe kan ik mijn lezers zo manipuleren, dat ze de personages uit mijn boeken kritisch bekijken? Met het boek, dat ik nu aan het schrijven ben, doe ik dat niet meer, hoor. Denk ik: bekijk het maar. Iets wat je al eens gedaan hebt, kan je niet nog eens doen. Ook al heb je het tevoren gebrekkig gedaan ... heel vervelend.

Terwijl het gekke nu net is, dat vooral de laatste tijd critici beweren, dat je ‘gekozen’ hebt en dat je in je boeken niets anders doet dan illustraties voor die keuze leveren. Het tegendeel dus van een afstand constateren.

Alsof je maatschappelijke ideologie je totale persoonlijkheid zou uitmaken ... Als mensen zo naïef reageren, dan is dat verder hun verantwoording.

Toch ben je best kritisch over je eigen werk, als ik dat zo beluister...

Virginia Woolf heeft eens gezegd, dat het het lekkerste werkt als alles, waar je mee bezig bent, erin kan. Dat spreekt mij erg aan, maar betekent ntuurlijk wel dat er ook dingen in mijn boeken terechtkomen, waar ik erg mee bezig ben en waar ik niet genoeg afstand van heb. Wat betreft *Het binnenste ei* bijvoorbeeld ... Vorig jaar had ik in Brugge een avond, die door mensen georganiseerd was, die zich telkens een paar maanden met één boek of één schrijfster bezighielden en zo'n periode met 'n confrontatie afsloten. In de trein daarheen keek ik het boek nog eens door en constateerde, dat er best 30% uit kon. Ik zou dat niet kunnen doen, omdat ik mij niet meer kan verplaatsen in alle motieven, waarom ik het er toen wèl in heb gezet. Maar met wat ik nu weet, met wie ik nu ben, vind ik dat sommige dingen wel wat

vaak herhaald worden. Er zijn schrijvers, die alsmaar hetzelfde soort boeken schrijven - Hermans is zo iemand en Maarten 't Hart - en die kunnen veranderingen aanbrengen. Ik heb lang gedacht dat ik geen echte schrijver was, omdat ik daartoe niet in staat zou zijn. Maar bij mij werkt dat gewoon anders ... In de loop van de tijd ben ik in zekere zin een andere persoon geworden.

Nog even terug naar je Vrouwen en literatuur. *Daarin schrijf je ergens:*

> *Ik kan me voorstellen, dat de(ze) gedachtengang, die ervan uitgaat dat literatuur de functie mag hebben ervaringen van vrouwen geldig te verklaren, weerstanden oproept. Want voorzover we aan dit eind van de jaren zeventig al een kunstopvatting hebben, is die romantisch: kunst mag niet nuttig zijn.*

Ik denk dat dat niet waar is. Het heeft alleen weinig zin om kunst 'direct nuttig' te laten zijn, als je begrijpt wat ik bedoel. Als je zoiets wil kan je beter een pamflet schrijven; waarom dan dat literaire jasje?

Dat gaat weer over die herkenbaarheid ... Kijk naar mijn idee - maar ik ben er niet uit - bestaat er een verschil tussen herkenbaarheid en identificatie. Waar het om gaat natuurlijk is vernieuwing, verrijking. Herkenbaarheid is daarvoor een soort conditio sine qua non. Maar wat veel mensen onder het begrip herkenbaarheid verstaan is juist het minst herkenbare. Dan kom je bij subliteratuur ... Als je bijv. goed kijkt naar verpleegsterromans en zo, dan zul je zien, dat de interessante aspecten daarvan, zoals karakterisering en relaties, juist uiterst vaag gehouden worden om de identificatie zo groot mogelijk te maken. De karakters zijn nooit complex, want daardoor zou identificatie van veel mensen voorkomen worden. Met herkenbaarheid bedoel ik natuurlijk veeleer het herkennen van de complexiteit van dingen. Dat je als vrouw en heterosexueel af en toe op mannen verliefd kunt worden, vind ik mateloos oninteressant. Dat noem ik juist niet herkenbaar. In die zin zijn Story en Privé juist onherkenbaar. Daarin wordt een beroep gedaan op, tja ... een aantal basisfactoren uit het leven, die gewoon oninteressant zijn.

Jouw omschrijving van herkenbaarheid is met andere woorden precies het tegenovergestelde van wat wij daar in het dagelijks taalgebruik onder verstaan. 'Herkenbaar' is het niet-alledaagse...

Ja, en toen ik *Vrouwen en literatuur* schreef nam ik als vanzelfsprekend aan, dat men zou begrijpen wat ik daarmee bedoelde. Pas uit de reacties merkte ik, dat hier een cruciaal misverstand lag. Hoe individueler een personage, hoe waardevoller de confrontatie.

Eens recapitulerend: net betoogde je, dat jouw boeken - ook al lezen velen ze niet zo - wel degelijk zeer fictioneel zijn; nu zeg je, dat die fictionaliteit, in tegenstelling tot wat men in de ergocentrische benadering van literatuur betoogt, wel degelijk 'open' is. Niet een soort derde wereld boven de onze, maar een eigen wereld binnen de onze. Een roman is weliswaar iets van zichzelf, maar zweeft niet boven onze hoofden?

Ja en dat heeft iets met mijn politieke en sociale opvattingen te maken. Een aantal jaren geleden wilde ik vooral vrouwelijke lezers instrumenten aanbieden voor eigen groei en ontwikkeling. Dat wilde ik althans mede, niet uitsluitend. En nou zou ik wel eens willen dat mensen ophouden om in termen van mannen en vrouwen te praten. Een ontwikkeling, die overigens in heel de vrouwenbeweging te bespeuren is. Het ongedaan maken van die scheiding...

Nu heb jij daar zelf ook wel toe bijgedragen. Er komt in jouw boeken nooit een vent voor, die meer dan schaduwachtige contouren krijgt.

Dat is natuurlijk waar ... ik ben ook een produkt van deze

cultuur. Ook al sta ik er in veel opzichten kritischer tegenover dan vele anderen. Ik vind het ontzettend moeilijk om me erin te verplaatsen, hoe het voelt om een man te zijn. Een van mijn dromen is ook eens een roman te schrijven, waarin het er absoluut niet meer toe doet of het personage een man of een vrouw is. In de naam van mijn moeder staat één verhaal, waarin de sexe van de hoofdpersoon open staat ... Die roman komt nog wel eens, maar voorlopig - geen nood! - staat onze literatuur nog zo vol mannelijke personages...

Ergens anders zeg je in Vrouwen en literatuur: *'Sekse heeft niets met kwaliteit te maken, dus mag sekse ook niet relevant zijn bij de beoordeling. Dat lijkt vanzelfsprekend, mits het zo is, dat de inhoud van een boek bepalend is voor de kwaliteit ervan en die inhoud sterk 'sekse-gekleurd' is. In dat geval moet 'sekse' wel relevant zijn bij de beoordeling. Of je zou van mening moeten zijn, dat kritiek nooit inhoudelijke kritiek zou mogen zijn. Maar dan zou er van de meeste kritieken toch maar bedroevend weinig overblijven.*

Natuurlijk speelt sekse een rol. Speelt ook een rol in het maken van een boek. Een groot deel van mijn boeken bestaat uit gestructureerde emotie en die is voor een groot deel bepaald door het feit, dat ik een vrouw ben, grootgebracht in een cultuur, waarin vrouwen zich primair met emoties bezighouden.

Maar als je zo praat kan je ook vast wel begrijpen, dat sommige mensen daar geen boodschap aan hebben?

Oja hoor. Maarten 't Hart heeft in een eerlijke bui eens gezegd, dat hij in mijn boeken in het bewustzijn van iemand geplonst wordt, waar hij niet 'in' wil; daar wordt hij heel bang van. Dat mag en ik vind dat nog een compliment ook. Hij wordt tenslotte geplonst!

Je zegt in Vrouwen en literatuur *ook, dat het griezelig is om toe te geven, dat je emotioneel door een boek wordt aangesproken. Ik begrijp eigenlijk niet goed hoe je dat kan schrijven. Dat overkomt iedereen toch van tijd tot tijd; iedere lezer, iedere criticus. Al zal die laatste natuurlijk geen tranen in de krant plengen, maar zeggen: een fantastisch boek, want ... Argumenten zijn toch het enige dat je ter beschikking staat om je emoties te uiten?*

Ja maar men verschuilt zich vrij snel achter het argument, dat die ook exclusief zouden zijn. Als ik zoiets zeg, dan refereer ik bijv. aan Maarten, die het gemakkelijker vindt om zich in stuk op stuk op stuk tegen mij af te zetten dan eerlijk te zeggen waarom. Je kunt toch niet ontkennen, dat de rationele kant veiliger is, omdat je nu eenmaal gekwetst kan worden als je je emotioneel opstelt.

Kan jij aangeven in hoeverre naar jouw mening jouw boeken doordrongen zijn van hetgeen men feminisme noemt. Dat is tenslotte hetgeen jou het vaakst verweten wordt...

Nou ja, de manier waarop ik het leven zie is natuurlijk in grote mate bepalend voor hetgeen ik schrijf. Maar dat betekent niet dat ik uitsluitend daarover schrijf...

Maar is er een verschil tussen de boeken, die je geschreven hebt, voordat je 'koos' en die daarna?

Als ik het moment neem, dat mijn hele persoon betrokken raakte bij een houding, die ik daarvoor ook wel, hoewel minder uitgesproken, had, dan valt dat ná *En dan is er koffie.* Aardig is alleen, dat mensen retrospectief Koffie ook weer 'meepakken' ..., als een boek dat zo nodig de belichaming van mijn feministische theorieën zou moeten zijn. Daarmee zie je direct de betrekkelijkheid van dat soort oordelen.

In je Vrouwen en literatuur *zeg je ergens in een passage over James Baldwin: 'Wat Baldwin buiten beschouwing laat is echter de behoefte om voor gelijkgezinden te schrijven, zoals Nikki Giovanni doet'. Maar in de eerste zin van het boek staat:*

'Deze bladzijden behandelen literatuur van vrouwen, literatuur over vrouwen, literatuur zoals zij door vrouwen gelezen wordt - maar niet: literatuur voor *vrouwen. Want iets dergelijks bestaat eenvoudigweg niet'. Een vreemde tegenspraak of zie ik dat verkeerd?*

Nou, laat ik het dan wat nuanceren. Er kan een verschil in primaire behoefte zijn. Kijk, gelijkgezinden overtuigen is een verspilling van tijd en moeite. Maar je kan je primair richten op mensen die op hetzelfde spoor als jij zitten òf op mensen, die juist op een heel ander spoor zitten. Ik denk, dat het theoretisch gezien onmogelijk zou zijn om een boek te schrijven, dat alleen door vrouwen gewaardeerd zou worden. bovendien is het mogelijk, dat het je bedoeling is om niet zozeer je eigen groep bewust te maken, maar juist anderen ... dat je blanken wil laten zien hoe het is om zwart te zijn. Dan schrijf je een heel ander boek.

Er is nog nooit iemand geweest, die mij langer dan een uur kende en mij verweet, dat ik niet genuanceerd zou zijn. Ik heb eens iemand van de VPRO hier gehad, die dacht: nou, nou, ik ga op bezoek bij superteef ... En halverwege het gesprek riep hij uit: hoe kan dat nu, daar moet iets aan gedaan worden! Het is misschien niet aardig tegenover een deel van mijn medezusters, maar ik vind het vaak een uiterst irrelevante vraag wat wel en niet feministisch is. Er zijn sommige dingen, die een evident gebrek aan respect tonen tegenover die mensen op de wereld, die vrouwen zijn en daar moet je je tegen verzetten. Maar verder erken ik geen normen. In iedere beweging is dat natuurlijk een groot probleem ... Zelf loop ik in ieder geval niet continu te snuffelen: is dat een goede feministe en dat?; is dat een aardige man, omdat hij feministisch is...? Ik vind dat zonde van mijn tijd.

vervolg van pag. 31

Je kunt niet àlles bespreken...

Ik vind het een prettige bijkomstigheid dat Trouw een kleine kunstcapaciteit heeft. NRC en Vrij Nederland hebben zoveel ruimte dat zij de verplichting voelen om bijna alle verschenen boeken uit te zetten en ervoor te zorgen dat er zoveel mogelijk besproken wordt. Rob Schouten en ik moeten voor Trouw een keuze maken en die is persoonlijk. We hebben niet het idee dat we aldoor stukken hoeven te schrijven waarin we zeggen waarom we dit en dat niet goed vinden. Dat is vervelend werk, dan word je een afkraakmachine. Het element van: hier kunnen we iets aardigs over zeggen of dit boek vinden we belangrijk, speelt bij onze keuze een grote rol.

Maar de nieuwe Wolkers moet in de krant.

Daar heb ik een andere opvatting over. De kunstredacteur suggereerde mij eens dat de nieuwe Wolkers voorrang moest krijgen, maar ik voelde daar niet veel voor. Dat boek kon over drie maanden ook wel besproken worden, als het al moest gebeuren, want zoveel vind ik er niet meer aan. Het ligt ingewikkeld hoor, die keuze. Ik herinner me dat iedereen dol enthousiast was over *En dan is er koffie* van Hannes Meinkema. Nuis vond het een geweldige sociologische roman en toen dacht ik: dit wordt te gek. Dan dagen de omstandigheden je uit om dat andere oordeel onder woorden te brengen. Je ziet, de keuze kan door tal van factoren worden beïnvloed. Maar het belangrijkste criterium is toch dat je een soort overzicht wil geven van het belangrijkste wat er aan literatuur geschreven wordt als een handreiking aan de lezer van je krant.

Een brug over de Drentse A
Chris van der Heijden in gesprek met Rutger Kopland

Chris van der Heyden: *In 1976 verscheen bij Meulenhoff* Het schot *van Hilbert Kuik. Het werd slecht ontvangen. Kuik, die met Kopland bevriend is, stuurde hem de recensies toe en de laatste schreef een boos artikel, dat hij jammergenoeg niet voltooide en dat dus ook niet gepubliceerd werd. Daarin staan ondermeer de volgende passages:*

> *Voor mij ligt een stapeltje kritieken. Het zijn recensies geproduceerd door de vaderlandse dag- en weekbladcritici ... Een deprimerend stapeltje Waarom? Omdat dit dus de 'ontvangst' moet voorstellen van een van de beste romans die de laatste decennia op de markt zijn verschenen, dit treurige stapeltje prietpraat ... De willekeur waarvan zo'n boek het slachtoffer wordt. Tenslotte is het toch de bedoeling dat een recensie de lezer zoveel mogelijk in staat stelt een eigen oordeel te vormen over een boek ... Het geschreven woord geeft macht en één van de bekendste middelen om die macht te misbruiken is de eigen opinie te verkopen als 'de werkelijkheid', door in plaats van 'zo vind ik het' te zeggen 'zo is het'. Gruwelijke staaltjes van dit soort willekeur kom je tegen in zo'n stapeltje bladvulling als waar ik mij doorheen geworsteld heb.*

Doeschka Meijsing, Reinjan Mulder, Guus Luyters en vele anderen schreven volgens Kopland in dit geval een dergelijke ontoelaatbare kritiek.

In hoeverre is dit stapeltje kritieken volgens jou representatief voor de wijze waarop critici in Nederland met een boek omgaan?

Dit was één geïsoleerd geval en in hoeverre dat representatief is, weet ik niet. Ik lees namelijk bijna nooit boekbesprekingen, zeker niet van boeken, die ik niet ken. Hoogstens af en toe in de NRC. Maar het was wel verrassend, dit stapeltje: er gaat een afgrond voor je open, als je zoiets onder ogen krijgt. Dan zie je opeens wat er met een boek gebeurt, dat je hogelijk waardeert. Een van de eerste, een van de weinige romans in Nederland, waarin de puberteit op uitstekende wijze beschreven wordt. Ik heb me er vreselijk boos over gemaakt ... Zo zal het, denk ik, wel met veel boeken gaan.

Overkomt het je ook wel, dat je een kritiek onder ogen krijgt, die je verhelderend vindt?

Jawel. Om een voorbeeld te geven: onlangs heb ik de *Kroniek van een aangekondigde dood* van Marquez gelezen en daarin lag 'n knipsel van de bespreking van dat boek door Jaap Goedegebuure in de Haagse Post. Ik heb die pas achteraf gelezen en vond dat een heel goed stuk. Heel goed. Die recensie maakte mij ook wel zo'n beetje duidelijk wat de diepte en kracht van dat boek was.

In dat artikel over Het schot *probeer je een aantal spelregels voor critici te formuleren. Voldeed die bespreking van Goedegebuure daaraan?*

Nou ja, één van de dingen, waarop ik daar doelde, was dat je zoveel mogelijk moet laten zien dat je aan het interpreteren bent en als het even kan wat je interpreteert. Maar bij een roman is dat natuurlijk ook veel moeilijker dan bij poëzie. Bij een roman is het veeleer de verhaalstructuur, die het werk moet doen, terwijl het bij poëzie de - laten we zeggen - 'regel-structuur' is. En die is veel gemakkelijker te tonen. Nee, Goedegebuure schreef zijn recensie eigenlijk vanuit de veronderstelling

dat je het boek al gelezen had en interpreteerde het zonder veel van het verhaal te vertellen. Uiteindelijk kan je dat ook niet doen; je kunt een roman niet navertellen; een roman is zelf een samenvatting. Vandaar ook, dat ik in dat artikel over *Het schot* schreef, dat je als recensent - je moet nu eenmaal heel vaak de fabel vertellen - uiterst relativerend over die samenvatting moet zijn. Je dient te weten, dat jouw samenvatting één van de talloze mogelijke samenvattingen is en bovendien bij voorbaat mislukt. De recensie van Goedegebuure op dat boek van Marquez is daarom ook goed, omdat die eerder een reflectie op dan een beschrijving van het verhaal en de vorm is.

Hoe stel jij je nu in abstracto een ideale bespreking voor; waar vind je dat een criticus op zou moeten letten, of juist niet?

'n Criticus zou in ieder geval het thema van het boek moeten aangeven. Hij zou ook, zoals ik al zei, een aantal passages moeten citeren, een paar bewijsplaatsen geven ... Wat hij volgens mij in ieder geval *niet* zou moeten doen ... In een artikel over *De ziekte van Middleton* van Krol heb ik dat veel beter geformuleerd dan ik dat hier zo snel kan doen...

(Passages uit *Morbus Middletoni,* gepubliceerd in Het Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1969-70):

> Het is vrijwel alle mensen in ons cultuurgebied (de critici incluis) ingebrand, dat een literaire tekst een bedoeling bevat, die er door de schrijver is ingestopt (dat moet hij gedaan hebben, hij heeft het immers geschreven) en dat diezelfde bedoeling er a.h.w. aan de andere kant weer uitgehaald moet worden, ‘anders begrijpen we het niet goed’, of 'voelen we het niet goed aan ... Het mag zo zijn dat literatuur verhulde persoonlijke mededelingen of overtuigingen of verhulde theorieën vertegenwoordigt, maar het is eenvoudig niet relevant voor een beter begrip of voor ervaring van literatuur. Zoveel van wat er gezegd en geschreven wordt, bevat persoonlijke overtuigingen, verhuld of onverhuld. Maar daarom is het geen literatuur. Het is juist zo, dat literatuur zich onderscheidt van wat er dagelijks om ons heen geschreven wordt, doordat er niets anders wordt bedoeld dan er geschreven staat. We moeten het in de literatuur nemen voor wat het is en niet voor iets anders. Naarmate literatuur de persoonlijke bedoelingen van de auteur duidelijker maakt, is het minder literatuur. Bij een persoonlijk gesprek zal men wellicht geïnteresseerd zijn waarom iemand iets zegt, bij literatuur gaat het erom hoe het wordt gezegd, gaat het kortom om de vorm en niet om de inhoud of de boodschap of de bedoeling.

In dat artikel over Het schot *van Kuik zeg je ook, dat een recensent naar jouw mening uiteindelijk wèl moet oordelen, maar interpretatie en beschrijving dient te scheiden.*

Ja, hij moet wel duidelijk maken waar zijn persoonlijke voorkeur ligt. Natuurlijk mag je een boek slecht vinden, maar niet zo uit de losse pols als die boekbesprekers bij *Het schot* deden.

Wat ik in die recensies miste was gewoon zorgvuldigheid. Ze maakten allerminst duidelijk op basis van welke criteria ze het boek niet goed vonden.

Als je nu een stapeltje kritieken op je eigen bundels doorleest, krijg je dan wel eens eenzelfde soort gevoelens als ingeval van Het schot?

Ja hoor. Wat ik in die kritieken vooral mis is - het klinkt misschien gek - aandacht ... Een stukje in het Algemeen Dagblad of de Gelderlander, daarin staat dan zoiets als: ‘weer een nieuwe bundel van Kopland, prachtig ... zijn bekende melancholie, enzovoorts’. Niets zinnigs!

Maar een kritiek als van Peter Nijmeijer op Dit Uitzicht *(Volkskrant 11-6-82) is toch wel anders?*

Ja, dat vind ik een serieuze getuigenis van het feit, dat iemand zich er echt mee bezig gehouden heeft. Al vind ik dat niet zo'n goed stuk. Ook al omdat het voor mij niet verrassend is: als Nijmeijer zegt, dat ik filosofischer ben geworden en strakker met taal omga, is dat natuurlijk niets nieuws voor mij. Al wil dat niet zeggen, dat hij dat niet zou moeten opschrijven. Maar in ieder geval wordt er uitgebreid geciteerd in die bespreking, waardoor de lezer tenminste iets zèlf kan lezen. Precies dat voorlichtende aspect, waarin getoond wordt wat er nu eigenlijk in zo'n bundel staat, mis ik in de meeste stukjes, die even uit de machine gerammeld worden.

Er wordt in Nederland veel meer aandacht aan proza dan aan poëzie besteed. Vind jij dat de poëziekritiek hier tekort schiet? Ja, nu iemand als Bernlef ermee opgehouden is. Fens verdwijnt, Tom van Deel minder gaat doen, Adriaan Morriën er helaas eveneens mee opgehouden is ... Er blijft vrijwel niemand meer over...

Aan het eind van het dagboek bij Al die mooie beloften *laat je dat bewuste gedicht aan twee vrienden lezen en op hun aanraden verander je nog iets. Vervullen critici voor jou nu een dergelijke functie als Richard en Hans in het dagboek?*

Nou nee, het is niet zo dat er van de kritieken nu zoveel bij me blijft hangen en dat ik op basis daarvan dingen verander of in een bepaalde richting stuur. Dat is wèl de invloed die mensen hebben, die ik hoogacht. Het gebeurt dan ook bijna nooit dat ik gedichten wegstuur, voordat ze een aantal zeven gepasseerd zijn. Maar ik kan me geen kritiek voor de geest halen, die ik als een soort leidraad bij het schrijven van een volgend gedicht voor ogen gehouden heb. Hoogstens in het geval van zo'n artikel als van Bert de Haar[1.]. Tot dat moment was het mij volledig onbekend, dat het werk van Kouwenaar en mij op een of andere manier naar elkaar toe zouden groeien. En naar aanleiding van dat artikel ben ik ook veel meer van Kouwenaar gaan lezen, ben ik hem gaan waarderen en heb ik oog gekregen voor de overeenkomsten. In die indirecte zin heeft een artikel wel invloed op me.

In een ander ongepubliceerd artikel, dat je mij toegezonden hebt (een lezing voor scholieren zo te zien) schrijf je: ‘Iemand die gedichten schrijft, wetenschap bedrijft, lief heeft, ziek is, heeft andere vragen aan zijn hoofd dan: wat is precies een gedicht, wat is wetenschap, enz’. Daarna (ik parafraseer): de gedachte dat ik een deskundige op het gebied van de poëzie van Kopland zou zijn berust op een misverstand ... Vergelijk de verdedigers en bestrijders van apartheidspolitiek maar eens. ‘De verdedigers zeggen altijd: je moet er “geweest” zijn, het “meegemaakt” hebben om er over te kunnen oordelen. Ik zou haast zeggen: je moet het niet meegemaakt hebben om er verstandig over te kunnen praten’. Toch heb jij nogal wat gereflecteerd over je eigen gedichten. Denk alleen maar aan dat dagboek bij Al die mooie beloften. *Bijna een unicum in de Nederlandse literatuur...*

In dat dagboek was ik niet zozeer mijn eigen criticus als wel mijn eigen begeleider. Maar ik denk nu, dat ik wel in staat zou zijn om een kritiek op mijn eigen poëzie te schrijven. Dit merk ik bijvoorbeeld op het moment dat ik met de vertaling van mijn gedichten bezig ben. In zo'n geval komt een vertaler met concrete vragen, die me aan het nadenken zetten en zó kom ik op de sterke en zwakke plekken in bepaalde gedichten. Dat is zelfs zó ver gegaan, dat ik voorgesteld heb om de vertaling van bepaalde gedichten op te geven, omdat ik begon te zien dat ze gewoon niet goed waren. Dat gebeurde bijvoorbeeld bij die gedichten onder het hoofdstukje 'Reis' in *Het orgeltje van yesterday.*

Dat gaat over enkele gedichten. Zou je nu ook over een ontwikkeling in jouw poëzie kunnen spreken, zoals critici de laatste tijd zo vaak gedaan hebben. Goedegebuure zei (HP 24-2-82), dat het etiket Tirade-dichter langzamerhand zijn exclusieve geldigheid verloor; Wiel Kusters (NRC 23-4-82) dat je met Dit uitzicht *min of meer bewust aan een nieuwe periode begon*; *Nijmeijer, dat de vroegere praattoon langzamerhand heeft moeten wijken voor een meer geconstrueerd taalgebruik. En dan noem ik alleen nog maar recensies van dit jaar...*

Nou, ik zou dat misschien wel kunnen, maar doe het niet. Het is beslist niet zo, dat ik me bewust tegen mijn vroegere gedichten afzet ... die leiden een sluimerend bestaan. Voor mijn gevoel vormen die gedichten en die bundels geenszins een duidelijke lijn. Als critici daarover spreken, dan zie ik dat soms wel, maar ... Kijk, als ik me tot een scène in de bergen aangetrokken voel, dan wil ik dat niet meer op dezelfde manier als vroeger beschrijven. Ik zou het nog wel kunnen - meteen zelfs - maar het zou onmiddellijk een cliché voor me zijn. Een ontwikkeling is met anders woorden noodzaak, omdat ik hetzelfde niet interessant meer vind. Het zou best verkopen, hoor; er zijn genoeg mensen, die het jammer vinden dat ik mijn vroegere toon opgegeven heb. Maar ik denk dat het mogelijk moet zijn om hetzelfde dat ik vroeger op anecdotische manier zei, nu abstracter te zeggen. Daarmee kom ik natuurlijk op een heel moeilijk punt ... Ik merk ook dat ik achter mijn schrijftafel op een andere manier met taal omga; dat een manier van zeggen ontzettend veel impliceert. Ik ben dus veel minder met het reproduceren van dat plaatje bezig dan met - om een lelijk woord te gebruiken - het scheppen van een taalconstructie, die iets oproept. Veel minder dan vroeger ben ik er dan ook van overtuigd, dat de wereld in woorden reproduceerbaar zou zijn; ik ben er veel meer van doordrongen, dat er met het maken van een gedicht iets nieuws en zelfstandigs geschapen wordt.

Je bedoelt dat die 'lijn' eerder een cirkel of een spiraal is rond één punt dan een lineaire ontwikkeling?

Ja zoiets. Thematisch ben ik hetzelfde gebleven; formeel ben ik sterk veranderd...

Vroeger dacht ik veel sterker dat taal zich ervoor leende om uit te drukken wat je wilde. Wat betreft ben ik een stuk sceptischer geworden. Steeds duidelijker begin ik te ervaren dat beschrijven onmogelijk is. De wereld is onverschillig, de tijd is onverschillig. Ze leiden een bestaan buiten ons om ... Ik ervaar steeds sterker dat de wereld niet op mij, maar ik op haar betrokken ben. Een sterkere bewustwording van een positie tegenover de wereld in plaats van er middenin ... Vroeger stond mijn poëzie voor bloemen en mensen, voor relaties; nu staat ze eigenlijk nergens meer voor. Zo'n gedicht als de Drentse A staat nergens anders voor dan voor die rivier ... Dat is niet kaal, niet verdrietig, niet vrolijk ... dat is zó. Lucide is het. Ook dit heb ik al eens beter beschreven dan ik snel zeggen kan ... (Citaten uit *Jopie Huisman*):

> Een stukje riet dus met een stukje water er onder. Dat is zijn (= *Jopie Huisman*) ontdekking. Ik heb niets in mij, de weemoed van die uitspraak. De behoefte aan vervulling van een onbekend verlangen, aan het

antwoord op een onbekende vraag aan de herinnering aan wat nooit is meegemaakt ... Hij wil zijn ‘eigen wereld’ ontmantelen. Je bent er onbereik-

> baar, opgesloten in je eigen spiegelbeeld, alleen. De wereld van het kwaad. Goed is alleen de wereld daarbuiten, de wereld 'zoals die is', dat wil zeggen, altijd geweest is en altijd zal blijven. Het is een wereld, niet door mensen vervormd en ingelijfd. Daar zijn alleen het riet en het water, geen idyllische verbeelding, maar het riet en het water zelf. Een hoogst persoonlijk stukje natuur, waaruit Jopie Huisman zichzelf wil wegschilderen. Hij wil laten zien wat zijn onzichtbare wereld is, zijn vervulling en zijn verlangen: een leeg nest.

En dat is precies hetzelfde als het motto, dat ik aan *Dit uitzicht* meegegeven heb:

> God zij dank dat stenen slechts mensen zijn
> En rivieren niets dan rivieren,
> En bloemen alleen maar bloemen.
> Ik ben tevreden,
> Omdat ik weet dat ik de Natuur begrijp aan de
> buitenkant;
>
> En haar niet begrijp van binnen,
> Want de Natuur heeft geen binnen;
> Anders was zij geen Natuur;
>
> Alberto Caeiro

In zo'n laatste gedicht uit Die uitzicht *zie je dat verschil met vroegere gedichten van je heel duidelijk: niet langer weemoed om vroeger of melancholie omdat je iets juist* niet *vergeten kan, maar een gelijkheid van heden en verleden, misschien toekomst. Meer dan dat constateren kan je niet...*

> Nu ze weg zijn kijk ik uit hun ramen en zie
> precies dat zelfde uitzicht, precies die
> zelfde wereld van twintig jaar her,
> toen ik hier kwam wonen.

Nee, in dat gedicht gaat het beslist niet om ontroering om het verleden of zo. Het gaat juist om de gelijktijdigheid, om de onveranderlijkheid van dingen. Je zou kunnen zeggen, dat daar waar de tijd vroeger kwalitatieve verschillen aangaf, de verschillen hier alleen nog maar kwantitatief zijn: de tijd gaat voort, de verandering is 'inhoudloos' ... Een voortdurend glijden van hetzelfde. Hier wordt het idee, dat je de wereld kan veroveren, opgegeven; dat je de tijd kan stopzetten, een terug of vooruit bestaat niet. Het is het respect voor de natuur, dat je van je gevoel van omnipotentie doet afzien. En het is duidelijk dat die gedichten een weerspiegeling zijn van een levensfase waar ik doorheen ga. Maar defaitistisch is dat zeker niet. Nee, aanvaarding, meer niet.

Heeft die ontwikkeling van Tirade naar Raster, die zovele critici geconstateerd hebben, hiermee te maken?

Ach, vaak gaat dat op uitnodiging. Het gebeurt me zo vaak, dat Raster, Tirade, de Revisor of Newfoundland me om gedichten vragen. Alleen van Maatstaf heb ik nog nooit iets gehoord. Heel vaak is het toevallig waar iets gepubliceerd wordt. De laatste gedichten, die ik gemaakt heb, heb ik aan Bernlef aangeboden. Hij was hier onlangs voor een avond in Groningen en ik heb die dingen gewoon meegegeven. Zo'n literair-politieke beslissing is dat nu ook weer niet. Het is best mogelijk, dat als Geert van Oorschot hier toevallig geweest was, ik ze aan hem gegeven had. Maar

wat betreft Tirade: met Van Oorschot heb ik goede persoonlijke contacten, met Goedegebuure en Verhaar nauwelijks ... Ik vind Raster wel een goed blad. Een aantal dingen in dat laatste nummer bijvoorbeeld ... Daardoor krijg je toch sympathie voor zo'n tijdschrift. En nu die vreselijke verhalen van mijnheer Cohen tegen de vredesbeweging weer in Tirade verschijnen daalt mijn enthousiasme behoorlijk. Eerst De Kadt, nu dit...

Rein Bloem heeft lange tijd, misschien nog steeds, moeite gehad met jouw gedichten. In 1975 schreef hij (Vrij Nederland 29 okt.):

> *Tot dusver heb ik over de poëzie van Kopland niet durven schrijven. Ik hou van gemaakte gedichten, in taal bewerkte emoties en gegevens, hij schrijft het tegendeel en stelt zich daarbij zo kwetsbaar op, dat ik me bijna geneer daar op in te gaan. Maar na de vijfde bundel is zo'n gêne niet meer vol te houden, de kritikus zal er aan moeten geloven.*

En over het dagboek bij Al die mooie beloften *sprak Bloem van 'die intieme briefstijl' (VN 31-3-'79). Een van de belangrijkste aspecten van die 'intimiteit' is het woordje* Ik *naar mijn mening, dat in je vroegere gedichten heel vaak voorkomt.*

Sla maar eens willekeurig één van je vroegere bundels op: Het was een ogenblik waar wat/ik had gedroomd Het wordt weer stil als toen ik niemand/was. Alles keert terug naar het begin. Enzovoort (niet dat de Ik altijd in de eerste regels voorkomt). Maar in Dit uitzicht is *het woordje Ik bijna verdwenen en vervangen door het 'wij', door de derde persoon of - wat nog markanter is - door het ontbreken van personen.*

Ja, het is in ieder geval zo dat ik het woordje Ik nu bewust en actief vermijd. Tenzij dat woordje zodanig gebruikt kan worden, dat duidelijk is, dat ik het niet zelf ben. Zo'n kritiek van Bloem kan ik ook best begrijpen. Maar het is aan de andere kant ook zo, dat een uiterst persoonlijke Ik zeer onpersoonlijk kan zijn. Ik heb het Ik eens een marktplein genoemd, waar vele Ikken samenkomen en dat is ook zo: het kan de personificatie van ons allemaal zijn. De werkelijk persoonlijke ontdekking van de wetenschapper en de dichter laat iets zien, dat op dat moment niet langer persoonlijk is.

Al klopt ook dit weer niet helemaal. Weet je wat zo moeilijk is: ik zit hier eigenlijk met twee Ikken te praten. Het is vreselijk ingewikkeld om de Ik uit mijn dagelijks leven te scheiden van de Ik of het personage uit mijn gedichten. Dàt maakt het ook zo moeilijk om over mijn gedichten te praten, want hoe onpersoonlijk die Ik uit mijn poëzie ook is, hij valt voor een deel natuurlijk samen met mijzelf. De essentie(s) van mijn persoonlijk leven heb ik - onbewust misschien - voor een groot deel in mijn gedichten willen vastleggen. Daarom zit ik hier ook gedeeltelijk over mezelf te praten, gedeeltelijk mezelf 'uit te leggen'...

Tom van Deel heeft over ditzelfde eens (Trouw 27-8-'77) een heel goed stukje geschreven, waarin hij een variant bij Roland Holst aanwijst.

> Meeuwen zwierden langs zijn ramen
> en schreeuwen, maar de verre zee
> bleef stil - hij prevelde de namen
> van wie ontsliepen, en gedwee
> dacht hij: straks zal ik ook ontslapen,
> als ik eindelijk aan de beurt ben.
> Het zij zo (en hij zat te gapen)
> goed maar dat men aan sterven went.

En in het manuscript stond er eerst ik *in die laatste zin. Van Deel zegt dan:*

> *Al doet dus menig dichter iets dergelijks, de kras die Holst vlak voor zijn dood door 'ik' heen haalde en het 'men' dat hij ervoor in de plaats schreef, blijf ik indrukwekkend en zelfs ontroerend vinden ... Kopland haalt geen kras door 'ik' en toch pretendeert hij te verálgemenen. Ik denk dat Kopland de oplossing van Holst te eenvoudig vindt ... Voor Holst is in principe de persoonlijke ervaring alleen geschikt voor bedichting wanneer er een mythologiserende vorm aan gegeven kan worden. Holst is bij uitstek de dichter van de derde persoon ... Kopland daarentegen probeert het algemene niet buiten zichelf maar in zichzelf aan te treffen.*

Het doel is dus hetzelfde, het middel verschillend?

Ja, alleen maak ik er geen mythe van. Terwijl Roland Holst

neigt naar de ‘ver-ontwetenschappelijking’, naar het mysterieus maken van de dingen, maak ik liever de stap naar het relativerende, naar het zien dat voor iedereen toegankelijk is. Dat doet Kouwenaar, denk ik, ook. En dat doet Lodeizen door zijn onpersoonlijke taalgebruik naar mijn mening weer veel minder[2.]. Ik ervaar mijn betrokkenheid als veel groter op het moment, dat ik zeg: zó is het; en niet: zo zie ik het! Misschien is het ook wel om die reden, dat het woordje Ik niet voorkomt in het uiteindelijk zo persoonlijke gedicht, dat ik bij de dood van mijn vader geschreven heb...

J's dood

voor mijn moeder

Toen vader J door moeder A
reeds vrijwel dood in bed gevonden
was en zij zijn overschot
niet meer had kunnen wekken
o god o god o god
Laat ons niet alleen, wij waren
ziende blind, horende doof
voor uw woord, stof
zien wij, zie J.

O nachten in Steenwijk
koeien loeien bij gunstige wind
straten van stille klinkers
om kleine grijze tuinen
bolwerken en grachten al
eeuwen rustend in vrede
o god o god o god
in de torentransen huist de satan
spelend met de wijzers van
de grote klok, tijdelijk
zien wij, zie J.

Critici hebben jouw vroegere poëzie vaak anecdotisch genoemd, wat dan weer volledig in tegenspraak lijkt te zijn met het Ik als marktplein en de opmerkingen van Van Deel. Ervoer je dat als een negatieve kwalificatie?

Van unverfroren anecdotisme hebben ze me toch nooit beschuldigd ... En ik denk dat mensen, die zo'n omschrijving gebruiken zich van de gevoels- en denkinhoud af willen maken. Door iets een anecdote te noemen hoef je niet verder over het exemplarische karakter ervan na te denken. Terwijl dat er natuurlijk wèl is! Het is voordeel van zo'n - wat heet - anecdotische vorm is dat je dat leeg, kil gebabbel omzeilt, waarvan veel poëzie zo vol is en dat tal van critici, die mijn gedichten niet mooi vinden, waarderen. Bij Kouwenaar is dat wat mij betreft niet het geval, zeker niet. Ik kan veel van zijn gedichten niet lezen - laat staan voorlezen - zonder daar vreselijk geëmotioneerd door te raken.

Er is je nogal eens verweten, dat je technische vragen en aspecten ontloopt omwille van een inhoudelijke uitleg en formulering. Bernlef schreef bijv. naar aanleiding van Al die mooie beloften *en het dagboek daarbij (HP 24-2-79):*

> *Het (dagboek) is een aardig stuk geworden, maar het geeft weinig antwoord op het hoe van Kopland's poëzie, op het maken ervan. Net als*

> *in het interview met Diepstraten en Kuyper ontloopt hij technische vragen terwille van een psychologische uitleg. Kopland werkt blijkbaar nogal intuïtief, zonder zich al te bewust met de vorm van zijn poëzie bezig te houden: 'een soort mal of cliché waar je kennelijk ongemerkt in werkt', merkt hij luchtig op.*

Hetzelfde zei Rein Bloem (VN 31-3-79): 'Het meest opvallende in dat verslag is het ontbreken van enig vormelijk aspect ... geen woord over wendingen, verhouding van laatste zes regels tot eerste acht, regellengte, ritme'. En vreemd genoeg vind je ook bijna nergens bespiegelingen over de technische aspecten van je poëzie. Zijn die werkelijk zo onbelangrijk voor je?

Ik denk wel eens over die mensen, die mij kapittelen, omdat ik technische problemen zou omzeilen: menen jullie nu echt, dat ik me niet met de vorm bezig zou houden, alleen maar omdat ik er niet over praat? Je bent toch waarachtig geen dichter omdat je je niet voor de vorm interesseert. Ik zou geneigd zijn te zeggen: integendeel. Dat is nu net de vooronderstelling voor dichtkunst...

Juist in die technische middelen voel ik me tamelijk uniek. Je kunt in één oogopslag zien of iets van mij is. Op allerlei manieren kan je uitwerken welke boodschap daarin zit. Maar waarin ik me kunstenaar en competent voel, dat is een zekere ambachtelijkheid. Daar zou best eens wat meer naar gekeken mogen worden. Een van de weinige, die dat gedaan heeft (en heel goed) is Hugo Brems in: *Al wie omziet* (Manteau, Antwerpen-Amsterdam 1981).

Ja, het is waar dat ik in dat dagboek weinig over die techniek gereflecteerd heb en ook nauwelijks beschrijf, waar ik technische beslissingen neem. Nu is het ook weer niet zo, dat ik me bij ieder woord zou realiseren hoe het klinkt en hoe het zich tot de rest van de woorden verhoudt. Maar op bepaalde punten ben ik toch heel kien. Bijv. wat betreft het begin. Ik houd ervan om in het midden te beginnen, dat wil zeggen: in het verloop van een gedachtengang, waardoor hetgeen dat volgt twee kanten opwerkt. Terug en vooruit...

Maar je vroegere gedichten begonnen toch niet 'in medias res'. Denk maar aan Onder de appelboom of Een lange wandeling, om maar twee hele bekende te noemen. Daar begin je bij het begin:

> Ik kwam thuis, het was
> een uur of acht en zeldzaam
> zacht...
> of
> Wandelend met B en R mijn kinderen
> wordt het weer winter, word ik langzaam
> weer ingesponnen...

Ja, dat zijn epische gedichten; toen was ik duidelijk veel vertellender. Maar nu vind ik het 't spannendst om een gedicht te beginnen alsof het al lang begonnen is, alsof je het in zijn vaart oppikt. Het inhoudelijke of beter: communicatieve voordeel daarvan is, dat de lezer nieuwsgierig gemaakt wordt en dat zijn vraag 'waar heb je het nu eigenlijk over' scherper wordt. Met zoiets trek je aandacht en dat is in zoverre een zuiver technische beslissing.

> Of dat geblaf van een hond in de verte,
> wat dat betekent. Het is ver...
> of:
> Alsof hij verder zou willen gaan
> dan hier, er een bestemming zou zijn,
> ergens een plek waar hij
> nog nooit is geweest

...

Dat ‘of’, waarmee dat gedichtje uit Commentaren in *Dit uitzicht* begint impliceert heel wat: ‘ik heb al zoveel dingen genoemd en nu dit ook...’.

Als jij een gedicht geschreven hebt, lees je dat dan ook hardop om het ritme te testen?

Nee, dat klinkt wel in mijn hoofd. Het klopt ook altijd; ik hoef me het niet eens af te vragen.

Het nadeel hiervan - als je er niet bewust mee bezig bent - is, dat het te zoetvloeiend kan worden; dat je er te weinig contrapunten inkrijgt. Je gehoorzaamt dan aan de innerlijke dreun en de scherpte van de woorden pas je daaraan aan. Dat is een gevaar. Je stapt dan te gemakkelijk over de mogelijkheden van

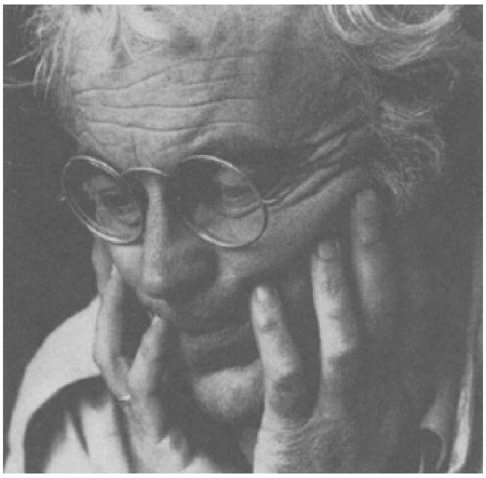
een dissonant heen. Ik denk dat ik daar wel eens te weinig op gespitst ben.

Kan je je daarvan voorbeelden herinneren. Gevallen waarin ritme of rijm de inhoud verstoort?

... Nou, nee. Wel voorbeelden van het tegendeel; waarin ik het expres te mooi laat lopen: een ironisch commentaar op een dergelijke 'fout'. Kijk maar eens in het titelgedicht van *Wie wat vindt heeft slecht gezocht.*

> 'Je was tenslotte nog jong en vol
> melancholie, buiten regende het even
> zeer als in je hart' (Gedicht)
>
> 'Langs de trap omhoog ruiste het
> zijige duister van dijen en kruis'
> (Gedicht)
>
> 'De borsten hingen als grote verdrietige
> druppels van haar lijf' (Gedicht)

Maar wacht, ik weet wel een voorbeeld. Iets dat ik onlangs verworpen heb. Ik had de regels bedacht: De mens leeft daar/als een luis in zijn pels/als een mens in zijn huis. Een soort kruiselings rijm: huis/luis en mens/pels ... dat klinkt heel aardig, het houdt je af van de inhoud.



Rutger Kopland.
Foto Bert Jippes.

Maar in Al die mooie beloften *heb je je bijvoorbeeld toch wel enigszins door de sonnetvorm laten leiden. Als je dat doet, dan stuurt een regel de inhoud toch ook?*

Maar ik ben daar toch allerminst gehoorzaam geweest. In sommige gevallen maak ik zelfs evident, dat ik er niet aan toekom. Van die omslag tussen de 8ste en de 9de regel, waarin het concrete in het metaforische om zou moeten slaan, trek ik me zelfs helemaal niets aan. Het lijken sonnetten, maar dat is dan ook alles. Heel bewust laat ik ze over de rand lopen en dat om dezelfde reden: ik wil niet aan eisen gehoorzamen, die me afhouden van hetgeen ik zeggen wil. Ik heb er ook geen moment aan gedacht om echte sonnetten te schrijven; ik wilde alleen eens kijken, wat ik in 14 regels kon krijgen. En als dat niet wou lukken, jammer...

Wat ik in jouw gedichten ook heel typerend vind is het afbreken van je zinnen...

Ja, dat is ook één van de technische aspecten, waar ik iets over wilde zeggen. Soms heeft dat een typografische kant: ik vind het heel vervelend als de ene regel opeens veel langer dan de andere wordt. Niet alleen is dat lelijk, maar ook krijgt zo'n regel (overigens geldt hetzelfde als hij heel kort is) een veel te zware lading. Ik houd er veel meer van wanneer belangrijke momenten zich in het verborgene afspelen dan wanneer ze heel expliciet gesteld worden. Een korte regel mag voor mij wel, maar alleen als hij overschiet; alleen als ik hem in de voorgaande regel niet kwijt kan.

Dat afbreken heeft soms een typografische, maar meestal een semantische betekenis. Het kan op van alles en nog wat duiden: een aarzeling, een dubbele betekenis van het laatste woord van die regel, een beklemtoning.

In het derde gedicht uit Al die mooie beloften *ga je zelfs zóver daarin, dat je het woord op de volgende regel weglaat.*

> Als je mij dan eindelijk zou kennen, ik
> zou weggaan G, ik houd er niet van om
> te worden gekend door iemand die ik niet
> En ook dat zou je weten, ook dat weer,
> ...

Heeft dat ook een typografische reden?

Oh nee, nee. Wat zou daar nu moeten volgen? Als ik daar ‘ken’ zou schrijven achter ‘niet...’, zou ik enorm beginnen te twijfelen. Ken ik die niet? Er is iets met die instantie, maar of dat nu kennen is? Zelfs dat is er niet! Gekend worden, dat kan ik nog wel navoelen, maar kennen? Nee. Zo gaat het toch heel vaak in menselijk contact, in een gesprek. Dit is dus een puur inhoudelijke beslissing ... Nou ja, in dit geval wordt het dus al heel onduidelijk, waar formele en inhoudelijke beslissingen zich scheiden. Dat is ook het bezwaar, dat ik tegen mensen heb, die mij verwijten, dat ik nooit over vorm spreek.

Als ik in dat dagboek allerlei fragmenten overweeg en me afvraag wat voor een emotionele respons die in mij teweeg brengen, dan vind ik dat in veel opzichten een technische bezigheid. Sterker nog: ik heb wel de neiging om te beweren, dat alles wat ik in dat dagboek zeg, technisch is. Het gaat tenslotte toch om de manier waarop het gezegd wordt: daardoor wordt je voor een uitspraak of zinsnede gewonnen. Het is dan ook onmogelijk om op twee verschillende wijzen exact hetzelfde te zeggen ... De thema's, die ik in mijn gedichten aansnijd, zijn tenslotte niet bepaald nieuw in de wereldliteratuur. Het is een technische kunst om die oude thema's zó te belichten, dat ze opnieuw leven krijgen...

Houd je je intens met de typografie en lay-out bezig? Is dit nu toeval of puur door de inhoud ingegeven:

> Het is er, het tot tranen toe bijna bewogene,
> even als je ogen een spoor volgen,
> langs een helling dalen en
> dalen en uitkomen
> in een gehucht
> verlaten

Absoluut geen toeval. Typografisch heel belangrijk zoiets. Al wil ik ook dat weer niet consequent volhouden, zoals je in het gedicht kunt zien (In de bergen in: *Dit uitzicht*) ... Het moet ook weer niet zó zijn en in ieder geval niet zó blijven. Ook met de lay-out bemoei ik me wel. Zo heb ik dringend gewenst, dat die gedichten als ‘Stel’ en ‘Verder’ en ‘In de bergen’ in Dit uitzicht in series op twee pagina's kwamen te staan. Niet alleen omdat ik het te pretentieus vond om die kleine gedichtjes één hele pagina te geven, maar ook omdat ik het vervelend vind om gedeelten, die bij elkaar horen te

scheiden door een pagina, die je eerst om moet slaan. Het moet door de lezer in één keer gezien kunnen worden.

Er zijn natuurlijk nog wel andere technische aspecten dan zo'n beginregel, het afbreken van zinnen, ritme en lay-out. Rijm en klank, dat soort zaken, maar die beheers je (of niet), zoals je het lopen beheerst. Het is ontzettend moeilijk om te zeggen hoe dat precies functioneert. Mijn gedichten zijn toch best muzikaal, dacht ik...

Ik vind dat die gedichten van mij zich zó moeten laten lezen, dat het lijkt alsof ze de denkprocessen in onze hoofden letter-

Eindnoten:

1. Bert de Haar, Kopland en Kouwenaar-Planimetrie van twee dichterlijke ontwikkelingen. In: Dimensie, Rutger Kopland nummer, jrg. 4 no. 2 (jan. 1980)
2. Over Lodeizen heeft Kopland in het hierboven genoemde nummer van Dimensie een artikel geschreven onder de titel Dagboek van een dagdromer.

Niets zo werkelijk als een mythe
Chris van der Heijden in gesprek met Leon de Winter

Vlak voordat ik van plan was om nog een bezoek aan Leon de Winter te brengen vanwege twee passages in ons eerste gesprek, die wel niet zoveel met literaire kritiek te maken hadden, maar me al dagen bezighielden, viel de NRC door de bus. Op de voorpagina een advertentie voor de die week verschijnende Haagse Post. Kop: Schrijvers aan het woord. Tekst: Is de generatie nieuwe romanciers decadent of alleen maar pessimistisch? Is het de angst voor de bom, het onbehagen over de cultuur of de impasse van de avant-garde? En uiteindelijk de titel: De montere wanhoop van Oek de Jong, Joyce & Co en Leon de Winter. De eerste passage, waar ik met De Winter nog eens over wilde praten, betrof zijn vermoeden, dat schrijvers als Canaponi, Matsier, Oek de Jong en enkele anderen iets gemeenschappelijks hadden. 'Wat', vroeg ik hem. We kwamen er niet (voldoende) uit, ook die tweede avond niet. De tweede passage zou mogelijk een antwoord op die vraag kunnen zijn en ging over de - wat je zou kunnen noemen - zoek-, mythe-en systematiserings-aspecten in de (laatste twee) boeken van De Winter. En aangezien we constateerden, dat hij niet de enige was, die met een dergelijke problematiek in zijn romans bezig was, zou het wel eens kunnen zijn ... Enzovoort. Hoe speculatief de antwoorden op dergelijke vragen kunnen zijn - hoe vaag en gevaarlijk soms ook - kan men nalezen in die bewuste HP.

Tijdens het eerste gesprek met Leon de Winter had ik hem een passage uit *L'homme révolté* van Camus voorgelezen, waar ik steeds aan moest denken als ik zijn boeken en de kritieken daarop las. Een passage, die me voor het eerst weer te binnen schoot, toen ik hem enige tijd geleden op de kiekkast met een wonderlijk-lelijke combinatie van twee talen aanhoudend 'No toekomst' hoorde roepen. Aanvankelijk was ik niet van plan om dat gedeelte uit ons gesprek op te nemen; maar nu kan ik het - bij wijze van intro - niet laten. Al klinkt de passage van Camus in het Nederlands wat banaler dan in het origineel, ik vertaal hem toch maar. En dat alleen al, omdat ik zó een begrip kan *ver*vormen, zonder het - denk ik - te misvormen: wat in het existentialistisch taalgebruik *non-signification* heet, zou men hic et nunc met 'de leegte in de wereld' kunnen uitdrukken. Al weet ik niet zeker of 'leegte *van* de wereld' niet beter zou zijn.

> Iedere filosofie over de leegte in de wereld bestaat bij gratie van een tegenspraak, enkel en alleen door het feit, dat zij zich uitdrukt ... De enige coherente houding tegenover de constatering, dat de wereld leeg is, zou stilte zijn. Als tenminste stilte op zijn beurt niet weer een invulling zou zijn. De volmaakte absurditeit probeert doofstom te zijn. En als er toch gesproken wordt, dan geeft dat òf plezier, òf hebben die woorden iets voorlopigs. Dat plezier - een vorm van narcisme - toont hoe in en in ambivalent de absurdistische levenshouding is. Tot op zekere hoogte laat het absurdisme in zijn poging om de eenzaamheid van de mens uit te drukken hem voor een spiegel staan. En zo loopt het aanvankelijke gevoel van ellende het gevaar om comfortabel te worden. De wonde, die men zo vol zorgen openkrabt, geeft tenslotte nog plezier.

Chris van der Heyden: *Laten we algemeen beginnen. Als je zo'n beetje de reacties op jouw boeken overdenkt - en dan natuurlijk vooral op de laatste twee -, vind je dan, dat ze 'tot hun recht' gekomen zijn?*

Leon de Winter: Het is heel moeilijk, heel moeilijk. Het is tenslotte zo - en dat weet ik zelf ook, omdat ik voor Vrij Nederland wel eens recensies schrijf -, dat je je moet beperken en dus bepaalde accenten moet leggen. Accenten, die je - met welk motief dan ook - zelf vaststelt en die helemaal niet door het boek aangeboden hoeven te zijn. Dat betekent dus dat Goedegebuure bijvoorbeeld heel andere accenten zal leggen dan Peeters. Je kent hun voorkeuren. Heel opvallend was dat in het geval van de bespreking van die twee van *Place de la Bastille* ... totaal verschillend. Qua stijl, qua stemming. Allebei zeer welwillend van toon, maar vanuit een onvergelijkbare invalshoek.

Als je ze zonder het boek te kennen naast elkaar legt, denk je waarschijnlijk dat het over twee verschillende werken gaat. O zeker. Maar bij elkaar genomen vind ik, dat ze wel een goed beeld geven. Dat zwaar theoretische aspect van Peeters ... hij weet ongeveer wel hoe ik over zijn boeken denk en dat ik die niet onbelangrijk vind. En hij weet ook, dat zijn geroep om de ontbrekende dimensie op mijn werk aansluit. Hetzelfde bij Goedegebuure. Ook zijn hang-ups komen in die recensies duidelijk naar voren.

Jouw laatste kritiek, op Ueber die Dörfer *van Handke (VN 19-6-'82) zit heel duidelijk in elkaar. Eerst geeft je een emotionele indruk ('dat boek bevalt me niet'), vervolgens vraag je je af, waarom de boeken van Handke je vroeger wel bevielen en dan kom je op die dichotomie: dat basiscontrast tussen binnenen buitenwereld, tussen personage en ruimte. Uiteindelijk zeg je, dat die dichotomie in het nieuwe boek van Handke afwezig is en dat je het daarom 'verwerpt'. Maar als ik nu jouw verhaal van enkele jaren terug over Handke en de fictie (Hollands Diep, jrg. 3 no 12-13) lees, dan zeg je:*

> *Wat Handke verbindt aan literatuur, is de eis, dat literatuur hem verandert met iets, dat van mij een nog niet gedachte, nog niet bewuste mogelijkheid van de werkelijkheid bewust maakt, een nieuwe manier van zien, spreken, denken, bestaan.*

Je zou kunnen zeggen, dat Handke jou in zijn nieuwe boek wederom met een 'nieuwe manier van zien' confronteert en dan zeg je: 'nee hoor, sluit niet aan op mijn belevingswereld (mijn eis van die dichotomie) en verwerp je hem. Zou je eigenlijk als criticus niet wat hermeneneutischer moeten zijn, wat

minder - zoals jij naar mijn mening in die laatste kritiek doet - eigen stokpaardjes berijden en wat meer moeten proberen in de huid van het boek te kruipen?

Waar het natuurlijk om gaat is dat die nieuwe manier van zien van Handke destijds nieuwe perspectieven voor mij opleverde. Mij confronteerde met dingen die ik voor die tijd nog niet gezien had. En nu zegt hij dat ik dingen, die ik al lang kende, op een andere manier moet zien. Hij perkt mijn horizon in ... de dingen worden nauwer en dàt wijs ik af.

Ik vond het ook heel moeilijk om die kritiek te schrijven. Ik heb het boek 5 of 6 keer gelezen en ben er bijna een half jaar mee bezig geweest en heb aanhoudend gedacht: 'wat moet ik hier in vredesnaam over schrijven'? Ik dacht, ik doe het niet, ik laat het liggen. En dan toch weer opnieuw gaan lezen. 'Jezus christus, waarom vind ik dat nou niet goed ... ik vind het meestal toch goed'. Ik heb er echt ontzettend lang over nagedacht. Ik heb dat wel vaker gehad, bijv. met *Noch ein Wünsch* van Adolf Muschg, dat me bij eerste lezing niets deed. Ik heb dat boek iedere keer opnieuw een kans gegeven, want ik dacht: 'dat kan niet ... het is te goed ... het ligt aan mij'. Iedere keer heb ik het opnieuw gelezen en de laatste keer was ik er kapot van, volkomen ondersteboven. Wat dat betreft is het dus niet zo, dat ik de boeken naast mijn mal leg; ik probeer het iedere keer opnieuw een kans te geven, ook al omdat ik weet dat intelligente mensen er lang over nagedacht hebben, veel langer dan ik. Een negatieve indruk kan dus ook mijn fout zijn ... het regende of de verwarming was kapot. Overigens komt daar iets bij: ik ben geen beroepscriticus; ik mag die boeken op een zeer persoonlijke manier bespreken.

Stel nu, dat je als criticus boeken in principe veel technischer zou bespreken ongeveer het tegendeel van wat jij in die Hand-ke-kritiek doet dus. Zou dat niet een onvoorstelbaar aantal voordelen hebben ... voor de lezer dan met name.

Maar gaat het eigenlijk niet altijd om de confrontatie van een individu met een boek. Dat is toch ook de manier waarop we zelf lezen.

Ja, maar dan kom je op de vraag wat de functie van een kritiek is. Ik denk toch in eerste instantie om een lezer materiaal in handen te geven om het boek zelf *te beoordelen. En door zo'n beredeneerd 'emotionele aanpak' doe je dat nauwelijks.*

Ik weet het niet. Komen we toch weer terug op waar we het net over hadden. Dat handjevol mensen, dat echt in literatuur geïnteresseerd is, weet toch wel wat ze aan die critici hebben en alle anderen, dat blijft, hoe dan ook, incidenteel. Die pakken wat op, kunnen zo'n criticus niet beoordelen en krijgen dan toch geen indruk van het boek. Nee, ik vind het leuk dat Goedegebuure in zo'n eerste zin een duidelijk standpunt geeft. Wat ik zelf probeer - en dat moet ook denk ik - is mijn eigen standpunt zo duidelijk naar voren te laten komen dat de lezer het gevecht kan zien. Zo krijgt hij dan weer wat ruimte. Dat doet Goedegebuure ook altijd wel. Hij maakt het goed duidelijk dat *hij* reageert. Mijn waardering voor Peeters hangt samen met het feit, dat ik de twee boeken die hij geschreven heeft, gelezen heb en die op zijn minst heel interessant vind; hij heeft (met name over fictionaliteit) een aantal dingen geformuleerd, die ik ook denk. Daar was ik, op een andere manier, ook mee bezig, dat vind ik belangrijk. In de kritieken blijkt dan ook dat het elkaar aardig raakt, weliswaar vanuit een totaal andere benadering, maar toch.

Maar voor Goedegebuure geldt dat toch veel minder?

Ja, natuurlijk veel duidelijker Forum-traditie. En met minder gevoel voor die zaken die het raakpunt zijn tussen Peeters en mij, dingen zoals 'hoe kunnen we een fictief individu in deze tijd plaatsen, wat is bepalend voor ons denken, wat gebeurt er

filosofisch en sociologisch met ons...', dat soort dingen. Maar Goedegebuure staat daar zeker niet onwelwillend tegenover al is hij traditioneler ten opzichte van literaire vormen.

Maar iemand als Wam de Moor bijvoorbeeld?

Bij De Moor vindt er geen botsing plaats, het is niet een echt gevecht. Alles is meer in evenwicht, dingen worden geaccepteerd. Toch een andere traditie, een andere culturele achtergrond. Bij Wam ontbreekt een zeker temperament, dat ik bijvoorbeeld heel sterk bij Goedegebuure aantref. Al sta ik theoretisch dan ook dichter bij Peeters. En die beide aspecten, dat temperament en die theoretische achtergrond, tref ik maar in heel zwakke mate bij Wam de Moor aan. En Reinders ..., ach dat is een mijnheer die stukjes schrijft. Die man maakt er zich van af, heb ik het gevoel. Boek zit zo en zo in elkaar, is aardig, niet aardig. Een man aan een zwaar bureau, die zijn werk doet. Niet meer.

Doeschka Meijsing verwoordde in haar kritiek op Dürer toch ook wel iets persoonlijks.

Je zou je kunnen gaan afvragen of er toch niet meer achterzit. Al die mensen liggen ook in leeftijd het dichtst bij me. Misschien ... als je er ook nog een aantal andere schrijvers bijhaalt, Matsier, Canaponi, Oek de Jong...

Trek je je kritieken aan? Al heb je er meestal niet over te klagen. Nou, de allereerste keer.

Fens! Dat was de allereerste kritiek, die ik überhaupt onder ogen kreeg, de allereerste en dan nog wel van Fens, een autoriteit. Pats, dat kwam aan. Kijk, ik weet achteraf dat hij een aantal dingen vreselijk goed opmerkte, maar ik vind toch wel dat hij er verkeerde conclusies uit getrokken heeft. En dat kan ik nu gemakkelijk zeggen, omdat ik daarna niet echt de mist ben ingegaan.

Dat je je die kritieken emotioneel aantrekt, spreekt bijna voor zich. Maar wat me meer interesseert is of je ze je ook technisch aantrekt. Laat ik een detail noemen. In Place de la Bastille *noem je heel bewust de titel van het boek van Modiano niet. Heb je dat nu gedaan met de gedachte in je achterhoofd: potverdimme, zometeen beginnen ze allemaal weer te zeuren, dat ik het gejat heb.*

Oja, beslist.

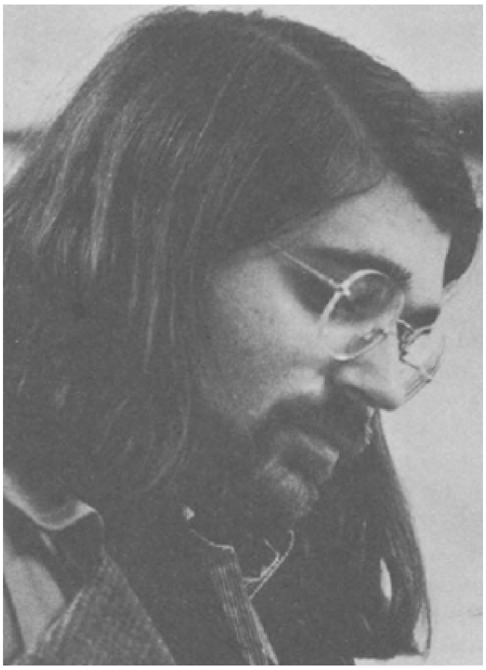
Jaap Goedegebuure zei in zijn kritiek op Eileen, dat hij zich enigszins ergerde aan jouw te expliciete terzijdes, je te duidelijke demonstratie van de fictionalisering. Daarna komt Bastille, dat wat dat betreft toch heel wat 'rechtlijniger' is. Bestaat er een relatie tussen die twee dingen?

... Ja, die is er wel. Mijn eerste gedachte bij zo'n kritiek is natuurlijk: misschien heb ik er inderdaad wel een te zwaar accent op gelegd ... Nu ben ik het niet met hem eens, maar ik trek het me zeker aan en het beïnvloedt eveneens. In die laatste recensie van Jaap bijvoorbeeld, over Bastille, had hij het over 'te bloemrijke taal'. Ik heb daar uren met Jos (Knipscheer) over gesproken en uiteindelijk een heel bewuste keuze gemaakt. 'Ik laat die Ik net iets te bont schrijven...'. Ik ben die Ik-persoon van dat boek niet. Ik kan je tal van passages aanwijzen, waar ik hem met opzet eventjes door laat schieten, omdat hij het nodig heeft. Omdat hij het voor zichzelf dramatiseert. Het is een heel bewuste keuze geweest, niet omdat ik het als auteur een beetje bont wilde maken ... Het gaat over die fictieve Ik, waar ik als schrijver ontzettend ver vanaf sta. Ik construeer dat, ik heb geen eigen stijl, dat weet ik. Vroeger zag ik dat altijd als iets negatiefs, maar nu niet meer. Nu denk ik dat dat positief is. Goedegebuure stapt daar iets te snel overheen, betrekt dat meteen op mij, terwijl hij die sluis via de fictieve Ik moet maken.

Dit hele gesprek, is natuurlijk een beetje gebaseerd op de gedachte dat jij een goed criticus van je eigen werk zou kunnen zijn. In hoeverre is dat waar, denk je?

Ik word een steeds beter criticus van mijn eigen werk. Dat merk ik duidelijk. Maar dat is natuurlijk een van de moeilijkste aspecten van het schrijven. Een aantal dingen kan ik nu niet meer

denken, die komen die allereerste controle al niet meer door. Onmogelijk. Daarbij heb ik echt heel veel van Jos Knipscheer geleerd, die altijd een heel afstandelijke houding aanneemt.



Leon de Winter.
Foto Els Cirst

Het viel me op, dat je in Over de leegte in de wereld *soms onvoorstelbare clichés gebruikt, die je in je latere werk niet meer aantreft. De man bijvoorbeeld die de trap afsluipt, omdat hij bang is dat zijn hospita hem voor de huur aan zal schieten.*

Nee, zoiets komt niet meer voor, maar je moet niet vergeten, dat ik heel sterk reageerde op wat ik gelezen had en dat was toen niets, behalve Kafka. En die gebruikt ook heel herkenbare patronen...

Herkenbaar voor ons, tenminste. Of dat in Kafla's tijd ook gold?

Nee, veel minder natuurlijk. Maar ik heb me daar wel van los moeten maken.

Zo'n eerste zin uit Over de leegte zou je nu waarschijnlijk nooit meer doorlaten?

Veel te dicht bij het patroon natuurlijk. Ik ben nog steeds dol op ‘toen-zinnen’, maar ik weet ... dat zoiets nu niet meer kan. Bastille begin ik met ‘In die tijd...’. Exact hetzelfde als ‘toen’, maar toch is het anders. Er ligt een wereld tussen...

In die allereerste kritiek, die jij onder ogen kreeg, verweet Fens je te werken met ‘voorgebakken grondstofen’, al vermeldde hij jammergenoeg niet welke dat waren. Die kritiek is naderhand nog vele malen herhaald en je zou deze enigszins in verband kunnen brengen met twee ‘buitenliteraire’ beslissingen, die jij samen met de uitgever genomen hebt: de programmatische tekst op de achterkant van Over de leegte (evenals de titel trouwens) en vooral het essay van jou over Handke, dat bij Dürer aan de recensenten werd meegestuurd. Vond of vind je die kritiek terecht?

Die kreet ‘voorgebakken grondstoffen’ ... dat is iets waar ik ontzettend van baal. Binnen wat ik schrijf wil ik ook reageren op hetgeen ik lees. Omdat in mijn eigen bestaan literatuur een belangrijke rol speelt, transponeer ik dat ook naar mijn fictie toe. Ook in mijn fictie vervult de literatuur een belangrijke rol, de personages reageren

daarop. In mijn volgende boek speelt de Golem, *Der Golem* van Meyrink bijvoorbeeld. Dat is een keuze voor een motief. Ik kies ook andere motieven, die niet aan literatuur ontleend zijn, maar dàt ook. Het is nu eenmaal een belangrijk gedeelte van mijn bestaan. Ik schaam me daar dan ook niet voor. Dat heeft niets te maken met voorgebakken grondstoffen, want ik reageer op mijn eigen manier: het is mijn structuur, het zijn mijn verhalen. Maar je hebt gelijk: je zou die kritiek het gevolg van twee ‘bedrijfsongevallen’ kunnen noemen.

In De Tijd (30 juni 1978) koppelde Martin Ros jouw eerste twee boeken aan de generatie van ná 1968 - hij was natuurlijk niet de enige die iets dergelijks deed - en de leegte, die het gevolg was van de ‘grote kater’. Daarna gaf hij het volgende, wat half-zachte commentaar: ‘De Winter weet toch ook wel dat door de mensen, ook jongeren, ondanks hun gemanipuleerdheid nog veel aardigheid aan allerlei dingen beleefd wordt? (Overigens maakt ook Ros de fout, dat hij het debuut van De Winter Over de leegte van *de wereld noemt: het verschil tussen* van *en* in *kan - en is dat naar mijn mening ook - groot zijn). Reageer daar eens op!*

Ja, alleen niet in dit boek. Daar kan ik verder niets op zeggen. Bij mij is dat gewoon niet zo. Als ik die fictieve wereld zó schets, dan is dat zo en dat accepteer je of niet; en dat geldt dan wel of niet voor je, afhankelijk van het feit of je een bepaalde relatie ziet tussen die fictieve wereld en de wereld buiten je. Zo simpel is dat.

Misschien herinner je je, dat Nuis destijds (HP 9-9-78) nogal wat kritiek had op de hoofdpersoon uit De (ver)wording van de jongere Dürer. *Hij schreef:*

> *De grootste zwakte is echter dat de hoofdpersoon zelf niet scherp in de zoeker te krijgen is. De stukken uit zijn dagboek laten hem zien als een schrijver van jeugdig, zwevend en bolvormig intellectuelenproza, doorkneed in fundamentele maatschappijkritiek en bovendien iemand, die maaltijden zonder blikken of blozen copieus noemt. Middelbare school heeft hij op zijn minst. Daarnaast zijn er trekjes, die bij een veel geringere ontwikkeling horen, minder passen bij de auteur en meer bij de jonge delinquent, die hij voor zijn kar heeft gespannen, en soms bij geen van beide ... Dürer is een mislukte melange van ongelijksoortige personages, en daardoor ongeschikt als de spil die het boek en de visie erin overtuigingskracht moet geven.*

Dat is natuurlijk Nuis' zijn wereldbeeld; aan de ene kant mensen, die op een bepaalde manier denken en die kunnen alleen in gevangenissen voorkomen; en aan de andere kant studenten en die komen niet in gevangenissen voor. Daar klopt natuurlijk niets van, gewoon onzin. Ik heb heel intelligente jongens gesproken, die toch potenrammers zijn of weet ik veel wat, die het buurthuis op stelten zetten of iets dergelijks. Er zijn op het moment toch ook mensen, die Indianenkammen op hun hoofd scheren en toch op het gym zitten. Dat kan toch allemaal. Ik herinner me een keer een discussie-avond ergens in Noord-Holland. Naar aanleiding van de film Dürer kwam er een jongen naar me toe en zei: ‘ik weet precies hoe dat is, bij mij is 't hetzelfde ... ik herken dat ... met dat boek ... bij mij is dat ook zo. Ik zal je mijn boek laten zien’. Die jongen ging weg en kwam even later met een Jehovah-getuige bijbeltje terug. Maar dat doet er natuurlijk helemaal niets toe, het gaat om het mechanisme. Als die jongen op dat moment Eichendorff gelezen had, was hij daarvan kapot geweest en dan had *dat* een aantal antwoorden op zijn vraag gegeven. Dan was hij naar Italie gegaan en nu gaat hij naar de hemel. Daar gaat het natuurlijk om ... een intelligente jongen. Dat onderscheid van Nuis is kul...

Reinders schreef in de NRC (3-4-'81), over Zoeken naar Eileen W. *dat 'De Winter ... het zeker met Kooiman eens (zal) zijn dat de manier waarop een verhaal zich ontvouwt belangrijker is dan het verhaal zelf' en dat de manier, waarop jij het verhaal vertelt niet traditioneel is. Reageer eens op dat onderscheid, dat hij hier tussen vorm en inhoud, sujet en fabel maakt.*

Onzinnig natuurlijk. De manier waarop het verhaal zich ontwikkelt is het verhaal al. Achterhaald, dat onderscheid ...

Goed, van hier naar de bespreking van Place de la Bastille door Cyrile Offermans in De Groene Amsterdammer (2-1-'81). Enkele citaten, al zal je de aard ervan wel kennen:

> *in het hier en nu van de taal proberen auteurs als Kafka, Proust, Joyce en Musil alle beperkingen, vooral die van de gebondenheid aan dat hier en nu, te doorbreken; wat vanzelf leidt tot versplintering, fragmentarisering van de tekst ... De Winters boeken en de reakties van de kritici daarop lijken mij exemplarisch voor een tendens: blijkbaar is men vergeten wat het grote proza begin deze eeuw op losse schroeven heeft gezet. In de boeken van De Winter gaat het namelijk weer om het najagen van een geluksmogelijkheid, die zich even heeft aangediend (in de lektuur van een romantisch boek, zoals in* De (ver)wording van de jonge Dürer, *of in de glimp van een meisje, zoals in* Zoeken naar Eileen W.*), maar die voorlopig onvindbaar blijft.*

Offermans zegt met andere woorden, dat jij in tegenstelling tot de goede (lees: zijn) traditie iets in de werkelijkheid najaagt en niet in taal; dat jij, vertaald in de woorden van Reinders, een traditionele inhoud biedt en geen formele en stilistische vernieuwingen. Offermans zegt dus ongeveer het tegenovergestelde van Reinders.

Hoe kan dat nou? Ik probeer toch iets in taal te doen. Hoe kan dat nou? Fragmentisering van de tekst ... Wat is dat voor een kul. Achterhaalde toestanden van Benjamin en Brecht. Waar gaat het nu toch om? Wat interesseert mij op zich de vernieuwing van taalmiddelen nu? Ik zoek bepaalde vormen om te reflecteren over hoe ik als individu denk, voel, proef, lees en ik weet niet wat allemaal. En verder interesseert het me niet. Het interesseert me wel, maar dan koop ik een Suhrkamp wetenschappelijk en dan lees ik daar wat over.

Maar begrijp je waarom ik Reinders en Offermans hier tegenover elkaar stel?

Ja, dat is duidelijk. Voor Offermans gebruik ik dan natuurlijk toch weer traditionele vormen en is er een accentuering van de inhoud, waardoor ik teveel naar de werkelijkheid daarbuiten verwijs en doe alsof daar in de werkelijkheid ... terwijl Reinders zegt: ‘het is de vorm...’. Maar het ligt er ergens tussen. Dat vervalsende avantgarde denken van de club Offermans, Vogelaar, Mertens, Van Marissing ... Ik vind het ook te mager in vergelijking met de dingen waar wij ons mee bezig *kunnen* houden, voor de angsten die we hebben. Dan is het onzinnig je bezig te houden met bewustzijns vormen of fragmentisering van de tekst en met pijn en moeite een boek van Vogelaar door te worstelen ... Ik kan me daar vreselijk over opwinden...

Zowel op Eileen als op de Verwording had Jaap Goedegebuure de kritiek dat je terzijdes in de trant van ‘zo stel ik het me voor’ en (daardoor ook) je te sterke beklemtoning van de fictie overbodig waren. Daarom ook beoordeelde hij Bastille (HP 7-11-'81) positiever. ‘Nu in dit boek’, zo schreef hij,

> *de structurerende en ordescheppende werkzaamheid van de verbeelding niet meer wordt gedemonstreerd èn als probleem gesteld aan de hand van het verhaal zelf, maar in relatie wordt gebracht met de al dan niet wetenschappelijke reconstructie van het verleden, wint De Winters thematiek aan reikwijdte...*

Kijk, dat is weer precies hetzelfde. Goedegebuure brengt hier *wel* de fragmentarisering van de tekst in verband met de ordescheppende activiteit van de hoofdpersoon, van Paul de Wit. Maar in Eileen is dat ook zo. In Eileen ligt de klemtoon op het kunstmatige van het verhaal, omdat de hoofdpersoon weet, dat het enige dat hem overeind houdt precies die kunstmatigheid is. De fictie. Om het proces van de verbeelding als *auteur* aan de orde te brengen interesseert me hoegenaamd niets. Dat knap ik boven wel op, daar heeft niemand iets mee te maken. Dat vind ik geen substantieel thema om twee jaar mee bezig te zijn. Een ondergeschikt probleem, dat je best aardig uit kan werken (kijk maar naar Nooteboom: *Een lied van schijn en wezen.* Maar waar het mij om ging in dat boek (Eileen) is dat ik iemand wilde creëren, die *geen* verhalen meer had waar hij in kon geloven. Een behoefte, een algemeen menselijke behoefte denk ik, aan mystiek, aan een metafysische vraag: lot, toeval, noodzaak. Daarom heb ik hem een verhaal laten verzinnen ... Dat heeft Goedegebuure niet onderkend, in Eileen niet. En in Bastille, waar exact hetzelfde probleem speelt, doet hij het wel. Die Philip is eigenlijk dood, maar daar valt voor hem niet mee te leven, zoals er niet te leven valt, als je geen verhaal hebt. In die dorheid kan je niet bestaan. Alles steriel, die naaktheid, alleen die materie ... we kunnen best heel dicht bij de grond blijven, maar uiteindelijk willen we natuurlijk graag geloven. Zonder geloof is het afgelopen. En dat is misschien ook wel wat ons tot mensen bestempelt, waar ons denken op drijft. Die twee mensen zijn daarmee bezig. Waarom ... natuurlijk ook omdat het mij bezig houdt. Waar willen we op drijven, op basis waarvan willen we nog een toekomst creëren...

Maar probeer nu eens binnen de tekst te blijven...
Binnen de tekst van Eileen? Zijn studie, het samenleven überhaupt, in zijn geval met zijn vriendin Marian, het bezig zijn met literatuur, handel, reizen ... alles; alles is voor die Ik besmet Zelfs het ritme, waar hij in terecht komt, het hardlopen ... het raakt allemaal besmet. Ook letterlijk, door de modder waarin hij valt. Waarom zal hij nog verder leven, je kunt er dan ook toch beter uitstappen. Als je geen extra betekenis kunt toevoegen aan dat wat er is; er is wat er is, maar er moet altijd meer zijn, wil er een golvende curve ontstaan die leven of zoiets heet. Deze Ik is (in tegenstelling bijvoorbeeld tot zijn vriendin die in het neomarxisme een 'zin' vindt) door elke zingeving heengebroken. Wat moet hij doen, hij moet opnieuw een lijdensverhaal hebben, hij moet zijn eigen Christus aan het kruis ... Dat is Eileen, de klassieke ten hemel-opstijging, de lucht in, met duiven en al. Klassiek!

In een gesprek met Johan Diepstraten (Bzzlletin juni 1981) zei je:

> *Er is een ontwikkeling van Dürer naar Eileen. Het is een langzame uitzoom, waarin steeds duidelijker de verteller wordt onthuld. In Dürer ga je langzaam maar zeker vermoeden, dat er een verteller bestaat, dat hangt af van de waarnemingen en observaties van de ik-figuur. In Eileen heb je een soort vertelmachine, die als het ware uitzoomt. In de derde roman behoor je het totaal te zien*

Ik denk, Leon, dat Jaap Goedegebuure - als hij tenminste op deze manier door blijft denken - op die derde roman vrij negatief zal reageren. Tenzij ..., tenzij je terzijdes dan dermate dominant zijn, dat geen hond meer ziet dat het terzijdes zijn; tenzij je terzijdes heel het verhaal uitmaken, een soort 'de verteller verteld'
Natuurlijk, dat wordt het exact. Exact. Het wordt zo'n klassieke roman, dat er geen enkele terzijde meer in zit. Het enige waar ik dan voor op moet passen is, dat ik niet als schrijver binnentreed...

Is Place de la Bastille *een onderbreking van die lijn, die je in het gesprek met Johan schetste. Een onderbreking, die je bewust of onbewust gemaakt hebt als tegemoetkoming aan de kritiek?*

Nee, absoluut niet. Op maat, op maat. Kijk, toen mij op een gegeven moment duidelijk werd, dat ik een fictieve verteller nodig had, begon ik me te realiseren, dat dàt op een of andere manier bij mij hoorde. Ik besefte dat dit de enige weg was om te gaan thematiseren, om er een algemenere dimensie aan te geven, die voor de lezer herkenbaar is. Het literaire perspectiefprobleem begint nu een maatschappelijke dimensie te krijgen; ik kan dat koppelen ... ik weet niet meer hoe ik me moet gedragen, alles kan en niets kan. En dat is voor mij ook een literair probleem. Daarom heb ik ook altijd een fictieve verteller nodig,

want zelf maak ik niets mee, dat de moeite van het vertellen waard is. Ik moet alles verzinnen en daarom heb ik zo'n schakel nodig. Er is geen directe relatie tussen mijzelf en mijn fantasie. Er moet iets tussen...

Ja maar je zou toch gewoon een fictief verhaal kunnen schrijven, waar de verteller uit verdwenen is?

Maar dat vind ik om meer redenen absoluut oninteressant.

Willem Kuipers schreef aan het eind van zijn (zeer lovende) kritiek op Eileen (Volkskrant 1-4-81), dat hij het een bezwaar vond dat de 'dialectiek tussen concreet verhaal en symboliek soms een vrije interpretatieruimte creëert, waarin zowel voor de auteur als de lezer alles mogelijk is, zonder dat daardoor de diepere betekenis van het verhaal erbij wint'. En dan wijst hij op enkele van die symbolische betekenissen, zoals de orde van het antiquariaat ('de beheersing van de werkelijkheid door middel van de verbeeldingskracht'), de paarden in de mist (symbolisch voor de natuurkracht), de vogels als symbool voor vrijheid en verlangen, enzovoort. Kan jij zo'n woord als symboliek in deze toch wat zware zin met jouw werk in verband brengen?

In dit geval moet ik bekennen dat het zo is. Zo is het ook ontstaan; ik moest iets hebben, met die paarden bijvoorbeeld. Een fysiek einde, iets vitaals. Ik was destijds in Londen en las een reportage over de Household Cavalry, die jongens, die nu door de IRA zijn opgeblazen. Van hun rit - met foto's en beschrijvingen - in de vroege ochtend; en dat voor niemand, voor zichzelf. Het deed er niet toe, het ging enkel en alleen om de existentie. Een vitaler element kon ik niet hebben, omdat het volledig in zichzelf bleef. Dat heb ik toen ook inderdaad zó gebruikt. Kuipers heeft dat ontzettend knap gezien. En voor die orde van het antiquariaat geldt hetzelfde.

Dus toch een beetje Scheltema's Oude Kunst?

Ja, een Doeschka Meijsing *Tijger, tijger*! en nu Kellendonk opnieuw. Dat bibliotheek-gedoe. Waarom dat vast willen houden, ik vind dat heel betekenis-vol. Dat is geen toeval, dat kan niet. Dat verlangen om het jongste verleden te ordenen, dat is het enige houvast waar we over kunnen beschikken. Tijdens het schrijven van Eileen heb ik dat ook gevoeld ... Dat is het enige dat ik kan doen, dit systematiseren. Al het andere is op drift raken. Dus een symboliek, zeker!

En die symboliek van dat vallen/hollen? Is dat alleen een verwijzing, die binnen de tekst betekenis heeft of ook nog daarbuiten?

Kijk, ik moest die fysieke beklemtoning hebben. Als hij loopt is er opeens een soort harmonie. Die ontstaat daardat hij eigenlijk zijn geest verliest. En natuurlijk heeft dat voortbewegen en vallen ook buiten het boek een betekenis en dan zeker de manier, *waarop* hij valt. Het slaat ook door naar Eileen. Die vindt dat haar leven door het lot bepaald wordt. De Ik vindt dat zijn leven bepaald wordt door het toeval. Daarom verzint hij dat Eileen-verhaal. Ook daarin speelt die tegenstelling geestmaterie ... bij Eileen door de zwangerschap, bij hem door de vergeestelijkte manier van leven in de winkel; en daartegenover staat dat hollen. Eileen wordt op het einde alleen geest, de materie is opgelost. Terwijl hij aan het einde toch weer volledig als materie eindigt, in zijn fysieke activiteit. Dat rennen/vallen heeft dus buiten het boek een betekenis: voortgang-stilstand en stilstand betekent dood. Leven en dood. En binnen het boek heeft dat de betekenis, die verwijst naar de tegenstelling Eileen-Ik, op meerdere niveaus.

Over naar Bastille, waarover overigens verreweg de meeste kritieken geschreven zijn. Willem Kuipers was de enige, die dat boek heel sterk in het kader van het jood-zijn las (Volkskrant 31-12-'81). Hij verwees daarbij naar twee dingen: het varkensvlees en de broer. Daarom ook heeft hij kritiek op het boek, want hij zegt dat jouw manier van vertellen, jouw uitdrukkelijke beheersing van het verhaal de aandacht van de inhoud (lees: 'een dergelijk hooggegrepen thema als de verwerking van de oorlog door een jood ná de oorlog') afleidt en de vorm accentueert.

Ja, dat begrijp ik. Maar het jood-zijn en alles wat daarbij hoort is niet de kern van het boek. Het is daar niet van afhankelijk. Het boek gaat opnieuw om de behoefte aan een verhaal; het gaat opnieuw om het besef dat het bestaan ontoereikend is. Daar zijn een aantal aspecten in aanwezig, die met het joodzijn te maken hebben. Dat is voor het eerst dat ik deze kant opga. Een uitwerking die ik in de toekomst meer zal gaan gebruiken, maar die hier niet centraal staat. Bovendien, joodse problematiek bestaat niet, er bestaan geen boeken over joodse problematiek. Ik weet niet precies wat ik me daarbij voor moet stellen...

Nou, kan je dat nu wel zeggen in de 20ste eeuw?

Zelfs als we het hebben over Auschwitz ... Het gaat toch altijd weer over individuën, die lijden, huilen, lachen, weet ik veel wat. De basiselementen zijn bij alle mensen hetzelfde. Voor iedereen is het mechanisme, dat ik bij Paul de Wit laat spelen toch duidelijk. Of je dat nu varkensvlees noemt of wat dan ook ... Dingen, die je je ontzegt en dan opeens toch tot je neemt, omdat je wil breken met de gewoonte van de groep of zo. Maar ik kan natuurlijk niet ontkennen dat deze gewoontes mij nog eens extra fascineren maar joodse problematiek?... Ik vind dat een te grove vereenvoudiging. Ook bij Modiano speelt geen joodse problematiek ... het gaat natuurlijk om hetgeen mensen elkaar aan kunnen doen en zeker in *La place de l'étoile.* Kijk, Céline heeft toch ook geen artsenroman geschreven!

Jaap Goedegebuure noemde eigenlijk twee aspecten in zijn interpretatie van Bastille. Enerzijds het aspect toeval, dat hij niet veel verder uitwerkt en anderzijds de Vatersuche, *die hij erg beklemtoont. Dat laatste zie ik niet zo erg.*

Ja, maar je moet 'vader' - en in die betekenis heeft Goedegebuure het natuurlijk ook bedoeld - zien in de zin van 'overnemen van beproefde waarden'. Daarom koppelt hij het ook aan Brixton en de vaderloze generatie etc. Dan betekent *Vater* natuurlijk veel meer dan die fysieke gestalte, die via zijn zaad etc. Het gaat ook over moraal, over manieren van leven en op die manier is *Vatersuche* interessant...

Eigenlijk draaien al je verhalen en al je opmerkingen telkens om twee zaken: enerzijds er moet ergens iets zijn, noem het 'zin' van mijn part, anderzijds: hoe en waar vinden we die?

Ja, al die personages leiden een schijnbaar aangenaam leven en voelen op een dag toch onrust. Vragen zich af wat er dan ontbreekt, wat ze dan willen, en constateren dat ze iets moeten missen. Anders blijft die onrust onverklaard. Dàt is de vader, in meerdere betekenissen. Die 'Vader' is er niet.

Als ik je zo confronteer met de kritieken lijk je behoorlijk tevreden. Datgene wat de critici gezien hebben pik je vaak op om iets naders over je boeken te zeggen.

Kijk, Kuipers bijvoorbeeld met die symbolische uitleg van Eileen, dat vind ik goed gezien. Maar het is niet alleen dàt, er is nog meer. Het is alleen begrijpelijk dat ze dat niet allemaal kunnen belichten; dan moet je een artikel van 30 pagina's schrijven...

Een laatste kritiek en wel die van Carel Peeters op Bastille (VN 7-11-'81). De halve wereldfilosofie wordt er bij gesleept en je kan je afvragen of Peeters het boek hiermee niet volledig kapot heeft gemaakt. Sommige lezers zullen met zo'n kritiek in handen

niet gauw geneigd zijn om zo'n boek te gaan lezen en dat terwijl het och een uiterst leesbaar verhaal is. Wat vind je daar zelf van?

Een dergelijke kritiek zou voor mij een uitdaging zijn. Maar ik besef dat er veel meer mensen zijn, die zullen denken: ‘jezus, dat is hard-stuff’. En dat is Bastille juist niet; ik heb geprobeerd het boek zo geil mogelijk te maken, ook al heeft Carel gelijk; het speelt inderdaad allemaal een rol. Het punt is natuurlijk, dat hij daar de nadruk op gelegd heeft en gewoon niet de ruimte heeft om al die andere aspecten naar voren te halen. Hij vindt dat het belangrijkste en dat moet hij dan maar schrijven. Ik kan niets anders willen dan dat het zó gaat ... Ik had natuurlijk ook liever gewild, dat hij in zijn openingszin geschreven had dat het een ontzettend smeuiig boek is en dat hij het toch wilde hebben over die filosofische aspecten. Maar hij schrijft geen reclameteksten, terecht: hij mag geen reclameteksten schrijven. Als ik Carel als criticus aandachtig zou volgen, dat zou me dat intrigeren, want ik weet dat hem dat bezig houdt.

Ik vraag me overigens af of die parallel tussen het denken van Bloch en jouw thema('s) wel zo duidelijk is. Peeters zegt: ‘... in het licht van De Winters werk tot nu toe is het zonder twijfel de filosofie van Bloch die er het meest in doorklinkt, ook al eindigen de boeken van De Winter hopeloos of met een open einde’. *Maar in die twee woordjes ‘ook al’ zit nu net het contrast, dat volgens mij veel kenmerkender is voor jouw werk, dan de overeenkomst met het werk van Bloch. ‘Kategorie Möglichkeit’, zoals dat centrale hoofdstuk bij Bloch heet, bestaat bij jouw niet; bij Bloch is het 'n - misschien wel* het *-kernpunt.*

Voor die realistische kant van het utopische denken ben ik natuurlijk heel bang. Maar het punt is, dat je telkens voorlopige utopieën moet hebben, wat ik dan mythes noem ... Dat aardse utopische denken begrijp ik heel goed. Bijv. die passages in Bastille waarin Paul Philip ontmoet zijn klassieke messiaspassages; die nog niet gekomen verlossing, die extra plaats, waarvoor gedekt is, die deur die openstaat voor de man, die binnen gaat komen en die nog nooit gekomen is. Dat aspect is natuurlijk heel joods en iedereen voelt ook meteen dat utopische aspect ... Dat is inderdaad Bloch. Maar ik weet dat die man nooit komt, de deur zal altijd openblijven en de plaats onbezet. Ik zit ergens daartussen: enerzijds de spanning dat die deur altijd geopend zal blijven, anderzijds dat hij nooit dicht zal gaan, omdat er nooit iemand binnen zal komen. Ik besef nu, in tegenstelling tot een tijd geleden, dat dàt de spanning is waar het om gaat. Het gaat er niet om dat die deur gesloten wordt of open blijft, maar het gaat om die mogelijkheden! Ik kan me toch voorstellen dat die deur dichtgaat en dat er iemand zit ... ik kan me dat toch voorstellen. In die zin wil ik kritisch zijn als Bloch, want ik verkies de gesloten boven de open deur; terwijl ik daar toch bang voor ben, want dan zou er niets meer te realiseren zijn ... Bovendien weet ik ook dat het niet te realiseren is en voorzover Bloch dat wèl denkt is dat volgens mij zelfbedrog.

Nog één puntje, aan het eind van zijn artikel verwijt Peeters jou escapisme. Kan je dat begrijpen?

Ik weet hoe ik die boeken construeer, wat ik ervoor lees enzovoort. Ik probeer juist zo dicht mogelijk de werkelijkheid te benaderen. Het tegengestelde van me uit de wereld terugtrekken ... Voor mijn volgende boek ben ik naar Afrika geweest ... Er is voor mij niets realistischer dan het verlangen naar zo'n Philip!

Rectificatie

Bij het artikel ‘Wat wordt mij doorgeseind? Over de motieven in *Zonsopgangen boven zee*’ uit BZZLLETIN 98 (september 1982) werd de naam van de auteur verkeerd gespeld. Willem Breekveldt i.p.v. Willem Breedveldt.

vervolg van pag. 68

lijk weergeven. Dat je erdoor niet zozeer aan het lezen als wel aan het denken herinnerd wordt. Daartoe maak je heel bewust gebruik van syntactische fouten. Je denkt niet in leesvorm; denken speelt zich in een andere taal af. Het moet dicht bij het halfbewuste liggen ... Ik ben nu met een gedicht bezig, waarbij dat probleem me enorme praten speelt. De laatste regels daarvan zijn te af: ik krijg het gedicht niet ‘open’ en dat moet. Net zoals dat middenin beginnen, zo moet het gedicht ook in het ‘proces’ eindigen. Het moet niet stoppen; de deksel mag niet op de put. Het gedicht moet een kiem blijven, een stukje in een nooit-eindigende schakel.

Over het algemeen heb je positieve kritieken gekregen, maar er zijn je toch ook wel verwijten gemaakt. Poll bijvoorbeeld (NRC 12-1-73) begon zijn recensie van Wie wat vindt heeft slecht gezocht *met te zeggen: ‘Er is iets misgelopen in de zelfkritiek, waarmee Rutger Kopland zijn verbeeldingswereld bestuurt. Hij laat gedichten de deur uitgaan, die hij vroeger zou hebben tegengehouden en opzij gelegd’. Als voorbeeld noemt hij ondermeer:*

> Wie nog op poëzie wacht? Jij niet,
> jij wacht op de dag dat het echt
> terugkomt, dat wat je zocht naast je
> zal liggen en zuchten en kreunen,
> leven, dat er godverdomme eindelijk
> eens geen woordpoëzie uitkomt.

‘Dat is acteurspoëzie’, zegt Poll, ‘voor een acteur die van schmieren houdt. Ko van Dijk op volle sterkte’ (Overigens houden ze bij de NRC blijkbaar niet van ‘godverdomme’, want Reinders viel in zijn bespreking van Al die mooie beloften *van 9-3-79 over datzelfde woord, vreemd genoeg omdat je het al eens gebruikt had en op dezelfde wijze). Poll ergerde zich in diezelfde kritiek ook aan ‘En weer gezien dat de natuur van wol was/de gekste dingen waren van wol, zo moe en zo/tevreden was ik. Ook ik was van wol en/ik had zojuist iemand ontmoet die helemaal/van wol was’. ... Al die ‘wol’ en al dat ‘was’ ziet Poll als taalarmoede.*

Tja, wat moet ik daar nu op zeggen. Natuurlijk voel ik me hierdoor op mijn pik getrapt. Het is ook wel bijzonder negatief, op het vijandige af. Die agressieve toon begrijp ik niet goed ... Ik ben het er ook volstrekt niet mee eens. Ik begrijp werkelijk niet wat hij bedoelt. Dat met die wol, dat is toch heel bewust. Het is toch evident, dat ik dat gedaan heb om een tragikomisch effect te bereiken. Taalarmoede ... ik dacht dat ik toch wel bewezen had, dat ik met taal om kan gaan. En als ik zoiets opschrijf, dan heeft het natuurlijk een bedoeling. Als Poll dat niet lust, dan scheiden zich onze wegen.

Herinner je je die kritiek van Boudewijn Büch op Al die mooie beloften *nog?*

Nou en of. Een fantastische klootzak is dat. Ik ben niet voor censuur, maar ... Jezus, als dat zó moet. Ik was ontzettend boos om die kritiek. Ik heb hem er ook op aangesproken en hij reageerde heel bang. Ik was ècht kwaad en heb hem gevraagd hoe hij het in godsnaam in zijn hoofd haalde om zó misbruik van een positie bij de krant te maken. Ik heb hem daarbij ook nog even bij de revers van zijn colbert gepakt. Natuurlijk ben ik gevoelig voor kritiek; natuurlijk vind ik het vervelend als mensen iets niet mooi vinden. Maar het is niet zo, dat ik het niet wil horen, zeker niet. Van

mensen als Van Deel, of Herman de Coninck of Hugo Brems wil ik alle kritiek aanvaarden. Maar het gaat me om de manier waarop dat gaat.

De vrolijke veldtocht van Merlijn
Rita Booy in gesprek met ex-redakteur J.J. Oversteegen

Rita Booy: *Wat stond de redaktie van Merlyn eigenlijk voor ogen toen zij het blad oprichtte? De toverkunst verdedigen? Want waarom anders die naam?*

J.J. Oversteegen: U bent wat gulzig: twee vragen tegelijk. Voordat ik er ook maar één beantwoord, eerst een afspraak over de procedure. Naar mijn oordeel is de interviewer verantwoordelijk voor de tekst van het interview. Het is zijn of haar produkt, al komt het materiaal van het slachtoffer. Konsekwentie: ik wil de tekst niet zien, anders zou ik toch maar gaan veranderen en dat schept een onduidelijke situatie. U hebt daar een mooi bandapparaat, dus alleen de weergave en natuurlijk de bekortingen komen in werkelijkheid voor uw rekening.

Wat mij betreft akkoord. (Voor de lezer: wie Oversteegen ooit heeft horen praten weet dat het recht op bekorting niet zonder betekenis geweest is voor het resultaat).

De vragen dus, één voor één dan maar. Is de naam Merlyn programmatisch geweest?

Nee hoor, die was op de klank gekozen. Wij hebben het eerst nog gehad over TEKstEN, een titel in twee letterkorpsen, maar niemand zou geweten hebben hoe het blad heette, wat alleen ik een leuk idee vond. Jammer hè, wij zouden voorlopers van de semiotici geweest zijn, en dat is toch geen kattepies! Andere naam: De Jakobsladder, maar dat bekt gruwelijk slecht. Hermans zei later dat wij iets als Halfgeleider hadden moeten nemen, wat heel mooi is maar het blad was er toen al. Op het laatste moment bedachten wij het aardig klinkende en met niet veel betekenis belaste ‘Merlyn’, wat onze typograaf ook heel aangenaam vond omdat hij dan de Y in de lucht kon laten hangen: dat trekt de aandacht in kiosken, dacht hij.

Vergis ik mij of beantwoordt u dit bijvraagje zo uitgebreid om andere te omzeilen? Wat wilden *de redakteuren?*

Daar zal dit hele gesprek wel zowat om draaien. Een voorlopig antwoord dus maar: Wij wilden vooral een respons leveren op het werk van auteurs die wij bewonderden, zoals Hermans, Lucebert, Achterberg, Vroman, Vestdijk en zo. Naar onze mening waren de meeste dag- en weekbladkritieken, en zelfs de essays in de tijdschriften, alleen maar een vorm van zelfpresentatie van de criticus, van zijn filosofietjes en dilettantische psychologie. Over de literatuur zelf, die onderwerp van gesprek behoort te zijn, kreeg de lezer meestal niets te horen, die werd alleen als aanleiding beschouwd. Dat kan eens één keertje leuk zijn, bij Lehmann bijvoorbeeld, maar ook dan: een criticus moet wel heel veel te vertellen hebben, wil hij interessanter worden dan de literatuur waarover hij verondersteld wordt te schrijven.

Hebt u drieën elkaar op grond van die principes ‘gevonden’? Ja, al moet u zich niet voorstellen dat het allemaal zo abstrakt toegaat. Wij plachten elkaar te ontmoeten als klanten van een unieke boekverkoper, Van Boeschoten in de Huidenstraat. Wij hebben later aan die man een huldeboekje aangeboden, omdat de gesprekken bij hem in de winkel het begin van de samenwerking zijn geweest.

D'Oliveira en ik kenden elkaar al langer doordat hij literaire stukken in Propria Cures schreef die zijn natuurtalent voor een analytische aanpak lieten zien; een student in de rechten met zoveel literair gevoel, dat valt op. Hij is nu trouwens weer helemaal de juristerij in. Hij en ik praatten wel eens over de stukken van Fens, eerst in De Linie, later in De Tijd en De Volkskrant. Toen wij Fens leerden kennen, bleken

wij inderdaad alle drie wel zowat de zelfde voorkeuren en hekels te hebben. Maar aan een tijdschrift dachten wij niet.

Nadat d'Oliveira in Tirade was gekomen, en daar een konflikt kreeg over een artikel van Nord, dat tot zijn uittreden leidde, vonden Fens en ik dat treurig, maar het duurde toch even voordat het idee opkwam om een nieuw blad te maken waarin die ideeën waar d'Oliveira voor opgekomen was vorm konden krijgen. In eerste instantie dachten wij aan een helemaal op de kritiek gericht blad, zoiets als Critisch Bulletin maar dan wel met andere opvattingen en een minder zachtzinnige manier van schrijven. D'Oliveira en ik zijn daarover gaan praten met onze vriend Geert van Oorschot, die ons aanbood om met zijn drieën in Tirade te komen, maar dat wilden wij niet zo erg graag. Gerard van het Reve: altijd, maar de anderen, nee dat toch niet. ‘Dan flikkeren wij x en y er ook uit, maar z moet erin blijven want die heeft het geld nodig’ (Geert). Hij had er zelf trouwens ook in moeten blijven, en ook daar wilden wij niet aan. Een geweldenaar als uitgever, maar ons idee was nu eenmaal dat de redaktie autonoom moest zijn. Gek genoeg is het juist tijdens dat gesprek geweest, een gesprek dat eindigde op het bordes van Geerts landhuis, waar hij, breed geopende armen, met een Ko van Dijk-stem de nacht in stond te bulderen dat wij ‘een gewonde kameraad bloedend op de barrikade lieten liggen’. Dat was *hij,* en de alkohol was ook van hem geweest. Waar had ik het over?

Wij zullen even terugdraaien. (Band loopt).

Juist, het was tijdens dat gesprek dat d'Oliveira en ik precies gingen zien wat wij wel en niet wilden. De volgende ochtend belden wij Fens, en weer een dag later hadden wij twee geïnteresseerde uitgevers, beiden via Van Boeschoten. Wij kozen één die net begon, Polak en Van Gennep, en waren het heel gauw eens over de opzet, de redaktionele vrijheid, en alles wat verder probleem zou kunnen worden. Wij hebben dan ook nooit echte moeilijkheden gehad. Alleen de oplage-cijfers, die vond vooral ik te laag. Wat waar is gebleken, want het begon met 700 exemplaren van het eerste nummer, maar dat moest twee keer herdrukt worden, tot een totaal van ik geloof 2500. Ons abonnee-bestand was tenslotte rond de 2200, al betaalden die vast lang niet allemaal ... Dat werkt goed hoor, zo'n beginnende uitgeverij en een tijdschrift, die zich aan elkaar kunnen optrekken.

U noemt het, nogal eklatante, sukses. Heeft u daar een verklaring voor?
Misschien toch wel de denkbeelden? Of laten wij zeggen: de mogelijkheid die door die opvattingen geschapen werd om moeilijk toegankelijke literatuur waar een breder publiek nieuwsgierig naar werd, open te leggen. Een beetje didaktisch dus. Wij werden denk ik heel veel gelezen door jonge leraren.

Hoe reageerde de literaire kritiek, die toch geattakeerd werd? Niet de hele literaire kritiek werd geattakeerd, maar goed: een heleboel critici kregen een veeg uit de pan, de eerste tijd overigens bijna uitsluitend in de kleine lettertjes van de rubriek Valkuil.
Over het algemeen was de ontvangst behoedzaam tot positief, maar na een paar nummers kwamen de minder vriendelijke reakties los. Wij waren een stelletje dogmatici, die alle anderen de les wilden lezen; mensen met de verkeerde voorkeuren; mensen met de goede voorkeuren maar de verkeerde benadering; helemaal geen mensen.

Hebt u het gevoel dat men wel begreep waarom het u drieën eigenlijk te doen was?
Voorzover wij dat zelf meteen zo precies wisten: ja. Natuurlijk waren er een aantal opinion makers die niet zozeer onze stukken lazen, als wel zich een, geheel van feiten vrij blijvende, opinie vormden, die opinie vervolgens aan *ons* toeschreven, en daarop hun kritiek baseerden. Maar over het algemeen, - nee, ik wilde zeggen: was er niet veel te klagen, maar dat is toch niet waar. Ook Merlyn werd meestal haastig gelezen, en op die grond beoordeeld. De diskussie over de beginselen van de literaire kritiek, maar minstens zozeer over de vraag wat literatuur *is,* waar het ons eigenlijk om te doen was, is uitgebleven. Een vrolijke veldtocht was het wel (ze hebben ons vaak veel te ernstig afgeschilderd), maar veel meer dan een gelegenheid om bepaalde in Nederland nog niet vertrouwde denkbeelden te ontwikkelen, voor ons zelf en voor een paar anderen, is het toch niet geworden. Vermoedelijk hebben wij meer resultaat geboekt op het gebied van de toen nog niet erg ontwikkelde literatuurwetenschap dan op dat van de kritiek, en daar hadden wij zelf vantevoren zeker niet aan gedacht. Heterogonie der Zwecke.

In Nederland niet bekende ideeën, zegt u. Dus inderdaad een Nederlandse variant van het New Criticism?
Maar mevrouw! U hebt toch voor deze boeiende gedachtenwisseling wel nagekeken wat wij over de New Critics geschreven hebben? D'Oliveira over John Crowe Ransom bijvoorbeeld, die hij een ‘scarecrow’ een vogelverschrikker noemde? Een merlijn, of smelleke is een roofvogel, een soort valk geloof ik. Niet voor niets dat Jacques Hamelink later zoveel gedichten over vogelgeschreeuw in Merlyn publiceerde, en denkt u eens aan onze valk-uil!
De New Critics. Ik zal u eens wat zeggen: ik weet niet of Fens iets van ze gelezen had, d'Oliveira begon daar in elk geval pas aan toen wij al een tijdje bezig waren. En ik, hand op het hart, had mij tijdens vele lezingen in Amerika, vooral aan universiteiten, gerealiseerd dat ik van hun op steeds één begrip gebaseerde werkwijze maar weinig moest hebben. Zo'n stuk van Brooks over The Waste Land vind ik nog steeds uitstekend, en dat zou, exkuus voor de inbeelding, ook wel in Merlyn hebben kunnen staan, maar dan toch met een bijschrift van de redaktie over de zekerheid waarmee Brooks de poëzie terugbrengt tot één basiskategorie, de ironie.

Heel wat anders dan uw ‘autonomie’.

Ha! Wij gaan zaken doen. De fameuse autonomie. Nu moet *ik* zeggen wat wij daarmee bedoelden. En straks komt de close reading nog. Laat maar zitten, ik doe het wel uit mij zelf. Natuurlijk zou ik u kunnen vragen om mijn driedelige artikel 'Analyse en oordeel' nog eens door te lezen, maar dan lijkt het net of ik het zelf niet meer zo goed weet.

Om te beginnen: Aanvankelijk was die autonomie niet zo'n heel helder omlijnd begrip. Als wij het woord toen gebruikten, wat ik niet eens meer weet, dan bedoelden wij niet zo veel meer dan: literatuur is een verzameling teksten met een heel eigen karakter, wel kommunikatie maar dan wat je zou kunnen noemen 'indirekt', langs een omweg. De wijze waarop iets uitgedrukt wordt is niet een toevallige inkleding, maar doordat bijvoorbeeld een houding tegenover de maatschappij niet in rechtstreekse termen uitgesproken wordt maar door middel van beelden, van een 'nieuwe wereld', een wereld-in-woorden zoals Dresden dat later noemde, is die 'vorm' veel belangrijker dan bij andere teksten. Die woordenwereld omzetten in een begrijpbare werkelijkheid, dat is bij literatuur een andere bezigheid dan bij een krantenverslag of bij een sociologisch boek of zo. Dáárbij kun je zeggen: je leest het goed of je leest het niet goed. Maar bij een gedicht of een roman, daar is de ingreep van de lezer veel groter. Hij *maakt* voor een deel dat literaire werk. Merlyn is een blad voor lezers die met elkaar uitwisselen, hebben wij vanaf het eerste nummer gezegd. Konsekwentie: alleen datgene dat voor andere lezers ook uit de tekst te halen kan zijn, is van belang bij de literaire kritiek, want daaraan dachten wij in de eerste plaats.

Het uitgangspunt van de 'nieuwe wereld' bergt natuurlijk een groot gevaar in zich. Je geeft critici de vrijheid om alles wat zij bedenken kunnen en aan een tekst ophangen, als aanvaardbare leeswijze te presenteren. Vandaar onze beperkende normen, want zo is dat wel, wij hadden bepaalde normen die wij meenden te kunnen rechtvaardigen. De eerste daarvan was: als de tekst geen aanwijsbare aanleidingen geeft om iets te beweren, moet de criticus zijn opmerkingen maar voor zich houden. In de praktijk kwam dat erop neer dat wij een aantal critici gepakt hebben die openbaar uit hun nek stonden te lullen. Niet dat wij daar zo heel erg principieel over gedaan hebben (de term 'dogmatici' heb ik altijd absurd gevonden), maar gevallen die wij de spuigaten uit vonden lopen, die hebben wij, hoofdzakelijk in het begin, aan de kaak gesteld. Vooral de wijze, waarop toevallig aan de criticus bekende levensfeiten te berde gebracht werden, die niets verklaarden van wat er in feite op papier terecht gekomen was, daarvoor waren wij allergisch! De schakel leven-gedicht of roman is bij het soort teksten waar wij ons mee bezig hielden, principieel een heel dubieuze. Een andere hygiënische maatregel die wij namen, was dat wij het begrip kontroleerbaarheid invoerden. Iemand kan iets beweren over een tekst, maar daar heeft een ander alleen maar mee te maken als die iemand kan laten zien *waarom* hij die tekst zo leest.

Van dat laatste principe uit kwamen wij soms tot heel gedetailleerde beschrijvingen, vooral bij poëzie. Je zou kunnen zeggen dat wij uitgebreide leesverslagen leverden, breedvoerig geargumenteerd, en dat is dan die 'close reading', die wij trouwens lang niet op alle teksten toepasten.

Nog even de 'autonomie'. Het vreemde idee dat wij een literaire tekst als een eiland beschouwden, dat geen verbindingen onderhoudt met de 'oorsprong', dus de schrijver, aan de ene kant, en de lezer aan de andere kant, stamt niet van ons, maar van slechte begrijpers. Als u ons daarvoor verantwoordelijk wilt stellen, dan moet toch eerst vastgesteld worden in hoeverre dat slechte begrijpen een gevolg van ons slechte schrijven of van hun slechte lezen was. Ik kan, o nee ik doe het niet, maar ik kàn een aardig rijtje voorbeelden noemen van manifest verkeerd lezen, en soms even manifeste kwade trouw. Maar goed, laat ik voorzichtig blijven: er ontstond bij een aantal recensenten van Merlyn een bepaald beeld, heel snel en

bijna zonder ons toedoen, dat ook nu nog vaak eerder bepaalt wat men over het blad beweert dan dat wat wij zelf schreven.

Wist u dan tòch zo precies wat u wilde zeggen, dat de vergissingen steeds of meestal bij anderen lagen?

Een beetje slecht vind ik u wel, maar u hebt met uw geïmpli-

ceerde bewering gelijk: natuurlijk begonnen wij met een paar redelijk heldere maar weinig uitgewerkte ideeën. De precisie is gegroeid tijdens de schrijverij zelf, zoals wij trouwens direkt al aankondigden. Het soort generalisaties dat ik zoëven op u afvuurde, stond aanvankelijk vooral in terzijdes of konkluderende opmerkingen. U kunt ze in de eerste jaargang vooral vinden in de stukken van d'Oliveira. 'Theorie', als u dat zware woord zo gelaten gebruiken wilt, ontwikkelde zich voor ons uit de analytische praktijk, en heeft pas later in programmatische artikelen, zoals 'Analyse en oordeel' of in polemieken, zoals die van d'Oliveira met Kamerbeek, vorm gekregen.

J.J. Oversteegen.
Foto Gerard van Noord.

Analytische praktijk, zegt u. De enige mogelijkheid?

Voor òns, met onze uitgangspunten, ja. De eis van kontroleerbaarheid, die ons in de buurt van, pas op, niet meer dan dat, in de buurt van de wetenschap bracht, leidde tot uitgebreide argumentatie. En onze, overigens ook pas later expliciet geformuleerde grondstelling dat alle elementen van een literaire tekst voor een lezer formeel en inhoudelijk samenhangen, had ten gevolge dat het uitgebreid aantonen, of aanbrengen, van die samenhang, en het nemen van beslissingen op grond van wederzijdse afhankelijkheid van de tekstelementen, voor ons principiële aspekten van de methode waren.

U vroeg geloof ik ook nog of wij een andere manier van kritiek bedrijven verwierpen? Nee, wij hebben zelfs van te voren Gomperts gevraagd om vaste medewerker te worden, hoewel hij die uitgangspunten niet deelde, juist omdat wij *diskussie* wilden. In de Nederlandse kultuur is alles altijd eenrichtingsverkeer, er waren 'ware' methoden of denkwijzen, en precies daar zetten wij ons tegen af. Maar wèl meenden wij dat het soort romans, verhalen, gedichten vooral, waar wij ons mee bezig hielden, het meest gebaat waren bij zo'n sekure analytische aanpak. Of misschien moet ik zeggen, want nu lijkt het net of ik alleen uitzonderlijk moeilijke poëzie en zo op het oog heb, dat wij die aanpak nuttig achtten voor *alle* enigszins kontemporaine literatuur, en misschien zelfs voor historische teksten, als zij maar tot dat 'indirekte' type behoorden.

'Fiktionele' teksten?

Juist, maar dat woord hebben wij vast nooit gebruikt, dat kenden wij nog niet, denk ik. Wij hadden het over 'indirekt' of 'evokatief' of zelfs 'kreatief'.

Dat was dan wel een heel beperkte opvatting van literatuur.

Héél beperkt? Een inperking, ja. Essays en dagboeken en zo, die konden wij niet met onze methode bespreken, die zijn nu juist definieerbaar op grond van hun *direkte* relatie tot de ervaringswerkelijkheid. Tijdens een openbare diskussie in Krasnapolsky tussen Gomperts en mij, waar zo'n 500 aanwezigen bij waren tot grote schrik en verbazing van beide ietwat geremde kemphanen, kwam Careltje Peeters tusen de bladen van zijn in poederblauw gebonden luxeblad Muze, of Moesèèè of zo, uitkruipen (hij is er nog altijd een beetje plat van), en vroeg mij wat ik nu wilde beginnen met de *Brieven* van Walraven? Geen literatuur soms? Ik moest bekennen dat ik ze weliswaar heel mooi vind, maar niet binnen *mijn* omschrijving van literatuur onder kon brengen. Gomperts viel Peeters bij.

Natuurlijk hadden wij allebei gelijk, of ongelijk als je wilt. Ik had een stipulatieve omschrijving voor literatuur gehanteerd, om het chique te zeggen, een omschrijving die ik voor mijn doel nodig had. Bij een andere omschrijving, die net zo veel zin heeft, vallen die brieven wèl onder de rubriek ‘literatuur’. Alleen, dan moet je weer een verschil maken tussen literatuur die ‘direkt’ is en literatuur die dat niet is.

Als u het kort wilt zeggen: zonder iets te hebben tegen dokumentaire teksten, richtten de redakteuren van Merlyn hun aandacht op een ander type, en daarvoor hadden zij een bepaalde aanpak nodig. Die aanpak moest ook, voor ons zelf vooral, duidelijker maken wat er nu eigenlijk met literatuur aan de hand was. Want daar hebben wij vanaf het begin over zitten simmen. Wat is, voor ons, literatuur? Wat doen we daar als critici mee? Waarom vinden wij de meeste literaire recensenten en essayisten beneden de maat? Wat is dan die maat?

Wat is, zei u toch, voor ‘ons’ literatuur? Met ‘ons’ bedoelde u de redakteuren van Merlyn?

Ja, maar dan wel als representanten van de modale literatuurliefhebber. Juist daarin wilden wij een tijdschrift voor lezers zijn. Als ik praat over ‘adekwate reaktie’ op bepaalde auteurs, dan voer ik natuurlijk al een norm in. Iets is alleen maar ‘adekwaat’ vanuit een bepaalde vraagstelling, een bepaalde interesse.

U ziet dus een heel nauw verband tussen de opvatting over wat literatuur is, en de manier van kritiek bedrijven die u voorstond en probeerde uit te voeren?

Precies. Merlyn was voor mij, ik denk ook voor de anderen, en zelfs voor onze tegenstanders: een blad waarin een bepaalde literatuuropvatting in theorie en praktijk verdedigd werd. In de kritische praktijk, bedoel ik natuurlijk.

Ja, over het kreatieve werk, de verhalen en gedichten, wil ik later nog met u praten. Ik dacht ook alleen aan uw eigen stukken en die van de andere redakteuren. Maar, als ik alles doorkijk, vraag ik mij toch af of u wel zo heel konsekwent bent geweest. Er hebben verschillende artikelen in Merlyn gestaan, zelfs van redakteuren, waarin de beginselen van het blad, nou ja, geweld aan gedaan werd, of hoe zeg ik dat een beetje zachtzinniger.

(Schiet in een lach).

Die ken ik! ‘Merlyn is een dogmatisch blad’, en: ‘Ze houden zich niet aan hun eigen principes!’ Waar leest u de principes van Merlyn uit af: uit de artikelen in Merlyn of uit de ideeën die anderen zich daarover gevormd hebben? Zoals bij alles in dit barre leven, is de *mythe* van Merlyn in de beweringen van anderen vaak beslissender geweest dan de werkelijkheid. ‘Merlyn is tegen een psychologische aanpak’, ‘Het stuk van opa D'Oliveira en dat van Oversteegen over Hamelink bevatten psychologische beweringen! Overtreding van de eigen principes!’ Dat die principes juist vastgelegd worden door de manier waarop er met psychologie omgesprongen wordt, dat kon blijkbaar niet iedereen zelf bedenken. Wij hadden ons gekeerd tegen

psychologiserende praatjes *waarvoor geen argumenten geleverd werden, en die niet dienden om meer inzicht te geven in wat schrijvers aan hun lezers voorzetten.* Tegen de psychologie als hogere roddel, tegen de sprong over het werk heen naar de schrijver zonder dat daarvoor argumenten geleverd werden die iedereen kan natrekken. Het geval Achterberg, ik bedoel de moord natuurlijk, waar men simplistische konklusies

over het werk uit wilde trekken, was een modelvoorbeeld, waar wij dan ook een paar keer op teruggekomen zijn. Roddel is heel leuk maar het is iets anders dan kritiek.

Ook op een minder triviaal vlak is het ons overigens overkomen dat wij eerst standpunten in de schoenen geschoven kregen, en vervolgens honend vastgesteld werd dat wij ons er niet aan hielden. Gomperts attakeert in zijn oratie bijvoorbeeld mijn autonomie-begrip, maar dat doet hij niet door te zeggen: Oversteegen zegt dat en dat, en daar heb ik die en die bezwaren tegen, maar hij vult eerst een autonomie-begrip in (of suggereert dat), waar ik mij nooit achter gesteld had, waar ik mij zelfs in het door hem besproken stuk *tegenover* opstel, en daarna zegt hij: Oversteegen doet water bij de wijn door zijn autonomie-begrip te relativeren. Maar mijn autonomie-begrip was vanaf het begin relatief gedefinieerd. Nergens is in mijn stukken een omschrijving van autonomie te vinden, die korrespondeert met het door Gomperts terecht belachelijk gemaakte ‘los van alles en iedereen’. Efin, Schluss. U kunt binnenkort mijn beweringen nog eens nalezen in mijn essaybundel *De novembristen van Merlyn,* die opent met een lang principieel artikel uit Merlyn.

U doelt denk ik op ‘Analyse en oordeel’? Waren de andere redakteuren het daarmee eens? Was het, kortom, een programma van Merlyn?

Voor een programma in enge zin kwam het in de derde jaargang wat laat, dacht u niet? Nee, het waren een aantal konklusies van mij, over de aard van literatuur zoals die in onze kultuur funktioneert, en over de dingen die men in een analytische kritiek bij de staart kan pakken. Wat mij vooral intrigeerde was, waar eigenlijk het oordeel die centrale taak van juist de literaire kritiek, gelokaliseerd moet worden. Vóór alles, als de motor die iemand tot redeneren aanzet? Achteraf, als ‘konklusie’? Mijn opinie was: het oordeel en de beschrijving van de tekst kunnen in een analytische kritiek niet van elkaar onderscheiden worden. Oordelen is daar een voortgaande beschrijving. Als men het oneens is, probeert men de ander te overtuigen door de beschrijving geargumenteerd voort te zetten. Die konklusie van mij kwam uit de praktijk van de analyse voort. En uit gesprekken met vooral d'Oliveira. Wij plachten namelijk, vooral de eerste paar jaar, niet alleen alles aan elkaar te laten lezen, maar elkaar hardvochtiger aan te pakken dan enige buitenstaander ooit in zijn hoofd gehaald heeft. Bij Fens zat dat een beetje anders, onder meer door het soort stukken dat hij schreef, aansluitend bij zijn lange verleden als criticus, maar meer nog door zijn hektische werkwijze. De gele papiertjes, waarop zijn stukken getikt werden, kwamen meestal binnen als alle andere kopij al op de post was. Maar ik moet uw vraag nog beantwoorden. Ik denk dat de twee andere redakteuren zich wel voor een belangrijk deel konden vinden in ‘Analyse en oordeel’, maar het was geen *redaktioneel* stuk. Er staan vast wel dingen in die alleen ik zo zag. Maar als de anderen het er volstrekt oneens mee waren geweest, of zelfs alleen maar op een belangrijk punt, dan zouden zij er wel tegenin gegaan zijn. Wij werkten samen, maar vormden geen drieëenheid.

Wat u zo terzijde zei over de werkwijze van Fens intrigeert mij. Was daarin veel verschil tussen de drie redakteuren, met tenslotte toch een zo verwant uitgangspunt van wat ik dan waarschijnlijk van u niet close reading mag noemen?

Een hemelsbreed verschil, en zegt u maar gerust close reading, hoor. Wij weten toch geen van beiden wat dat precies zou moeten zijn, behalve uitvoerige bespreking van tekstdetails.

Fens schreef, ik zei het al, op het laatste moment. Zijn stukken lagen in het verlengde van die in de krant, al kon hij zich veel meer permitteren in Merlyn. Maar

zijn werkwijze verschilde denk ik niet veel. Grondig lezen, altijd een boek dat hij al kende en vaak één waarover hij al eerder een stuk geschreven had, en dan in één ruk een samenhangend betoog waarin alles gezegd kon worden wat in die andere stukken met het oog op de krantenlezer en diens belangstelling, weggelaten moest worden. D'Oliveira daarentegen zat heel lang te priegelen, haalde er allerlei materiaal bij, liep dagen lang over één regel (hij schreef vrijwel alleen over gedichten) na te denken en met anderen te praten, en ging dan, zonder veel meer dan een paar losse opmerkinkjes op papier, met alles in zijn hoofd dus, ervoor zitten. Het eigenlijke stuk schreef hij achter elkaar op, in enkele dagen tijd. Dat had hij dan in zijn hoofd. En ik deed wat ik nog steeds doe: iedere inval bij al maar herhaalde lektuur noteren, dan aan het eind alles uittikken, de notities in een inmiddels uitgekristalliseerde samenhang ordenen, dat wil zeggen: een algemeen overzicht schrijven, en de aantekeningen een nummer geven dat hun plaats in het essay moest bepalen, daarna de aantekeningen losknippen en in mappen leggen. Altijd vijf mappen, ieder stuk bleek in vijf delen uiteen te vallen. Daarna per deel alles onder elkaar plakken, en dan, met weglating van minstens driekwart van het materiaal het stuk heel methodisch op grond van die geordende aantekeningen opschrijven. Dat knipwerk, dat is zoiets als het doorsnijden van de navelstreng tussen 'inval' en 'element van een geordend betoog'. De overgang van passief opnemen en aktief vormgeven. Een rotmoment, dat wel. Daarna komt het heerlijke werk van schrijven, dat pas als het slot in zicht is gaat vervelen, omdat je het dan wel gezien hebt. Voor een deel werkte ik zo uit noodzaak, trouwens. De laatste ronde, het eigenlijke schrijven, moet voor mij toch wel in één zitting, ik bedoel zonder méér onderbreking van hooguit een dag, zijn beslag vinden. Anders krijg ik moeilijkheden met de 'melodie' van een stuk. Bovendien kon ik mij door mijn baan niet permitteren om weken achter elkaar aan een analyse te werken, schrappen, opnieuw beginnen, enzovoorts. Met mijn werkwijze kon ik met een grote stapel papier naast mij overal die eindversie maken, dus ook op reis, en reizen deed ik heel wat. Dan had ik de rust om, bijna elke avond, in een hotelkamer gestaag door te werken. Ach, het slot van een Havelaar-essay dat ik boven de haven van het Noorse Bergen heb geschreven, beginnend op een zaterdagochtend, achter een breed raam dat over de hele fjord uitkeek, pas aan eten denkend toen het al donker werd, daar overnacht want ze bleken kamers te hebben in dat restaurant, en de volgende dag laat pas weer met de kabelbaan naar beneden. Dan een artikel over De Waterman, ook in een weekend in zijn geheel geschreven, in een 35 etages hoog flat van een vriend, met uitzicht over Central Park en de rest van Manhattan, Guggenheim aan de overkant. Waarom begint u daar nou over?

Heimwee?

Nou, naar dat schrijven, want dat heb ik later nooit meer met zó veel plezier gedaan. En naar New York. Enfin, naar alles.

Dan zal ik u maar losscheuren. Het is trouwens ook wat meer dan ik vroeg, en wat erg persoonlijk, heeft niet zoveel te maken met de beginselen van Merlyn.

In het eerste nummer staat een inleidinkje, geen programma eigenlijk, maar wat opmerkingen, en daarin wordt gezegd: scheppend werk nemen wij alleen als wij het goed vinden, anders maar vertalingen, want het gezicht *van Merlyn is in de essays te vinden.*

Jawel, en als u nu wilt zeggen dat de verhalen en gedichten die wij afgedrukt hebben onze voorkeuren net zo goed laten zien als onze eigen essays, dan hebt u grotendeels gelijk. Grotendeels, want niet iedereen wilde of kon meewerken die wij goed vonden. Wilde: Hermans, die één stuk schreef - wij hadden vooral graag verhalen gehad - en toen werd het ruzie. Of kon: Vestdijk en Achterberg hadden met Bert Bakker afspraken voor Maatstaf, heel begrijpelijk. Gerard van het Reve

zat zelf in Tirade. Maar Lucebert, Vroman, Hugo Raes, Wolkers, hebben heel wat pagina's bij ons gevuld. Lucebert had een hele tijd niets geschreven, dat was dus een mooie comeback, mooi ook voor ons bedoel ik. Buitenlanders bleken wij niet nodig te heb-

ben, daar is dus niets van gekomen. Er kwam genoeg binnen. Zelfs al heel gauw van totaal onbekende en nu befaamde schrijvers. Vooral Jaques Hamelink en Hans ten Berge natuulijk, in de ogen van velen onze ‘huisauteurs’.

Hoe kwamen die er toe, hun werk aan een nieuw blad te sturen? Weet u dat ook?
Een beetje, en vermoeden kan ik zeker wel iets. Een beginnende schrijver heeft heel veel moeite om serieus gelezen te worden door de redaktie die de kopij moet beoordelen, dat hebben wij later ook wel gemerkt: je kijkt in het begin met veel meer aandacht, en openheid voor het afwijkende, dan als je routine krijgt. Vergeet niet dat een redaktie niets heeft om een helemaal nieuwe schrijver te beoordelen, behalve dat wat hij stuurt. Dat klinkt een beetje lullig, maar ik bedoel eigenlijk dat je in het andere geval, als een schrijver je al bekend is, met een soort perspektief leest, je vult van alles en nog wat aan, er zijn echo's. Zomaar vijf gedichten, dat is heel weinig.

Hamelink vooral was interessant, als geval. Eén tijdschrift had iets van hem genomen, welke weet ik niet maar het was niet zo belangrijk. En hij stond als een paard aan de startlijn te briesen. Net op het moment dat hij naast poëzie ook verhalen ging schrijven, komt de aankondiging van Merlyn, hij stuurt een aantal gedichten en een verhaal (Een opgehouden onweer), en die komen terecht bij een redaktie, die net bezig is met de drukproeven van het eerste nummer. Wij beginnen te lezen, alle drie tegelijk, en reageren precies het zelfde: een echte schrijver, één van die mensen die, of je zijn werk nu mag of niet (ik bewonder het nog steeds hogelijk), meteen kompleet present zijn. Praktisch gesproken vond de terneuzense explosie (Hamelink kwam uit Zeeuws-Vlaanderen, RB) tegelijk plaats met het moment dat de kranten volop aandacht aan Merlyn gingen besteden. Dat was bij het tweede nummer. Dat was wat, hoor, zo'n kadootje als je niet precies weet hoe je aan scheppende schrijvers moet komen, terwijl je programmatisch aan de kritiek nu juist alleen maar een funktie *in dienst van* de literatuur toekent, en niet één in het midden daarvan. En vanuit Hamelink gezien, neem ik aan: plotseling een renbaan. Zo'n kreatieve uitbarsting heb ik verder maar één keer meegemaakt, en dat was bij Jakov Lind in Londen. Dat is zo interessant als een opgehouden onweer.

Mulisch, die hebt u niet genoemd. Mocht die niet meedoen?
Hij had vast geen behoefte aan ons. Natuurlijk zouden wij een inzending heel gewoon op zijn merites bekeken hebben, zoals wij soms andere auteurs waar wij in het algemeen niet veel voor voelden opgenomen hebben. Maar dat wij geen van drieën erg veel met zijn werk ophadden, daarin heeft u gelijk.

(Dat had ik helemaal niet gezegd, RB)

Toen wij later een boek samenstelden, Literair Lustrum, waarin de literatuur van vijf jaar besproken werd, kwamen wij al gauw op het probleem: wat doen wij met Mulisch, die moet er zeker in, maar wie vragen wij ervoor? Niet Donner, maar. En toen hebben wij gelukkig via Hugo Verdaasdonk een warm vrouwenhart bereid gevonden om zich over Mulisch te ontfermen. (Grijnst).

(Grijnst terug).
Ten Berge, die vergeet ik bijna. Dat was natuurlijk ook een mooi geschenkje. Nóg een dichter, twee grote dichters, jawel, waarom altijd grootheid alleen maar vaststellen als alles voorbij is, twee grote dichters tegelijk, het kon niet op. En diametraal tegengestelde dichters ook nog: een soort mannelijke maenade, een panische zwerfsteen aan de ene kant, en aan de andere kant een behoedzame architekt. Zon en maan.

Heel mooi, erg dichterlijk zoals u dat daar zo zegt.
O.K., het was *uw* beurt om te pesten.

Ik zet geen nieuwe band meer in, dit is de laatste. Waarom zijn jullie opgehouden?
Dat staat toch in Merlyn? Omdat er ander werk aan de winkel was, omdat wij niet wilden dat het sleur werd, en omdat het leuk is om op te houden while the going is good.

Wat was dat andere werk dan?
Langere studies. D'Oliveira moest weer eens wat aan de juristerij gaan doen, en tenslotte kwam hij inderdaad als Mozes met een enorm dik gouden boek de berg afzetten. Hij houdt nu de Rijn voor mijn huis schoon. Fens zou wel wat breder opgezette studies hebben willen beginnen, maar de krant ... (Misschien nu, in Nijmegen!). En ik was begonnen aan mijn dissertatie, waar ik de diskussie over kritiek, waarin ik partij was, in een breder en minder persoonlijk veld wilde plaatsen. Met elkaar hebben wij alleen nog twee delen *Literair Lustrum* gemaakt, onder meer om te laten zien dat ook een nieuw soort literatuurgeschiedenis mogelijk was. Maar daarvoor zaten wij toch niet helemaal op het juiste spoor. Wij zijn er dan ook niet mee doorgegaan, al waren ook die boeken een behoorlijk sukses.

En Raster, was dat geen vervolg, in het begin tenminste? Dan gingen jullie toch eigenlijk wèl door!
Ho, nee, stop, nee. Nou ja, een beetje misschien. Maar wij hielden echt helemaal op. Alleen is er iets als een personele unie geweest, in het begin. Zaak is, Hans ten Berge kwam panisch, dit keer was dus de cool cat panisch, aanrennen toen hij hoorde dat wij ophielden. Wat moest *hij* doen? Wat moest Jacques doen? Wat moesten anderen doen, die zich met Merlyn verbonden voelden? Antwoord: naar een ander gaan! Maar dat zag hij niet zo zitten. Suggestie: een eigen tijdschrift oprichten! Maar dan moesten wij meedoen. Nee, wij houden op! Sombere wanhoop.
Nu zat ik in die tijd onder uitgevers als een egel onder vlooien, dus het was niet zo heel moeilijk om iemand geïnteresseerd te krijgen. Alleen, iedereen wilde garantie van medewerking van Merlyn-auteurs. Dan konden wij voorzichtigjes toezeggen voor ons drieën, en zo begon het met Raster. Na een jaar is Hans ten Berge bij onze oorspronkelijke uitgever die eerst niet erg wilde (hij was met een ander literair tijdschrift begonnen) teruggekomen.
Kortom: wij zijn er als een soort pandjesbazen, die voor het krediet moesten zorgen, bijgekomen. Onze bijdragen zijn gering geweest, eigenlijk alleen wat in de eerste jaargang en bij speciale nummers als dat over Vestdijk en dat over Hermans. Hans ten Berge was trouwens al gauw een beetje bang voor de boze naam die Merlyn bij een aantal critici had, en hij wilde van een beeldvorming af die zijn eigen ontwikkeling zou belemmeren. Na een paar jaar hadden wij niets meer met Raster te maken, al schreven er een aantal auteurs in die bij ons begonnen waren.

Raster ging wat meer de internationale en literatuurwetenschappelijke kant uit. U begon aan uw proefschrift te werken. Dat kan toch mooi samengaan?
Zo zag ik het zelf niet, nee. Ik las Raster als één van de informatiebronnen over bepaalde internationale ontwikkelingen. En verder als één van de betere literaire tijdschriften, maar ik had niet het gevoel dat ik in mijn veranderde koers naar de wetenschap toe daardoor parallel liep met de ontwikkeling Merlyn - Raster.

Ontwikkeling naar de wetenschap? Hoezo?
Gewoon letterlijk. Ik veranderde van beroep, kwam in 65 aan de universiteit te werken.

Ging u in Merlyn dan niet die kant uit? Wat was de relatie Merlyn - universiteit eigenlijk?

Minzaam maar niet intiem. D'Oliveira, die zag dat ik een beetje genoeg kreeg van mijn werk als kulturele handelsreiziger (ik probeerde Nederlandse literatuur te laten vertalen en publice-

ren), had mij al eens gezegd dat ik toch aan de universiteit moest denken, maar de wetenschap, dat was voor mij iets van vroeger. Ik was trouwens historicus en werkte af en toe aan een boek over Henri Quatre.

Toen kwam, op een moment dat ik net goed baalde van die vertaaltoestand Nico Donkersloot, met wie ik bevriend was, naar mij toe en vroeg of ik niet bij hem wilde komen werken, in het nieuwe vak Algemene Literatuurwetenschap. Dat is toen gebeurd. Helaas stierf Nico al heel gauw daarna.

Had u daar nou echt niet op gemikt?

Bij mijn gezond, nee, Merlyn was niet *wetenschappelijk,* maar *literairkritisch.* Wij vonden het wel leuk dat onze stukken door veel wetenschappers serieus werden genomen, en ik keek verrast op toen ik aan de universiteit merkte dat zij daar vaak met de zelfde soort problemen bezig waren, maar dat begon daar toch ook maar net. Mijn voorkennis sloot wel aan, inderdaad. Dus mischien moet ik zeggen, dat de literaire kritiek in die periode vragen aan de orde had gesteld die even later in het centrum van de literatuurwetenschappelijke aandacht kwamen te staan. Maar dat konden wij niet vermoeden, en wij hebben het zeker niet zelf zo uitgedokterd. D'Oliveira was zich waarschijnlijk nog het meeste bewust van de wetenschappelijke implikaties van onze diskussies, en die is nou net *niet* in de universitaire literatuurwetenschap terecht gekomen. Waarmee de juristen geboft en wij pech gehad hebben.

Merlyn dus vooral literairkritisch. Was voor u de overgang naar de literatuurwetenschap dan niet problematisch?

Waarom? Je stelt andere vragen, bent aan strakkere regels gebonden maar dat wil niet zeggen dat er geen kontinuïteit is. Allerlei problemen waar wij mee bezig waren, bleken in de literatuurwetenschap ook te spelen. Dat zei ik zoëven al. Waar ik wel moeite mee had, en nog altijd, dat is de afstand van de literatuur zelf. Een wetenschapper moet nu eenmaal de identifikatie met zijn objekt, die in de kritiek, tenminste het soort kritiek dat Merlyn propageerde, je voornaamste drijfveer is, vermijde. Aan de andere kant, de kritiek kan juist daardoor tot inzichten komen waar de wetenschapper aan zijn korte touw van profiteren kan. Kritiek een beetje als de truffelzoeker voor de wetenschap. Enfin, heel ingewikkeld, een lang verhaal. Ik heb net een boek gepubliceerd waar onder meer dit in besproken wordt.

U ziet dus een soort afhankelijkheid van de wetenschap ten opzichte van de kritiek, op bepaalde punten. Dat is het omgekeerde van wat op het moment, of tenminste tot voor kort, algemeen beweerd wordt!

Ja. Maar ik denk dat het ook wel een beetje samenhangt met mijn verleden, net als mijn historiserende kijk op de theoretische literatuurwetenschap. Mijn bewering dat de systematische literatuurstudie onvermijdelijk met historisch gebonden kategorieën moet werken, en dus methodologisch heel dicht tegen de geschiedenis aanligt, dat wordt ook door maar heel weinig vakgenoten aanvaard. Mijn verleden als historicus èn criticus zal in die neiging tot amalgaamvorming een forse rol spelen.

U sprak een tijdje geleden over de dienende funktie van de kritiek, waarvan Merlyn uitging. Ziet u dat nog zo? Ik beluister een vrij sterke nadruk op haar belang.

Nee nee, dat dienende is uitgangspunt. De kritiek blijft een reaktie, een respons. Waar ik het zoeven over had, dat was de minachting van veel literatuurwetenschappers voor de literaire kritiek, waarmee zij hun eigen verleden,

tenminste dat van hun vak, vaak op losse schroeven zetten. Ieder van die instanties speelt zijn eigen rol, maar steeds ten dienste van de literatuur.

Dat klinkt anders dan wat u bij de rel om Fens, en diens staakt het vuren in De Volkskrant, geschreven hebt. Komrij verweet u nu juist een overschatting van de rol van de kritiek.

Ja, daar vergiste hij zich lelijk in. Omdat ik vind dat ook de kritiek zijn eigen waardering verdient, en dat een goede criticus recht heeft op enige aandacht van de schrijvers die hem als eerste lezer op hun weg vinden, wil dat nog niet zeggen dat ik de kritiek boven de scheppende literatuur stel! Perslot ging het over Hamelink en Ten Berge, vooral de laatste, en ik verdedigde Fens tegen een oneerlijk verwijt. Vond ik. Voor de rest ben ik het helemaal met Komrij eens.

Behalve op dat ene punt dan.

Nee, ook op dat ene punt. *Averechts* is een van de boeiendste boeken die ik de laatste jaren gelezen heb. Zo schrijven er niet veel bij ons. En die hartstocht voor de literatuur, die voor mijn part tot onbillijkheden tegen anderen leidt, dat is een opwekkend verschijnsel. Om Komrij te pesten, want die wil dat vast niet horen: het is de zelfde motor als waar onze caroussel door aangedreven werd.

Dan maar meteen Karel van het Reve. Daar was u ook al boos op, in De Tijd.

Niks boos. Ik vond die lezing beneden zijn peil, en werd helaas gevraagd er een stuk over of tegen te schrijven. Had ik nooit moeten doen.

Hoe zo? Hebt u zich vergist in uw standpunten?

Geenszins. Maar mijn stuk was schril, omdat ik Karel eigenlijk een heel goed hart toedraag, zoals ik elders wel heb laten merken. Maar hij heeft een kokette kant, en die maakte dat hij ditmaal een situatie waar ik ook niet altijd vrolijk over ben, die verdomde apentaal van het vak bijvoorbeeld, uitbuitte voor een clouwneske vertoning. Maar eigenlijk maakte ik mij er helemaal niet zo druk om. Ik had dus mijn mond moeten houden. Toen de uitgeverij waarvoor u mij interviewt een boek wilde samenstellen over Van het Reve, heb ik dan ook geweigerd om mijn stuk te laten opnemen, ten eerste omdat ik er niet gelukkig mee was, en ten tweede omdat ik op het feest van Van het Reve niet met een glas alsem in mijn hand wilde staan.

Wat een bekentenissen. Waarom heeft er nooit iets van Van het Reve in Merlyn gestaan?

Omdat hij niet bij ons hoorde. Je kunt iemand toch wel goed vinden en toch niet in je tijdschrift willen opnemen? Overigens heeft hij in het begin wel degelijk een stuk ingestuurd, over vertalen. Het was typisch Hollands Weekblad, of Tirade. In Tirade is het dan ook tenslotte opgenomen, als ik mij goed herinner. Wij konden zo'n boutade, zeker in het begin, niet gebruiken omdat een tijdschrift eenzijdig moet durven zijn. Anders ben je binnen drie nummers een Gids, of een Maatstaf, zoals Maatstaf toen was dan.

Er zijn wel meer auteurs die wij hebben moeten laten schieten. Rudy Kousbroek, die toen alleen maar wat gedichten op zijn naam had, en een paar polemische stukken in Maatstaf, die gaf mij een artikel over Lucebert, één regel per bladzijde en verder voetnoten, en helemaal Heidegger. Achteraf heel interessant, vindt u niet? Dat was voor ons ook weer niet mogelijk, met al zijn kwaliteiten, omdat het te loodzwaar filosofisch was. En verdomme, Ethel (Portnoy) had een verhaal geschreven in het Engels, en dat kreeg ik van haar precies toen wij besloten hadden om vertalingen *niet* te nemen. Een pest, want die bundels van haar, daar lust ik wel pap van.

Wij zijn zo langzamerhand terecht gekomen bij wat Merlyn niet gedaan heeft. Zijn er veel auteurs door de redaktie afgewezen die inmiddels het snoepje van de week zijn gebleken?

Graa Boomsma en August Hans den Boef
De dominante Nederlandse literaire kritiek in de tachtiger jaren
Of wie lust er nog ouwe koek?

'In de realiteit zijn vorm en inhoud in het kunstwerk niet te scheiden. De inhoud staat niet tot de vorm in de verhouding van oorzaak tot gevolg, zoals de kritiek gewoon meent. In het kunstwerk bepaalt de vorm niet minder de inhoud als de inhoud de vorm.' Paul van Ostaijen in *Et voilà, een inleidend manifest* (1920)

Kwantitatief gezien is het de laatste jaren vreemd gesteld met de literaire kritiek in ons land. Hoewel het aantal kranten en opiniebladen terugloopt besteden de overblijvers meer aandacht aan literatuur dan ooit. Boekenbijlagen zijn een gebruikelijk verschijnsel geworden en dit is niet af te doen als louter een economische (produktie- en acquisitietechnische) ontwikkeling. Dit terwijl de literaire tijdschriften - uitgezonderd Ons erdeel en Literair Paspoort - zich steeds minder op een systematische manier met kritiek bezig houden. Primair werk, informatieve en literatuurwetenschappelijke bijdragen voeren daar de boventoon. Wij zullen ons dan ook concentreren op critici die de afgelopen tijd een substantieel deel van hun werk in dag- of weekbladen hebben gepubliceerd, al zullen wij af en toe ook tijdschriftbijdragen van hun hand bij onze beschouwing betrekken. Voor de toegankelijkheid baseren we ons waar dit kan op publikaties in boekvorm. Dit laatste ook vanwege het feit dat de criticus bij een bundeling een selectie maakt uit zijn oeuvre, elementen eruit kan herzien en soms een inleiding bij het geheel plaatst die wat meer algemene uitspraken kan bevatten over zijn of haar eisen aan een literaire kritiek. Dit uitgangspunt kan voor kleine problemen zorgen. Van Jaap Goedegebuure is geen kritiekenbundel voorhanden, maar van zijn voorganger in de HP, Aad Nuis, weer wel. Aan de andere kant is Nuis, sinds zijn korte periode als kamerlid voor D'66, niet meer als criticus actief. Moeten wij hem toch nog tot de dominante critici rekenen? En wat verstaan wij trouwens onder dominant? In ieder geval heeft deze term voor ons niet direct met inhoudelijk-kwalitatieve criteria te maken. Al houden we ons wel bezig met *serieuze* critici. Extreem personalistische, willekeurig te werk gaande of incapabele scribenten laten we buiten beschouwing. Wij beperken ons tot figuren die als medewerker respectievelijk als employé van landelijke dagbladen, dan wel opiniebladen, als redacteur of medewerker van een tijdschrift of literaire uitgeverij, als lid van literaire jury's, tot de smaakmakers behoren. Invloed, op de een of ander manier, dat is ons criterium. Zeker, er bestaan figuren die wij hoger schatten dan de dominanten, maar zij zijn te kort of te incidenteel bezig, of schrijven niet in media die in het voetlicht staan. Bescheiden plaatsen wij ook onszelf derhalve niet in het rijtje dominerende critici. Wie zijn het dan wel? Carel Peeters, Wam de Moor, Tom van Deel. Goedegebuure en Nuis noemden we al.

Op Tom van Deel na, wordt dit gezelschap verbonden door het aanhangen van opvattingen die door H.A. Gomperts in de jaren vijftig in hun definitieve vorm zijn geformuleerd. Na de merkwaardige en onverklaarbare Gomperts-revival aan het eind van de jaren zeventig juichte het gezelschap in één koor - al waren de stemmen soms verschillend - over de kwaliteiten van de man die wel hoogleraar was maar geen literatuurwetenschapper.

Hierdoor werden zij weer een belangrijker factor in de 'recycling' van Gomperts' ideeën, in het uitdragen van een personalistische, bijna anti-wetenschappelijke literatuuropvatting. Met name hun geringe kennis van de materialistische

literatuurbeschouwing - omdat dit de onze is en omdat deze door hen dikwijls wordt bestreden - ervaren wij als een bezwaar.[1.]

Daarnaast valt het op hoe zij, zoveel jaren na dato, het tijdschrift Merlijn, dat in de jaren zestig bijdroeg aan een literatuuroriëntatie die in principe aandacht vroeg voor de tekst zelf in plaats van speculaties over de wereldbeschouwing van de schrijver voorop te stellen, te vuur en te zwaard pogen te bestrijden. Al zijn ook hier nuanceringen.

Wijzelf baseren onze bezwaren uiteraard op onze eigen opvattingen, die ontleend zijn aan recente materialistische publikaties, Roland Barthes, Pierre Macherey en Louis Althusser zijn hier de centrale figuren. Daarnaast zijn we de laatste jaren nogal geïnspireerd door de Russische Formalisten en degenen die hun traditie hebben voortgezet, of beter: die hun methodes hebben uitgewerkt. 'Oude' marxisten of geestverwanten zijn voor ons minder relevant omdat zij met recente ontwikkelingen in de literatuur geen rekening konden houden. Ofschoon het betreurenswaardig is dat de opvattingen van Walter Benjamin nog steeds geen gemeengoed in de Nederlandse kritiek zijn geworden en die van zijn tijdgenoot Edmund Wilson wel. Een beperking die we als een gemis ervaren is dat ons object bestaat uit prozakritieken. Ook omdat de situatie binnen de poëziekritiek een andere is: er bestaat enerzijds meer begrip voor 'experimentele' ontwikkelingen, anderzijds ontbreekt in ons land een systematische poëziekritiek. Al moeten ook hier nuanceringen worden aangebracht. Rein Bloem in VN, Huub Beurskens in De Groene Amsterdammer, Rob Schouten in Maatstaf en Ad Zuiderent in De Tijd bewegen zich boven het niveau van de ad hoc-kritiek.

Voor de goede orde, wanneer de lezer een systematisch overzicht van de Nederlandse literatuurkritiek in het begin van de jaren tachtig verwacht moeten we hem teleurstellen. Dit moet maar even wachten, We hebben bewust gekozen voor een soms wat polemische discussie met de smaakmakers. De literatuur is in beweging, de kritiek ook. Liever leveren we op dit moment onze bijdrage aan de discussie dan dat we ons in de neutrale positie van kroniekschrijvers proberen

te manoeuvreren[2.]. Zo bescheiden zijn we nu ook weer niet. Onze partijdigheid heeft er ook voor gezorgd dat we geringe nuanceringsverschillen die er tussen Boomsma en Den Boef bestaan door een aantal kleine compromissen hebben moeten wegwerken.

De taak van de criticus

Een criticus moet (zichzelf) voortdurend een aantal vragen stellen. Bijvoorbeeld: wat is de relatie tussen literatuur en werkelijkheid? Kan literatuur een emanciperende rol spelen? Wat is de mogelijke functie van literatuur bij het verschaffen van inzicht in maatschappelijke verhoudingen? Welke houdingen kan literatuur oproepen? Wat is de rol van schrijvers en critici in de boekindustrie? Welke plaats heeft het onderwijs in het aanleren van bepaalde leeshoudingen?

Veel van deze vragen worden in discussies over literatuur nauwelijks gesteld, laat staan dat men probeert er een antwoord op te vinden. Zeer snel verzanden discussies in persoonlijke aanvallen naar aanleiding van een literair werk. Het individualisme viert hoogtij, zowel in de boeken als in de besprekingen daarvan. Want nog steeds staat in ons land het geniale dan wel het oorspronkelijk individu centraal. De buitenwereld fungeert voornamelijk als decor of als boze antagonist van de hoofdpersoon.

In de kritiek leidt het individualisme er vaak toe dat de recensie een soort column wordt waarin de privé-smaak van de criticus belangrijker is dan de informatie over de besproken tekst. Deze impressionistische manier van schrijven hanteert over het algemeen het principe van de herkenning.

De door ons bekeken critici proberen toch wel naast een wisselend aantal oordelen ook zakelijke informatie aan te dragen. Informatie over de thematiek, over het onderwerp en de structuur van de bewuste tekst. Al beschouwen zij en hiertegen maken wij bezwaar, literatuur als een afgerond, gesloten geheel en niet als een deel van de werkelijkheid. Ook de voorwaarden waaronder literatuur tot stand komt laten zij buiten beschouwing. Ze proberen niet het boek in de werkelijkheid te situeren. Heel anders lag dit bij de critici die op het eind van de zestiger jaren de draad van de materialistische literatuurtheorieën weer opvatten, díe door fascisme en ‘wederopbouw’ was doorgesneden. Er kwam een nieuwe kennismaking tot stand met de ideeën van Bertolt Brecht, Walter Benjamin en Theodor Adorno, onder invloed van de culturele bewegingen rond 1969-1970[3.].

Critici als J.F. Vogelaar, Anthony Mertens. Cyrille Offermans en Lidy van Marissing[4.] zijn in de jaren zeventig de confrontatie aangegaan met de traditionele literatuurkritiek. Deze had verscheidene vormen: autonomistisch, personalistisch of impressionistisch. De ‘materialisten’ weigerden stelselmatig een onderscheid tussen literatuur en werkelijkheid aan te brengen, ook wanneer zij primair werk leverden. Ze zien de schrijver niet als een origineel of geniaal individu maar als iemand die wordt beïnvloed door de maatschappelijke omstandigheden waaronder hij leeft.

Op de vragen die wij hierboven noemden gingen zij wel in, zonder de pretentie voor alles pasklare recepten klaar te hebben. Begrippen als het al genoemde genie, de originaliteit en ook fictie, realisme, stijl, schepping, schoonheid, benaderden ze als effecten van de heersende literaire ideologie. Want wat literatuur wordt genoemd is afhankelijk van (ook ideologisch bepaalde) normen die op een zeker moment bestaan, met name in het literatuuronderwijs en het literaire bedrijf[5.]. Materialistische literatuurkritiek maakt juist bezwaar tegen het principe van (passieve) herkenning, dat in het onderwijs nog steeds wordt aangeleerd. Schrijven en lezen is máákwerk.

Net als de werkelijkheid die gemaakt is door mensen en ook door mensen veranderd kan worden. Materialistische critici willen een (actieve) verstandelijke vergelijking van literaire inhouden en uitdrukkingswijzen met de werkelijkheid: een onderzoek naar de manier waarop ideologie in de tekst zichtbaar kan worden gemaakt.

Wij kunnen ons in grote lijnen in deze vorm van kritiek vinden, al zijn we zelf er niet altijd in geslaagd aan deze uitgangspunten te voldoen.

Forum-Peeters-Gomperts

De vooroorlogse criticus Menno ter Braak wijdde in de NRC van 13 juli 1933 een stukje aan Alfred Döblin[6.]. Hij liep niet over van geestdrift voor deze schrijver, integendeel. De stadsroman *Berlin Alexanderplatz* was voor Ter Braak een voorbeeld van een onleesbaar boek dat met een maximum aan woorden een minimale visie uitdrukte. Bovendien had Döblin de hebbelijkheid om ‘alle eerbied voor vermoeidheid bij de lezer’ te ontberen. Döblin beulde zijn publiek maar af met zijn ‘vermoeiende simultaneïsme’. Menno ter Braak zag niet in waarvoor al die uitweidingen over sexualiteit, economische produktiecijfers, sterren, reclame en lezingen over licht en warmte nodig waren. Ze laten de lezer maar ‘tevergeefs wachten op de openbaring van Döblins persoonlijkheid.’ Geen vorm, maar vent is zijn simpele eis, Ter Braak scheidde vorm en visie.

Slechts enkele maanden na de beruchte boekverbrandingen door de nazi's liet Ter Braak de lezer weten dat ‘dit genre gemengd mythisch-literair-filosofisch-wetenschappelijke lectuur zonder dat iemand zich benadeeld zou voelen verbrand zou kunnen worden.’ Een schokkende verklaring die nauwelijks gerelativeerd wordt door de toevoeging dat hij dat ‘genoegen’ niet gunt aan fascistische studenten.

Ruim veertig jaar later merkte de populaire schrijver Maarten 't Hart naar aanleiding van het verschijnen van de bundel *Het mes in het beeld* (teksten van Vogelaar, Robberechts, Van Marissing) op dat het boek niet om te lezen was, hoogstens om te scheuren (Hollands Diep, 17 juli 1976). Zijn geestverwant Jaap Goedegebuure was zo vriendelijk om in hetzelfde blad op 23 october 1976 deze uiterst genuanceerde visie te onderstrepen.

Natuurlijk valt er op zo'n vergelijking 1933-1976 heel wat af te dingen, maar wat de uitgangspunten voor de kritiek betreft is er niet zoveel veranderd.

Carel Peeters, criticus van *VN*, beschouwt Menno ter Braak als zijn lichtende voorbeeld en is daarom eveneens in de weer om literaire persoonlijkheden en oorspronkelijke visies te ontdekken. In 1979 verscheen een aantal verhalen uit het tijdschrift De Revisor in boekvorm: *Het hart in het hoofd,* die Peeters afsloot met een beschermrede over dit proza. Revisorpublicisten moesten volgens hem niets hebben van ‘het eenvoudige realistische verhaal dat zich rechttoe-rechtaan ontwikkelt middels een reeks anekdotes en wat sfeertekening.’ Wij ook niet, maar kennelijk op andere gronden. Want Peeters vervolgt met de observatie dat de Revisor-auteurs de realiteit - hij rubriceert maar even wat grof - niet als iets vanzelfsprekends beschouwen. Sterker nog: de realiteit is voor hen het produkt van de verbeelding. Volgens ons echter is het eerder omgekeerd, waarbij we de kanttekening willen maken dat de verbeelding in de literatuur nooit *volledig* beheerst wordt door de drukkende realiteit. Peeters kan zijn stelling over fantasie en realiteit zo naar voren brengen omdat hij literatuur en werkelijkheid volstrekt loskoppelt en de auteur voorstelt als een boven de ideologie zwevende ‘soevereine geest’ die - als het even kan - hoogst originele visies ontvouwt in zijn werk. Dit beweert Peeters onder meer in zijn essaybundel *Alles moet over* (1979) en in een felle polemiek met J.F. Vogelaar in De Revisor (j.g. VI, 1979, nr. 2 en 4). In een ander polemisch opstel, 'Tegen de

ideologie van de ‘deviante vorm’[7], maakt hij een vergelijking tussen de jaren dertig en nu. Hij schrijft:

> Wat Benjamin over Döblin, Tucholsky, Kästner en Mehring zegt (burgerlijke schrijvers in een proletarische mimicry,

> G.B.-A.H.d.B.) is met een beetje fantasie naar onze tijd te transponeren. De toon is niet zo afschuwelijk als die van Benjamin, maar voor Mertens, Vogelaar en Boomsma zijn Oek de Jong, Dirk Ayelt Kooiman, Frans Kellendonk, Doeschka Meijsing, Nicolaas Matsier en nog vele anderen de Kästners, Döblins, Mehrings en Tucholsky's van onze tijd. Zij zijn mogelijk nog erger, want hun romans en verhalen handelen niet eens over het proletariaat of de werknemers van onze tijd.

Zo'n eis dat literatuur over de arbeidersklasse zou moeten gaan, is door niemand van de drie bovengenoemde critici - door Peeters maar meteen tot ‘groep’, nee, tot ‘bende’ gebombardeerd - ooit gepropageerd. Het zou ook een onzinnige eis zijn geweest. Andere tekstvormen dan literaire zijn wellicht beter geschikt om de belangen van de arbeidersklasse in haar diversiteit te behartigen. Literatuur heeft in de twintigste eeuw steeds meer een *indirecte* emancipatorische functie gekregen. De directe functies zijn allang door andere media overgenomen.

Wat zouden wij bijvoorbeeld kunnen inbrengen tegen de hierboven geciteerde beschuldiging van Peeters? Laten we het geval Döblin nemen, omdat die ook i.v.m. Ter Braak al door ons is genoemd. Alfred Döblin is een zeer interessante schrijver die als één van de eersten via nieuwe schrijftechnieken de grote stad ‘vertelde’. Hij bedreef moderne stadsliteratuur op die ‘vermoeiend simultane’ wijze, omdat de stad niet alleen het gangbare taalgebruik in zich droeg en zelfs verslond, maar ook minder gangbare taaiflarden uitspoog: advertenties, krantekoppen, filmjournaals. Stadsliteratuur waarin de verbrokkelde verteltechniek analoog is aan het chaotische stadsleven. Waarin de gedachten van Franz Biberkopf (een literair model, één van de mogelijke personages in *Berlin Alexanderplatz*) zich vermengen met fragmenten uit de klassieke literatuur, teksten op aanplakborden, schlagers etc. Zodra je over de stad schrijft is de huiskamer én het hoofd van één centraal personage al gauw te klein.

Misschien heeft deze tekstvermenging bij Döblin wel te maken met het begrip ‘intertekstualiteit’. Deze term werd gehanteerd door de in 1980 overleden Roland Barthes (voor wie Peeters een zwak heeft ‘vanwege zijn orginaliteit’ zoals hij ons in ‘Tegen de ideologie van de “deviante vorm”’ toevertrouwde). Het lijkt ons in dit stadium zinnig om kort in te gaan op Roland Barthes. Aanvankelijk (*De nulgraad van het schrijven, Mythologieën* en andere teksten voor het eind van de zestiger jaren) hield hij zich bezig met ideologiekritiek. Met de mythe van het soevereine subject bijvoorbeeld, of de oorspronkelijke persoonlijkheid, Carel Peeters! Mythen werden gedeconstrueerd en ontmythologiseerd. De waarheid kon alleen ontdekt worden door schijnbeelden te ontmaskeren. Later verschuift Barthes' belangstelling. Niet meer de vernietiging van het burgerlijk bewustzijn staat centraal, maar de ontwrichting, de decompositie. Voor Barthes staat geen enkele taalvorm buiten de ideologie. Het enige doeltreffende antwoord op ideologie ziet hij in de ‘diefstal’. Zo schrijft hij in de ‘Inleiding tot Sade, Fourier, Loyola’: ‘de oude tekst van de kuituur, de wetenschap, de literatuur in stukken breken en het karakteristieke ervan volgens onkenbare formules uitzaaien, op dezelfde manier als men gestolen goed onkenbaar maakt.’[8.] Barthes heeft zijn belangstelling verschoven van het conflict (de aanval op het burgerlijke bewustzijn, wat pas zou kunnen als je een positie buiten dat bewustzijn inneemt) naar de ‘differentie’: een strategie van ontvreemding, vermomming, ontwrichting in een tekst.

Barthes schrijft in ‘Van Werk naar Tekst’:

> De tekst is meervoudig. Dat betekent niet alleen dat hij verschillende betekenissen heeft, maar dat hij een nieuwe betekenis tot stand brengt: een *onherleidbaar* (en niet louter een akseptabel) meervoud. In de Tekst bestaan de betekenissen niet naast elkaar maar gaan er doorheen en kruisen elkaar; de Tekst beantwoordt derhalve niet aan een interpretatie, zelfs niet een liberale, maar aan een explosie, een uitzaaiing.

Iedere tekst is zelf weer een intertekst van een andere tekst en maakt deel uit van het intertekstuele. Alles is als het ware al een keer (op-) geschreven, in de moderne literatuur komt het ‘slechts’ op rangschikking, omwerking, bewerking aan ... De citaten waaruit een tekst is samengesteld (veel belangrijke literatuur gaat immers over andere teksten, geeft daar een commentaar op, G.B.-A.H.d.B.), zijn anoniem, niet meer te achterhalen. En tekst is dus niet het produkt van een soevereine persoonlijkheid, zoals Peeters graag wil ontdekken, maar van een hele horde anonieme figuren.

Barthes speurt ook niet naar visies, voor hem is de tekst een ‘lustobject’. Het genieten van een tekst komt bij hem voort uit een belangstelling voor het stilistische element, voor de taalvormen, voor de manier waarop al die andere teksten verwerkt zijn.

Auteurs en critici die geïnteresseerd zijn in de wijze waarop maatschappelijke ervaring in de verschillende schrijfmogelijk-heden gestalte krijgt, kunnen nog altijd hun voordeel doen met het werk van de Russische Formalisten[9]. Zij bestudeerden literatuur door te trachten de constructie, de manier waarop de tekst in elkaar gezet was, te beschrijven. Ook Barthes, die de resultaten van het formalistische onderzoek verwerkt heeft, was geïnteresseerd in de organisatie van de tekst. Met name in de regels volgens welke de betekenissen tot stand komen. De formalisten keken niet in de eerste plaats naar het literaire eindprodukt, maar naar het proces en naar de voorwaarden waaronder literaire teksten tot stand komen. Op zo'n manier kwam hun verzet tegen een geïsoleerde benadering van een tekst tot uitdrukking. Evenals hun verzet tegen een interpretatie van literatuur als ‘uitdrukking’ van iets anders. De vorm is niet tegengesteld aan de inhoud, maar hij dient gezien te worden als een geheel van elementen waaruit een literaire tekst is samengesteld. De nadruk kwam bij de formalisten te liggen op de literaire technieken. Door middel van specifieke procédé's kon de literaire taal de gangbare taal- en waarnemingsvormen vervreemden en daardoor het vanzelfsprekende doorbreken.

Roland Barthes borduurt voort op hun opvattingen. Nog even de ‘Inleiding bij Sade, Fourier, Loyola’:

> Ten overstaan van de oude tekst probeer ik dus de valse sociologische, historische of subjectieve woekering van bepalingen, visies, projecties teniet te doen; ik luister naar de heftigheid van de boodschap, niet naar de boodschap zelf.

Ook een door ons gewaardeerd essayist en auteur als Paul de Wispelaere heeft altijd een verband gezien tussen een specifiek taalgebruik en de ‘inhoud’, de betekenis van een werk. In *Paultegenpaul* (1970) schrijft hij over Marcel van Maele:

> Schrijven is voor hem in de situatie staan van outsider en outcast tegenover de gevestigde maatschappelijke en officiële orde: een situatie die hij opzettelijk schept door zijn *woordgebruik.* Hij weet dat een gevestigde orde een georganiseerd systeem in de eerste plaats een kwestie van gevestigde en volgens een bepaalde logika georganiseerde *woorden* is.

Carel Peeters, om maar weer bij ons onderwerp terug te keren, stelt zich op één lijn met traditionele literatuuropvattingen omdat hij de betekenis van een werk uitsluitend wil achterhalen via de thematieken en de houding van de verteller of schrijver. Peeters wenst literatuur als 'zelfexpressie' en verafschuwt 'een nodeloos ingewikkelde en pedante vorm'. Hij herleidt literatuur 'tot wat men het bewustzijn van een schrijver kan noemen'. Vorm en inhoud worden gescheiden en tegen elkaar opgezet. In zijn bespreking van Oscar de Wits *Met koele obsessie* (VN 28 april 1979) schrijft hij:

> Er kleeft echter een bezwaar aan de vorm die De Wit heeft gekozen. De wisseling van tijd, onderwerp en van plaats, de al te grote variatie in de onderwerpen die ter sprake komen, maken dat je als lezer niet alles kunt onthouden: het een

> wordt door het andere verdrongen. Deze informele vorm werkt versnipperend waardoor er geen of niet voldoende eenheid tijdens het lezen ontstaat.

Dat Peeters nauwelijks geïnteresseerd is in schrijftechnieken blijkt ook indirect. Wanneer we de weergave van een centraal citaat uit Walter Benjamins *De auteur als producent*[10.] in Peeters' 'Tegen de ideologie van de 'deviante vorm' bekijken, blijkt dit maar voor de helft te zijn gebeurd. Na het citeren van de beroemde regels 'Dus voor ik vraag: hoe staat een literair werk *tegenover* de produktieverhoudingen van een tijdvak, zou ik willen vragen: hoe staat het erin?' stopt Peeters. Maar hoe ging Benjamin verder? 'Deze vraag betreft onmiddellijk de funktie van het werk in de literaire produktieverhoudingen van een tijd. Ze heeft met andere woorden onmiddellijk betrekking op de literaire *techniek* van een werk.' Techniek, dat is het thema van *De auteur als producent,* maar Peeters negeert dit. Benjamin gebruikte de term 'techniek' om de heilloze tegenstelling tussen vorm en inhoud uit de weg te ruimen. In de behandeling van zijn materiaal, in de manier waarop de auteur zich uitdrukt wordt de wijze van denken zichtbaar. De techniek is voor Benjamin geen transportmiddel om 'oorspronkelijke visies' bij de lezers te bezorgen. De auteur produceert allereerst *uitdrukkingswijzen.*

Volgens Peeters zijn materialistische critici verzot op buitenissig opgebouwde literaire teksten. Wij weten niet zo goed wat we met termen als 'buitenissig' en 'deviant' aanmoeten. Duidelijk is wel de betekenis die Peeters er aan hecht: excentriek, raar en afwijkend. Maar afwijkend van wat? Blijkbaar weet Peeters precies wat wel en niet kan, wat aan de 'normen' voldoet en wat er buiten valt. Het intrigerende van deze censor is dat hij zijn normen als vanzelfsprekend of van god gegeven beschouwt, want hij legt nergens uit waar hij zijn maatstaven vandaan heeft.

Weer enige vragen. Wat voor zin heeft schrijven nog in een tijd waarin alle feiten maatschappelijk voorgevormd zijn, waarin onbevangenheid in menselijk gedrag allang is ingeruild voor berekening en manipulatie, waarin de mensen nauwelijks nog hun ervaringen kunnen verwoorden omdat ze slechts radertjes zijn geworden in een machtige onderdrukkingsmachine die zelfs de taal voorprogrammeert? De Vlaamse schrijver Daniël Robberechts probeert hier een antwoord op te geven. Het volgende citaat relativeert trouwens meteen het begrip 'buitenissig' wat.

> Nochtans zou die totaaltekst niet buitenissig zijn. Eigenlijk kwam het er niet op aan, nieuwe schrijfvormen te ontwikkelen en te vertonen. De vormen die de avantgardisten als revolutionair aandienden waren alle al eens vroeger gebruikt, en soms erg lang geleden: als ze nu nog ophef maakten of controversen uitlokten, dan was dat omdat de gezaghebbende lezers van nu niet meer wisten wat er zoal in het verleden geschreven was. In die zin was al het tot nu schrijfbare geschreven; alleen in een nieuwe maatschappelijke orde zouden werkelijk nieuwe, ongehoorde schrijfwijzen tot stand kunnen komen. Maar wat mij wel het ondernemen waard leek, was: een groot aantal van al die bestaande schrijfwijzen zo te verzamelen en te combineren dat lezers er genoegen uit halen, en leesmacht over alle teksten waar ze dagelijks mee bewerkt worden. De buitensporigheid van mijn tekst zou dus niet voortkomen uit buitenissige schrijfwijzen waarvan vele vergeten waren of niet meer waargenomen werden, en die zelden of nooit binnen eenzelfde tekst en eenzelfde bewustzijn waren verenigd.[11.]

Men ziet hoe Robberechts hier in grote lijnen aansluit bij Roland Barthes.

Peeters' moralistische houding, zijn gebrekkige kennis van marxisme en structuralisme, zijn 'verdomde halfheid', steekt regelmatig de kop op.

Twee voorbeelden. In De Revisor[12.] doet hij een poging het marxisme aan te vallen. Vanuit zijn ideologie van het oorspronkelijke subject komt hij tot fraaie enormiteiten als de volgende:

> Volgens het marxisme bepaalt de onderbouw het bewustzijn van de mensen, ook wel bovenbouw genoemd. Een schrijver die zich onttrekt aan het bewustzijn dat bij die bepaalde onderbouw hoort, of die het niet eens is met deze marxistische wetenschappelijke theorie, is (in de ogen van marxistische critici, G.B.-A.H.d.B.) een subjectivist of een escapist.

In het begin van de zin al rukt Peeters een polemisch bedoelde uitspraak van Marx uit zijn historische verband. Bovendien stelt hij het marxisme voor als éénrichtingsverkeer van onder-naar bovenbouw, in plaats van op de wisselwerking te wijzen die de essentie van het dialectisch materialisme is. Verder zijn het nu juist de marxisten die niet geloven dat iemand zich zomaar kan onttrekken aan de drukkende invloed van de maatschappelijke verhoudingen. Iemand kan er wel tegen vechten, ook binnen de literatuur. Daarom hoeft literatuur niet alleen maar uitdrukking te zijn van de heersende ideologieën. Zo kan ze een meer *dubbelzinnig* karakter krijgen, omdat ze aan de ene kant tot in haar taalmateriaal bepaald is door de maatschappij waarvan ze deel uit maakt en anderzijds van die bestaande werkelijkheid afstand kan nemen. Hiervoor hanteert zij de verbeelding om relatief zelfstandige beelden te construeren. Beelden die inzicht kunnen verschaffen aan de lezer, die kritische houdingen kunnen stimuleren.

Bovenstaande ideeën zijn onder andere te vinden in het werk van de Franse filosoof Pierre Macherey. Ook over hem maakt Peeters, in 'Tegen de ideologie van de "deviante vorm" opmerkingen die kant noch wal raken. "De literatuur gaat veel meer haar eigen weg dan Macherey c.s. willen." schrijft hij, nota bene over iemand die al jarenlang een warm pleidooi houdt voor de relatieve autonomie van de literatuur[13.]. Het is onzinnig te beweren dat Macherey alles - dus ook literatuur - in laatste instantie herleidt tot de produktieverhoudingen die de maatschappij kenmerken. Weet Peeters dan niet dat Macherey's collega Louis Althusser al jaren geleden het ideologiebegrip van Marx van belangrijke kanttekeningen heeft voorzien en "gereviseerd"? En dat Marx' uitspraak 'onze verbeelding bepaalt de wereld niet, maar de wereld bepaalt onze verbeelding' door veel hedendaagse marxisten wordt afgewezen. Omdat het een ondialectische en een deterministische uitspraak is.

Wij geloven dat Peeters dat allemaal niet weet. Hij zal verbaasd zijn te vernemen dat wij vinden dat de literatuur een betrekkelijk zelfstandige weg kan volgen. Ja zelfs een utopische functie kan vervullen door in haar taalbehandeling de maatschappelijke werkelijkheid zó te bewerken dat die er veranderbaar komt uit te zien.

Peeters blijft maar zoeken naar hartstochtelijk levende persoonlijkheden, soevereine geesten en persoonlijke visies. De werkelijkheid zit echter ingewikkelder in elkaar en standpunten van anderen liggen genuanceerder dan Peeters suggereert. Daarom is het beeld dat hij van marxisten oproept, evenals dat van het tijdschrift Merlijn, een karikatuur.

De vent achter de vorm viert hoogtij voor Peeters. Hij doet Forum nog eens over. Hij doet H.A. Gomperts nog eens over die Forum al eens een keer over heeft gedaan. Moet echt alles over, Carel?

Een voorbeeld van Peeters volgzaamheid tegenover Gomperts vinden we in zijn recensie van de *Intenties*-bundels (1981, een verzameling essays en kritieken van Gomperts), VN (23 mei 1981). Een kernzin uit Gomperts' werk is die waar deze 'realiteit' in de literatuur noemt:

> de emotioneel beleefde, persoonlijk geordende, karikaturaal, satirisch of op een andere manier geselecteerd en georganiseerd, zodat een bepaalde visie van de auteur met zijn sentimenten en zijn conclusies erin is neergelegd, een commentaar of een requisitoir.

Een visie dus. Daar draait alles om

Nuis-De Moor-Goedegebuure-Verhaar

De rest van ons betoog zal zich voornamelijk beperken tot het aanwijzen van opvallende varianten die de andere dominante critici met Peeters vertonen. Voor onze bezwaren verzoeken we ons betoog tegen Peeters in herinnering te roepen, want als we telkens weer moeten uitleggen waarom en wat er exact verkeerd is, wordt dit BZZLLETIN-nummer te dik, vrezen we. Gomperts. Aardig is dat zijn ideeën in grote lijnen al zijn geformuleerd in een artikel dat ouder is dan het meeste materiaal in *Intenties* of in *De schok der herkenning.* In het oorspronkelijk als lezing gehouden ‘Ideologie en kunst’[14.] maakt hij niet alleen een scheiding tussen ideologie en werkelijkheid (ideologie is voor hem hetzelfde als geloof) maar benadrukt hij ook dat in de letterkunde ‘het onderwerp’ primair blijft. Volgens hem hebben kunstenaars een ‘anti-ideologisch standpunt’. De versimpelende, karikaturale visie op marxistische literatuurkritiek, die tot op de huidige dag in ons land gebruikelijk is vinden we al helemaal bij Gomperts.

‘Marxisten dachten dat uit de ideologie van de klassenloze maatschappij een nieuwe cultuur zou opbloeien’, schrijft hij, alsof het werk van de ‘Frankfurter Schule’ in die tijd nog niet bestond. En uiteraard moet hij niets hebben van Russische Formalisten en Franse Structuralisten. Ook niet op het eind van de jaren zeventig, wanneer hij zijn voorwoord bij *Intenties* schrijft of zijn kritiek formuleert op de Huizinga-lezing van Karei van het Reve[15.]. Stelde Karei van het Reve zich op het standpunt dat de literatuurwetenschap maar helemaal afgeschaft moest worden, in wezen wijkt de visie van Gomperts hier niet van af. Je moet een ‘hartstochtelijk criticus’ zijn, net als Edmund Wilson (‘de schok der herkenning’ is een van diens sleutelbegrippen) die op zoek is naar ‘nieuwe inzichten en visies’. De schrijver moet een ‘intelligente persoonlijkheid’ zijn. Het uitgangspunt van deze benadering (we hebben het niet over de diverse produkten ervan) is onwetenschappelijk. Gomperts, volgeling van Menno ter Braak, introduceert een scheiding tussen academische en amateuristische kritiek, waarin hij kiest voor het laatste.

Zei Carel Peeters al dat er weinig in *Intenties* gedateerd aandoet, ook Aad Nuis meent (*HP,* 25 mei 1981) dat met name de kritieken die Gomperts in de vijftiger en het begin van de zestiger jaren voor Het Parool schreef, nog zeer interessant zijn. Evenals Gomperts bewondert Nuis ‘een eigen kritische houding, een persoonlijke stijl en aanpak in het schrijven van literatuur’, zo lezen we in zijn kritiekbundel *Boeken* (1978). Hij is dan ook, net als de andere Gomperts-leerlingen, Peeters en Verhaar, een bewonderaar van Edmund Wilson. Het is vooral Aad Nuis die de journalistieke benadering van Gomperts' oude Parool-stukken voortzet: het begrijpelijk maken van literatuur in relatie met schrijver, maatschappij en lezer. Maar dan ook met hetzelfde gebrek aan interesse voor de technische kant van literatuur.

Neem zijn opmerkingen over het werk van J.F. Vogelaar:

> Er zit pit in zijn proza. Wie de moeite neemt erin door te dringen, gaat op den duur de vele vervreemdende techniekjes als enigszins hinderlijke franje zien die weinig afdoet aan de beeldende kracht waarmee het eigenlijke verhaal zich in het geheugen boort (...) ondanks zijn stugge, weerbarstige stijl, het vaak gedwongen en ontleende karakter van zijn thema's en zijn vormvernieuwingen, en in weerwil van de logge leerstelligheid van zijn uitgangspunten [is Vogelaar] voor mij steeds een boeiende en belangwekkende schrijver geweest.

De vent achter Vogelaar. Beklaagde Multatuli zich honderd jaar geleden over het feit dat men wel de techniek van zijn *Max Havelaar* waardeerde, maar geen oog had voor de politieke inhoud, met Vogelaar is het in de tijd van de personalisten precies omgedraaid: die techniek moet je op de koop toe nemen voor je zijn belangwekkende verhaal tot je kunt nemen.[16.]

Verfrissend in dit gezelschap is dat hij geen karikatuur van Merlijn schildert, maar constateert, na de oude jaargangen nog eens te hebben doorgebladerd, dat het allemaal best meeviel.

Wam de Moor stelt in zijn bespreking van *Intenties* dat Gomperts' kritieken in een meeslepende stijl zijn geschreven, 'met waarheden, tóen geformuleerd, die mijn eigen lectuur van nu beïnvloeden of helpen vormen.' Toch is De Moor in alle opzichten de meest middelmatige leerling van Gomperts en bij hem is, in tegenstelling tot bij Peeters en Nuis, zeer weinig interesse in buitenlandse literatuur aanwezig. Zijn stukken zijn ook saaier, wat misschien te maken heeft met zijn uitgangspunten als criticus. 'Empathisch' noemt hij zich, dat wil zeggen 'eerst en vooral zie ik het tot mijn taak de verbinding tot stand te brengen tussen schrijver en kritiekenlezer'.

Bij een andere gelegenheid zegt hij niet de confrontatie, maar de ontmoeting te willen bevorderen, een intermediair tussen schrijver en lezer te willen zijn. Met oom Wam op visite bij de schrijver, al is oom zelf wel veel aan het woord en gaat hij niet bij Jan en Alleman buurten. Want in de inleiding bij zijn bundel *Wilt u mij maar volgen?* (1980) legt De Moor ons uit wat de selectiecriteria bij zijn kritische activiteiten zijn.

Het valt niet op te maken of de zelfkritiek die hij uitoefent door eerlijkheid dan wel door babbelzucht is ingegeven, maar goed. Aan Louis Ferron zegt De Moor niet toegekomen te zijn, evenmin aan een groep auteurs die hij als volgt omschrijft. 'Weinig succes hebben in dit decennium de voortgaande pogingen opgeleverd van hen die met hun boeken de ongelijkheid in de maatschappij wilden blootleggen.' Wat bedoelt hij met weinig succes? Dat die auteurs niet rijk geworden zijn? Dat de ongelijkheid in de maatschappij niet is blootgelegd? Voor de goede orde, het gaat hier niet om schrijvers als Theun de Vries, maar over auteurs wier 'geëxperimenteer over het algemeen een machteloze indruk maakt'. Hij vervolgt met:

> Een uitvoerige studie over het werk van die auteurs, bij wie zich van de jonge schrijvers alleen Lidy van Marissing gevoegd heeft zou op haar plaats zijn, omdat het gaat om werk gemaakt met technieken die een kritische begeleiding vragen. Ik voelde mij echter daartoe nog niet bij machte, maar ervaar dit wel als een tekort, ook binnen dit boek.

Wat een bescheidenheid, wat een zelfkennis. Merkwaardig is wel dat deze mooie karaktertrekken wegvallen wanneer De Moor de pet van de subsidiegever op heeft. Dan is hij opeens wel tot een oordeel bevoegd. In De Tijd (27-11-81) stelt hij dat het experimentele proza nauwelijks meer zo genoemd kan worden en dat Vogelaar wel een subsidiabel niveau haalt maar Van Marissing niet.[17.]

Dan is oom Wam ook plotseling niet meer zo'n aardige saaie oom. Dat blijkt ook uit zijn observatie dat wij - die de haar geweigerde subsidie als ieder uit de krant vernamen - het één en ander hadden 'ingefluisterd' gekregen van Lidy van Marissing 'die haar positie van journaliste uitbuitte'. Als men het niet met de dominante critici eens is, roepen zij onmiddellijk dat er een complot bestaat. Want wat zouden wij volgens De Moor ingefluisterd hebben moeten krijgen? Dat Van Marissing een subsidie misliep vanwege het 'conservatieve' karakter van hem en zijn geestverwanten in de betreffende adviescommissie. Ook de tegenstellingen binnen de Nederlandse kritiek moeten blijkbaar versimpeld worden tot het niveau van conservatief-progressief.[18.]

Het omslaan van bescheiden zelfkritiek in onbarmhartige oordelen, gebeurt met betrekking tot de Vlaamse auteurs al binnen het boek zelf. Ze krijgen geen stukje, maar over het werk van Claude van den Berge en Mark Insingel krijgen we boude uitspraken te lezen als ‘grandioze flauwekul die zich als puur gestamel aanbiedt (...) als het allemaal geen plagiaat is, is het minstens inteelt’. Naast de Belgen moeten de feministen het ontgelden.

Ze komen niet in zijn empathische boekje voor maar hiervoor heeft hij een verklaring: ‘Heel vroeger de Christenen, in de jaren zestig de marxisten en in dit decennium de feministen - ze hebben allen gemeend dat literatuur van grotere betekenis

werd naarmate de hen welgevallige boodschap er met meer nadruk en zelfverzekerdheid in werd uitgedragen'. Zo schrijdt Wam de Moor door de geschiedenis om alle groepen die hem ooit hebben gedwarsboomd bij elkaar te harken. Zo'n versimpeling en vertekening zullen we bij Nuis of Peeters niet gauw aantreffen, en die kunnen er toch ook wat van.

De Moor werkt bij een universiteit. Het zou daarom vreemd zijn wanneer hij literatuurwetenschappelijke ontwikkelingen negeerde. De studenten kunnen gerust zijn, hij wil 'best op eenvoudige wijze gebruikmaken van verworvenheden uit de literatuurwetenschap'. Helaas legt hij niet uit welke verworvenheden dit zijn en ook na langdurige bestudering van zijn kritieken is ons dat niet duidelijk geworden. Een andere universitaire docent is Jaap Goedegebuure en nog wel in de literatuurwetenschap zelf. Goedegebuure, die Aad Nuis bij de HP is opgevolgd, is in letterlijke zin een leerling van Gomperts. Hoe kan hij nu voor diens amateuristische kritiekbeoefening kiezen en toch blijvend voor een wetenschapper worden aangezien? Grappig is hoe hij dit probeert op te lossen, hij heeft een heel aparte manier bedacht om de ouwe koek van Henri Albert Gomperts te kunnen blijven aanprijzen. In hetzelfde nummer van Tirade waar Carel Peeters bonnetjes uitdeelt voor literair afwijkend gedrag legt Goedegebuure uit waarom de oude *Intenties* nog best meekunnen[19.]. Gomperts blijkt namelijk niet alleen allerlei latere ontwikkelingen vóór te zijn geweest, maar deze eigenlijk ook al bekritiseerd te hebben. Typerend voor Goedegebuure's artikel is dat hij voor de door de hem bekritiseerde receptieesthetica een twaalf jaar oud artikel van Wolfgang Iser noemt[20.]. In zijn kritieken komt het hele Gomperts-jargon weer terug. 'Moed' heeft Tom Pauka wanneer hij een multiple-sclerose patiënt als romangegeven kiest (HP, 19-6-82). Een maand daarvoor (22-5-82) maakt hij in hetzelfde blad de klassieke vergissing om bewuste kunstgrepen van een schrijver als negatieve elementen te beschouwen: de hoofdfiguur in Huub Beurskens *De stroman* is 'een kleurloze anonymus', dingen 'kloppen niet'. Maar dat was nou net de essentie van het boek.

Jarenlang had Goedegebuure een dikke vinger in de pap van het tijdschrift Tirade. Samen met Herman Verhaar begon hij in 1976 een serie vlerkerige stukjes waaruit moest blijken dat er van de Nederlandse literatuur niks deugde en van de kritiek zo mogelijk nog minder. Wij konden hen daarin ver volgen, maar onze uitgangspunten verschilden nogal. Goedegebuure en Verhaar betekenden geen vernieuwing voor Tirade, maar het zoveelste Forum-reveil. Goedegebuure ziet als grote boosdoeners uiteraard de 'merlinisten' en over Kees Fens spreekt hij dan ook regelmatig in exact dezelfde termen als een geestelijke over een zondaar die gelukkig op tijd het slechte pad heeft verlaten. Ook schrijvers kunnen bij Pater Jacobus de absolutie verwerven. Doeschka Meijsing 'blijkt van haar fouten te hebben geleerd'[21.]. Wat voor zonde had zij dan wel begaan? Haar roman *Robinson* was te geconstrueerd. Haar Revisorcollega's Kooiman en Kellendonk zijn nog ver weg van de bekering, want hun 'konfectie-achtige werk maakt de verbijsterende realiteit onschadelijk in een fraai-opgepoetste stuiter.' Voor Louis Ferron is helaas geen verlossing mogelijk: 'ooit een veelbelovend auteur die nu ten onder dreigt te gaan in zijn met steeds meer pretenties gebrachte cliché's.'[22.] Heel handig bestrijdt hij de Nederlandse beoefenaars van het avantgardistische proza. Hij zegt niet zoals Peeters dat hij er niet van houdt of zoals De Moor dat hij er nog niet aan toe is. Nee, de buitenlandse voorbeelden waren

> naast wereldverbeteraars ook literair technische perfectionisten (...) die zich wel degelijk bekommerden om een sluitend geheel. Het Andere proza

> blijft steken in compositorische chaos, gecamoufleerd door quasi-diepzinnigheid en stilistische slordigheid.

Voor het Nederlandse Andere proza verwijzen we naar de vergissing die Goedegebuure hierboven bij Beurskens beging. Die sluitende eenheid bij die buitenlanders begrijpen wij niet. Reikhalzend zien we uit naar het moment waarop Goedegebuure ons wat meer over die goede buitenlanders laat horen. Of eigenlijk niet, eerder vrezen we het ergste. Ooit plaatste hij namelijk in De Gids[23.] het 'solipsistische' proza van Oek de Jong en Maarten 't Hart in de Westeuropese traditie van, hou je vast, Proust, Svevo, Larbaud en Musil. Morgen plaatst hij Donald Duck in de traditie van *Hamlet, De idioot* en *Het proces*!

Veel positiever is hij intussen in Tirade over de Nederlandse kritiek. Het is in 1980, de kruistocht van Verhaar en Goedegebuure schijnt al vruchten te hebben afgeworpen. Al stelt de laatste bescheiden:

> Het blijft een merkwaardige zaak hoe de Nederlandse kritiek zich na de inspanningen van *Merlijn* om het roer om te gooien, in een anti-autonomistische richting is blijven ontwikkelen. Een vorige keer kon ik al vaststellen dat de meest op de voorgrond tredende kritici van dit moment loten van een en de zelfde Forumstam zijn.[24.]

De grootste telg van het roemruchte tijdschrift is, volgens Goedegebuure, Carel Peeters:

> Van alle, nu in de Nederlandse letterkunde actieve kritici beschikt hij over de meeste ernst, een licht gesmade, maar naar mijn oordeel onontbeerlijke eigenschap, een zeer grote eruditie (hoewel wat eenzijdig Angelsaksisch geörienteerd) en een grote mate van integriteit. Dat alles maakt hem de geroepene voor het kritisch leiderschap.[25.]

Arme Goedegebuure. Ter Braak dood, Gomperts met emeritaat, hopelijk voelt Peeters zich nog lekker. Afgezien van het feit dat het ons een zorg is wie Goedegebuure zich als goeroe kiest, geloven we dat die eenzijdigheid van Peeters wel iets kinderlijker is dan zijn bewonderaar uit Leiden suggereert. Wij hopen dat in ons betoog over Peeters te hebben aangetoond. In het land van Forum is één-(zijdig)-oog koning. Ook Verhaar bewijst Peeters deze eer, al moet de VN-criticus deze lof met Aad Nuis delen.

Herman Verhaar is interessanter dan Goedegebuure. Hij hoeft niet zoals deze allerlei verplichte academische kennis in zijn stukjes te stoppen om een universitaire positie te bewijzen. Daarom is hij minder halfhartig.

Bovendien heeft hij in een wisselende frequentie een serie 'Aantekeningen over de literatuurkritiek' het licht doen zien, iets - wat voor bezwaren je ook tegen zijn opvattingen mag hebben - dat in ons land niet vaak gebeurt. In deze serie veegt Herman vooral de vloer. De vloer waarvan zijn geestverwant Goedegebuure eet: de universiteit. Geheel in de traditie van Gomperts stelt hij dat het specialisme van de literatuurkritiek het amateurisme is.[26.] Heel anders is het met de literatuurwetenschap:

> een onmogelijk specialisme, een tegenstrijdig (...) vak, omdat het niet onder de rekening uitkan dat de literatuur voor lezers (ook 'deskundige') een waardehiërarchische aangelegenheid is, maar tevens op die waarden 'wetenschappelijk' (controleerbaar, objectief, etc.) geen greep kan krijgen.[27.]

De taak van de literatuurwetenschap zoals Verhaar deze ziet, lijkt een beetje op het ‘empathische’ koppelen van Wam de Moor. Hij stelt ‘dat de teksten waar de literatuurwetenschap zich mee bezighoudt hun literaire karakter ontlenen aan de persoonlijke relatie tussen schrijver en lezer die zij tot stand brengen’!. Liever maar helemaal geen literatuurwetenschap, liever verdedigt Verhaar ‘het persoonlijke en veelzijdige karakter van de literatuur tegen de aanspraken van specialisten en anderen die haar willen isoleren en beperkingen opleggen.’[28.] Een criticus is voor hem ‘een toegewijde bezoeker die een nieuwe creatie mooi wil vinden, wil kunnen bewonderen, er familietrekken in kan herkennen en ook het eigene bereid is te zien.’[29.] Zo is het wel genoeg met de klonen van Forum. Wij willen geen Visies' bewonderen. Wij zien in literatuur de *verwondering* over de versplintering van het ik in een maatschappij die de mens telkens weer het woord ontneemt. Niet het fraaie produkt willen we mooi vinden, wij willen weten hoe

het proces van het creëren tot stand komt. Niet de stilstand, maar de verandering is interessant.

Van Deel - slot

T. van Deels kritieken, voor een deel verzameld in *Recensies* (1980), zijn na de erfgenamen van Forum een verademing te noemen. Nadrukkelijk concentreert Van Deel zich op de vormgeving van de besproken teksten. Het is prettig te constateren dat hij niet terugschrikt voor analyse van en informatie over de wat 'minder toegankelijke' literatuur. Enige voorbeelden uit *Recensies:* H.C. ten Berge, Hans Faverey, Mark Insingel, Lidy van Marissing, Joyce & Co, K. Schippers, Willem Brakman, Gerrit Krol. Sterker nog, in artikelen over vertellers als Hannes Meinkema, Peter Andriesse en Heere Heeresma ('Heeresma is een bedrijf dat scherp op de verpakking let.') en in een stuk over de Huizinga-lezing van Karei van het Reve verzet Van Deel zich tegen het realisme van de vertellers. Omdat dit realisme 'cliché's voor werkelijkheidsbeschrijving wil laten doorgaan'. Voorts houdt hij een pleidooi voor stilering, waaraan het o.a. in de verhalen van 't Hart en Biesheuvel ontbreekt. 'Cliché's geven geen inzicht, ze verhinderen juist dat inzicht tot stand komt.' Hij wijst vooral de vrijblijvende ironie af die de vertellers ten toon spreiden (naast de drie genoemden ook Geel, Plomp, Kraft, Luyters, Albach, Knopper, Noordhoek, etc. etc.). Dit type ironie brengt volgens Van Deel 'geen scherpe doorlichting van cliché's teweeg. Die vertellers zijn slechts modieuze, gemakzuchtige conformisten. In zijn recensie van *Een gedoodverfde winnaar* (1977) van Rudolf Geel constateert hij terecht: 'Wij zitten vast aan inzichten in onze eigen tijd, die zo gemeengoed zijn geworden, dat we de eigen tijd bijna niet meer kunnen beleven. Literatuur zou die cliché's moeten preciseren, of zou ze moeten veranderen.'

Tom van Deel gaat uit van het kunstmatige, van het maakbare van een tekst. De biografistische of inhoudelijke benadering komt voor hem niet op de eerste plaats. Geen wonder dat hij vooral oog heeft voor schrijvers die min of meer met taalvormen en taalprocessen gepreoccupeerd zijn, zoals H.C. ten Berge en andere hierbovengenoemden. Immers, uit de manier waarop de taal wordt behandeld, blijkt de visie op de werkelijkheid! Van Deel betrekt in zijn recensies de vormgeving op de inhoud, hij vindt het belangrijk om te analyseren wat voor verband er is tussen literaire vormgeving (bijvoorbeeld symbolisering en compositie) en inhoud. Schrijvers die zich slechts fixeren op inhouden en visies, maar nauwelijks denken over de vormgeving genieten over het algemeen Van Deels waardering niet. Wie iets maakt, zo verwacht hij, zou ook een reflecterende houding moeten aannemen tegenover het hoe, waarom en waartoe. Uit het 'Vooraf' in zijn interviewbundel *Bij het schrijven* (1979) blijkt dat hij de vorm niet wenst op te zetten tegen de inhoud:

> Wat uit *Bij het schrijven* vooral blijkt is dit: dat principes van vormgeving nauw samenhangen met een kijk op de werkelijkheid. Ik meen dan ook dat wat in dit boek wordt gezegd, op een indirecte manier, nogal fundamenteel is. Praten over de techniek van het schrijven is namelijk hetzelfde als praten over inhoud. Maar alleen het eerste is op redelijke wijze mogelijk.

Zulke opmerkingen lees je niet gauw bij Goedegebuure of De Moor! Het ongereflecteerde 'beschrijven' van (stukjes) werkelijkheid voldoet niet, vervolgt Van

Deel. Dat is zijnsinziens primitief realisme. Het gaat erom met behulp van haast onmerkbare kunstgrepen een zinvolle werkelijkheid, een troostende samenhang te *scheppen* waaruit niet ter zake doende details zijn weggezuiverd.

Het meest positief laat Van Deel zich uit over een aantal auteurs - Brakman, Van Toorn, Schippers - die onnadrukkelijk literair construeren. Want het 'nadrukkelijke' en 'boodschapperige' van Robberechts, Van Marissering, Vogelaar en verwante schrijvers, wijst hij uiteindelijk af. Hij kiest voor Brakman die volgens hem óók de stille terreur van het milieu duidelijk waarneemt, 'maar zijn boodschap van verzet uitdrukt in een samenhangende verbeelding, waar meer kracht en troost van uitgaat dan van *Het gedroomde leven* (Lidy van Marissing, 1978). Kracht en troost, misschien dat de christelijke lezers van Trouw weten wat ze zich bij deze termen moeten voorstellen. Samenhang, daarvan weten we exact de bedoeling, die term komen we in de Forumistische kritieken op elke pagina wel wel een paar keer tegen.

We blijven ons afvragen waar uit het kritische van literatuur kan bestaan als de vormgeving slechts 'troost' oplevert, maar geen kennis en inzicht. Als de schrijver door het 'wegwerken', het verdoezelen van gehanteerde literaire kunstgrepen de literaire constructie van zijn tekst niet transparant, dus controleerbaar maakt en juist weer een eenheid, een zinvolle samenhang gaat maken. Langs een - op zich niet onsympathieke - omweg lijkt Van Deel de zoveelste pleitbezorger te zijn van de ideologie van samenhang en eenheid. Een ideologie die de mythe van een samenhangende, 'logisch' in elkaar stekende werkelijkheid reproduceert en versterkt. Literatuur zou niet troostend, maar ontmythologiserend kunnen functioneren.

Literatuur zou die mythe juist aan stukken kunnen schrijven.

Eindnoten:

1. Wij prefereren de term 'materialistisch' boven 'marxistisch'. Marx heeft zich bijvoorbeeld niet diepgaand met literatuur beziggehouden. Sinds de vorige eeuw heeft het wetenschappelijk socialisme niet stilgestaan, vandaar onze keuze voor een breder begrip: materialisme. Overigens hanteren de bestrijders van deze richting vrijwel altijd de term 'marxistisch', hij komt dus wel in dit artikel voor.
2. Misschien verduidelijkt het onze opvattingen wanneer wij een lijstje geven van recente Nederlandstalige auteurs die we belangrijk vinden, dan wel één of meer boeken hebben gepubliceerd die de moeite waard zijn. Dat zijn in alfabetische volgorde: Frank Martinus Arion (*Dubbelspel*), Armando (*Uit Berlijn*) H.C. ten Berge, J. Bernlief, Huub Beurskens (*De leguaan*), Louis Paul Boon, Walter van den Broeck, Herman Brusselmans (*Het zinneloze zeilen*), Edgar Cairo, Hugo Claus (proza uit de vijftiger en de tachtiger jaren), Jacques Hamelink (*Afdalingen in de ingewanden* en *Een reis door het demiurgenrijk*), Willem Frederik Hermans (vroege proza en *Nooit meer slapen*), Pol Hoste (De veranderingen), F.B. Hotz, Mark Insingel, Joyce & Co (*Erwin* ... en *Michael van Mander*), Edward de Jongh, Frans Kellendonk (*Letter en geest*), Dirk Ayelt Kooiman (*De vertellingen van een verloren dag*), Kees van Kooten (*Koot droomt zich af* en *Koot graaft zich autobio*), Gerrit Krol (van *Het gemillimeterde hoofd* tot en met *De chauffeur verveelt zich*), C.C. Krijgelmans, Lidy van Marissing, Hedda Martens (*Sjibbolet...*), Nicolaas Matsier, Ivo Michiels, Cees Nooteboom (*De ridder is gestorven* en *Een lied van schijn en wezen*), Leo Pleysier, Sybren Polet, Daniël Robberechts, Willy Roggeman, Bert Schierbeek, K. Schippers, Lucienne Stassaert, Oscar Timmers/J. Ritzerfeld, C.B. Vaandrager (*De hef*), Ger Verrips (*Nathalie, Een vrouw alleen* en *Berlijns Blauw*), J.F. Vogelaar, Leon de Winter (*De (ver-) wording van de jonge Dürer* en *Zoeken naar Eileen W.*), Paul de Wispelaere, Oscar de Wit, Jan Wolkers (*Terug naar Oegstgeest* en *De walgvogel*).
3. We noemen slechts de drie belangrijkste namen.
4. De drie heren in De Groene Amsterdammer, Lidy van Marissing in De Volkskrant.
5. Zie over de literaire ideologie in het onderwijs: Theun A. van Dijk, *Literatuur op school.* Amsterdam 1977.
   Omwille van de ruimte gaan we niet in op de relatie tussen kritiek en boekenbedrijf. Kees Fens zei hierover, toen hij in 1977 met bespreken stopte: 'Het nieuws wordt gemaakt door de uitgevers,

dus de luid gepropageerde boeken moeten het eerst besproken worden. En daardoor komen de minder luidruchtig gebrachte boeken helemaal te laat aan de beurt.' Boven stoppen geven wij echter de voorkeur aan pogingen om tegen de commerciële stroom in te roeien. Nu we het toch over Fens hebben: hoe verleidelijk het soms is om op zijn dit jaar verschenen bundel *Oliver Hardy als denker* in te gaan, het zijn geen artikelen die de Nederlandse literatuur systematisch volgen. Fens valt buiten het kader van dit artikel.
Ons is een autonomistisch standpunt vreemd, wel beschouwen wij het tijdschrift Merlijn als een noodzakelijke fase in de naoorlogse Nederlandse literatuurkritiek. Vóór Fens, Oversteegen c.s. met hun close-reading begonnen, werd er toch tamelijk willekeurig gebabbeld of dor filologisch gezeverd over teksten. Degenen die na het opheffen van Merlijn snierend over de autonomisten spreken doen ons denken aan lieden die op levensbeschouwlijke gronden bezwaar maakten tegen anti-conceptiemiddelen. U weet wel, na enige tijd werden deze fatsoensrakkers door de veranderde publieke opinie tot zwijgen gedoemd, later constateerden zij dat recente wetenschappelijke ontwikkelingen enige kanttekeningen bij het gebruik van de bewuste Produkten maakten, zodat ze onder het mom van wetenschappelijke kritiek deze kanttekeningen gebruikten om hun oude standpunt weer met verve in te nemen. Dit model komt in de 'wetenschap' vaak voor. Terecht zegt Willem Kuipers in De Volkskrant (15-8-81) dat H.A. Gomperts' bestrijding van het autonomisme inmiddels gedateerd aandoet.

6. Menno ter Braak, *De artikelen over emigrantenliteratuur 1933-1940.* Bijeengebracht en ingeleid door Francis Bulhof, Den Haag 1980. pp. 75-76.
7. Carel Peeters, 'Tegen de ideologie van de 'deviante vorm'. In: *Tirade,* jrg. 25, nr. 270, november 1981, p.p. 530-544.
8. Zie voor onze Barthes-citaten vooral het thematische deel van *Raster* 17 (1981). Verder over Barthes het thematische deel van *De Revisor,* jrg. 8, nr. 1, februari 1982. Een uitstekende introductie in het denken van Barthes is: Henk Hillenaar, *Roland Barthes. Existentialisme, semiotiek, psychoanalyse.* Assen 1982.
9. Zie: *Russies formalisme. Sjklowskij, Jakobson, Ejchenbaum, Tynjanov.* Nijmegen 1982. En: Viktor Sjklovskij: *De paardesprong.* Bussum 1982.
   Een zeer interessante 'post-formalist' is Michail Bachtin. Zie over hem het thematische deel van *Raster* 21 (1982). Verder: Peter V. Zima, *Literatuur en maatschappij.* Assen 1981. En: Maarten van Buuren, *De boekenpoeper.* Assen 1982.
10. Waarschijnlijk op 27 april 1934 als lezing gepresenteerd op het Instituut voor studie van het Fascisme te Parijs.
11. Daniël Robberechts, 'Eerste woord vooraf bij tijdschrift'. In: Raster 6 (1978).
12. De Revisor, jrg. 7, nr. 2, april 1980.
13. Zie: Pierre Macherey, *De gebroken spiegel.* Nijmegen 1981.
14. H.A. Gomperts, 'Ideologie en kunst'. In: Libertinage, nr. 1, januari-februari 1950, pp. 4-21.
15. H.A. Gomperts, *Grandeur en misère van de literatuurwetenschap.* Amsterdam 1979. Karel van het Reve had een jaar daarvoor in een Huizinga lezing getiteld *Het raadsel der onleesbaarheid* (in: Karei van het Reve, *Een dag uit het leven van een reuzenkoeskoes.* Amsterdam 1979) een columnistische aanval geopend op de literatuurwetenschap. Geheel in de stijl van een dagjestoerist die klaagt dat het KNMI zon voorspelde, terwijl hij toch een nat pak haalde. Anti-intellectualisme ten top, in feite een pleidooi voor zogenaamde helderheid, tegenover alles wat 'moeilijker' lijkt. Epigonen als Tamar en de stilistisch wat zwakker begaafde Nico Scheepmaker verbreiden deze leer tot op de huidige dag fanatiek in hun columns, maar helaas heeft Van het Reve ook steun ondervonden van lieden die wèl een boek kunnen lezen. Niet dat wij geen onleesbare literatuurwetenschappelijke publikaties zouden kunnen aanwijzen, stapels, maar uit heel andere motieven dan Karei van het Reve.
16. Interessant in dit kader is: Aad Nuis, 'Politiek in de literatuur'.
   In: BZZLLETIN 77, jrg. 8, juni 1980, pp. 17-20. Hier breekt Nuis een lans voor - uiteraard - de 'persoonlijke' literatuur: 'De individualistische grondvorm van onze literatuur is overigens niet zonder tegenspraak gebleven. De onpersoonlijke collagetechnieken en andere taalexperimenten van schrijvers als J.F. Vogelaar zijn doelbewuste pogingen om ervan af te komen; hun radicalisme is niet alleen literair, maar meestal ook politiek van aard.' Dit laatste is onze brave D'66-er natuurlijk een gruwel, maar gelukkig constateert hij dat die 'onpersoonlijke' literatuur tot een stroming behoort 'die tot niets van betekenis hebben geleid en ook niet kunnen leiden als ze consequent worden nageleefd.' Politiek betekent voor Nuis trouwens het gedoe in Den Haag. Dezelfde merkwaardige observatie signaleren we bij Karei van het Reve. Deze schrijft in De Volkskrant (14-7-79): 'En je kunt de complete werken van Ter Baak, Du Perron, Nijhoff, Slauerhoff, Marsman, Elsschot, Vestdijk doorlezen zonder dat je te weten komt welke politieke partijen er in Nederland waren.'
17. Ook Nuis slaat dreigende taal uit in de richting van de avantgardistische portemonneeën. In bewoordingen, vergelijkbaar met de vorige noot, over hun afschuwelijke literatuur- en maatschappijvisie komt hij tot deze conclusie: 'Bovendien heb ik de indruk dat het gebrek aan lezersbelangstelling - het gaat hier om literatuur die in de meeste gevallen niet zonder subsidie kan worden gepubliceerd - op den duur de spankracht ondermijnt en de gemakkelijke

zelfgenoegzaamheid binnen de eigen kring vergroot.’ Wat een gebabbel trouwens, net of een populaire auteur als Maarten 't Hart, die geen subsidie nodig heeft niet aan gemakzucht zou kunnen lijden!

Het kan trouwens veel erger. Op 25 mei 1979 verscheen in het NRC/HB een bespreking van de hand van K.L. Poll van drie boeken tegelijk. Het ging om Vogelaars *Raadsels van het rund.* Polets *Xpertise* ... en Van Marissings *Het gedroomde leven.* Samen ruim twaalfhonderd bladzijden tekst. Poll gooide de drie boeken op één hoop, rukte citaten uit hun context, ‘schiep’ een persoonlijk karikatuur van de gewraakte drie om dit vervolgens weer te gaan bestrijden. Bijvoorbeeld: ‘Zij hebben zelf niets bijzonders te vertellen, zij praten na, zij imiteren een maniertje. Zij streven niet naar ordening van beelden en gedachten binnen een begrensde vorm (...) Zij eigenen zich een veel te grote vrijheid toe en het resultaat is monotonie, gebrek aan spanning.’ Te grote vrijheid, dat is nog eens wat anders dan alleen maar afwijkend gedrag.

18. Deze zomer verscheen een werkje van de Amsterdamse corpsstudent Peter Vleesch Dubois, getiteld: *Het geheime CRM-dossier. Over het Fonds van de Letteren* (Amsterdam 1982). In zijn ‘schotschrift’ schroomt Vleesch niet om, gebruikmakend van gegevens die de privacy van de betrokken auteurs schenden met name een mooi voorzetje te geven aan de critici die de avantgardisten willen afschaffen door de subsidiekraan dicht te draaien. Let maar op!
19. ‘Het herkennen van intenties’. In: Tirade, o.c. pp. 545-577.
20. Wolfgang Iser, *Der Appelstruktur.* Konstanz 1970. Sinds jaar en dag wordt dit korte opstel door beginnende universitaire literatuurwetenschapstudenten gelezen. Je steekt nog eens wat op in zo'n instituut! Juist sinds 1970 is er binnen de receptie-esthetica zeer veel veranderd. Wat Nederlandstalig materiaal betreft verwijzen wij naar de diverse door R.T. Segers geredigeerde of geschreven publikaties van de laatste twee jaar.
21. Tirade 232, jrg. 22. januari 1978, pp. 44-50. Ook het citaat over Kooiman en Kellendonk komt hieruit.
22. ‘De subversieve schoonheid’, In: Tirade 252, jrg. 24, januari 1980. Ook het citaat over het Andere proza komt hieruit.
23. ‘Straatrumoer en solipsisme’. In: De Gids, jrg. 144, nr. 2/3, maart 1981. pp. 101-103.
24. ‘De schrijver als boekbespreker’. In: Tirade 254, jrg. 24, maart 1980, pp. 189-193.
25. ‘De angst voor het leiderschap’. In: Tirade 253, jrg. 24, februari 1980, pp. 130-136.
26. In: Tirade 215/216, jrg. 20, mei/juni 1976, pp. 276-287.
27. In: Tirade 218, jrg. 20, oktober 1976, pp. 484-495. Ook het citaat over de persoonlijke relatie schrijver-lezer komt hieruit.
28. In: Tirade 221, jrg. 21, januari 1977, pp. 16-22.
29. In: Tirade 265/6, jrg. 25, april/mei 1981, pp. 194-207.

vervolg van pag. 80

Van die Proust-Gide gevallen?
Faverey misschien? Verder zou ik het niet weten.

Merlyn, het staat in het eerste nummer, ontstond vooral uit irritatie over het niveau van de kritiek. Is dat beter geworden? Zegt u het maar. Ik ben het oordelen zo langzamerhand voorbij. Oude mannen kankeren altijd op de geest des tijds.

Anders dan. Zou een nieuw Merlyn zin hebben?
In jezusnaam nee. Zoiets heeft nooit zin. Wie *nu* net zo ontevreden is als *wij* toen, die moet maar een nieuw blad beginnen, maar dan wel één dat er heel anders uitziet dan Merlyn, anders kan hij er net zo goed niet aan beginnen.

Hij?
O, ai, pardon. Doet *u* het. Ik bedoelde natuurlijk ‘hij (m/v)’.

Rein Bloem
Een kwestie van buigen en barsten
(Een lezing met voorbeelden)

Om te beginnen bij het Europese begin: in de 11de/12de eeuw sloot zich om een klein aantal grootgrondbezitters een kring van ministerialen, een dienstadel die over de grens met Spanje glimpen had opgevangen van een ongekende beschaving en toen naijverig dacht: dat willen wij in de Provence ook.

Beschaven is zich onderscheiden en dus moest het nieuwe elan een vorm vinden die niet voor iedereen toegankelijk zou zijn, een kode voor ingewijden.

Het werd in een verbluffend snel verlopend proces van leentjeburen de *fin'amors,* de hoofse liefde: onrustbarend nieuwe muziek op ingekapselde teksten over een onbereikbare Dame met één of meer aanbidders, die in hun verlangen naar die dame zoveel obstakels en tegenstanders ontmoeten, dat ze voortdurend nieuwe strategieën moeten verzinnen, steeds meer op zichzelf aangewezen raken en zich aldoende steeds meer onderscheiden, juist omdat het beoogde doel buiten bereik blijft.

Letterlijk gaan die liederen dus over onmogelijke liefde, in wezen gaan ze over onderscheidingsdrang en expansief onderscheidingsvermogen, niet individueel beleefd alleen, maar bovenal verstaanbaar gemaakt binnen die kring van ingewijden. De canzo, het liefdeslied, treedt dus op de voorgrond in de plaats van een heel andere tekst plus achtergrond, en dat geldt nog meer voor dat andere troubadoursgenre: de *alba,* het wachterlied. Op het eerste gezicht is dat een irreëel verhaaltje over twee illegaal minnenden in de nacht, terwijl een wachter die de dag zal aankondigen op de uitkijk staat. Maar in werkelijkheid gaat het om een andere emotie dan die van de pijnlijk aan zijn eind komende liefdesnacht en wel om de vreugdevolle beleving van het in afzondering dingen doen die het daglicht niet kunnen velen. De onvoorstelbare wachterfiguur in het verhaaltje is maar een schim vergeleken bij de gewetensvolle, paradoxale grensganger die beurtelings optreedt als deelgenoot in het geheim en als verkondiger van de openbare orde.

Het centrale begrip voor de troubadours was *joie* en dat betekent heel wat meer dan vrijheid-blijheid; de kern is gesplitst: genot én pijn, elan én beperking.

Die tegenspraak is een inspannende aangelegenheid: wie meegaat met het droeve van het niet-bereiken, ziet er bij voorbaat een verloren zaak in en verliest zijn spankracht, wie zich wapent groeit in de steeds hernieuwde poging de wet te verzetten en wordt zelf onverzettelijk.

Luctor *non* emergo, was de lijfspreuk van Nescio of met zijn andere woorden: Zij die God werkelijk lief heeft boven allen, zullen de last daarvan dragen tot het einde. Het lijkt ondoenlijk om te blijven worstelen als je weet dat je het niet haalt, maar juist dat vechten tegen beter weten in maakt je kracht uit. Het is de lust van je leven en dat zul je weten.

De binnenwereld van de troubadours zal voor de buitenstaanders een gesloten boek zijn geweest, maar voor de ingewijden een zich openbarende verstandhouding. Hoe moeilijk tekst en muziek ook in het gehoor konden liggen, er was in dit gesloten circuit geen misverstand mogelijk.

Dat kan niet meer gezegd worden van de eenmansonderneming die Maurice Scève in de 16de eeuw op touw zette: de *Délie,* een verzameling van meer dan vierhonderd dizains, tienregelige, danig in elkaar verknoopte verzen, die nu nog maar ten dele zijn ontward. Publiek was er voor deze humanist van naam, die dus op een kennerskring kon rekenen, in geringe mate.

Voor het gemak schreef men Délie, een onbestaanbare mythische Dame, toe aan een dichtende tijdgenote, Pernette, die dan de grote, onbereikbare liefde van Scève geweest zou zijn. Zo lost men biografisch op wat in woorden verdicht zit, zo klaart men de kluster in een handomdraai.

Maar lees je ingespannen:

De voorbije dag in jouw aanwezigheid,
In winterlucht een wolkenloze plek,
Maakt dat de nacht van jouw afwezigheid
Het hart verduistert met een wolkendek-
En het leven laat in 't vege lijf verstek
Nu jij me zo voor altijd buitensluit.
Want niet zodra was je mijn ogen uit
Of als de haas die uit de dekking wipte
Spitste ik mijn oren, een vaag geluid,
Verloren in de geheimen van Egypte.

Dan is het de vraag (een weet) of de in de poëzie nameloze jij er het hare nog toe doet. Of aanwezigheid en afwezigheid niet eikaars synoniemen zijn, of uitsluiten niet ook insluiten betekent en zich verliezen winst. Of het benarde hier en nu niet het veld ruimt voor onbeperkte verten, een niet voor mogelijk gehouden uitbreiding van gebied, kennis en macht. *A poem says one thing and means another* (Michael Riffaterre, Semiotics of poetry, 1978).

Zo is het eenvoudig, hoeveel moeilijkheden het samenvallen van dít zeggen en dát betekenen ook geven kan.

Elke poëzie is een wegomleiding en voert je door niet alledaagse contreien bezijden de normale weg. Maar het maakt natuurlijk wel verschil of je te maken krijgt met een ommetje of met een doolhof. En vooral of je de afslag ziet dan wel niet. Een publiek op een poëzie-festival is een avondje uit en hoe gevarieerd het aanbod ook zal zijn, het weet wat het te wachten staat. Maar lezen en - public zoals in vroeger tijden doen we allang niet meer. En zo kan het gebeuren dat je meegaat met de ‘Toon’ van Ed Leeflang of stuit op ‘Het gebodene’ van Hans Faverey.

Toon

Die vastbesloten toon kan mij zo hinderen
in Bach en in het ruisen van de zee,
het tijdeloos beweren dat mij horen doet
dat scheppers onbekommerd zijn
en niet met zwakte weten om te gaan,
evenmin als de tijd, profeten, zieke kinderen.
(Tirade, juli/augustus, '82)

Hoe je dit leest, met de ogen op Bach en/of oneindig, met of zonder kreatieve bekommernis, gelovig of niet, het besef van en de impliciete keuze voor onzekerheid kan niemand ontgaan. Geen andere taak voor de voor- of nalezer die de kritikus is, dan te zeggen voor zijn publiek (if any) dat moet je eens lezen.

Het gebodene

De aarde; uit aardewerk bestaande.
Dat ik op aarde ben, hoe dan ook,
om adem te halen: onder het uit-spansel
boven ons, overal.

De aarde en zijn rivieren;
haar rivieren. Een enkele
rivier duikt onder en houdt
zich een tijdlang op in grotten.
Sommige rivieren eindigen in zand.
De aarde als noemenswaardigheid.
De wereld als drijfzand.
(Raster 22, 1982)

Het is niet ondenkbaar dat een lezer over deze aarde zijn eigen weg niet vindt. Mag er dan een gids zijn die opmerkt dat het eventuele gelach bij het in aardewerk aanwezige bestand aan potten en scherven, best op zijn plaats is en dat je gelijktijdig ook aan iets zelfgenoegzaams kunt denken: de aarde bestaat uit zichzelf; dat de grammatikale onzekerheid van de aarde *zijn,* de aarde *haar,* in verband gebracht kan worden met mannelijke en vrouwelijke aardbewoners; dat de aarde genietbaar is, maar de wereld daarmee niet overeen hoeft te komen ofwel dat je de lust van de aarde in de wereld vergaat?

De receptie van de Faverey-poëzie leert dat aanvankelijk zelfs ervaren lezers voor een blok werden gezet. De doorgang was gebarrikadeerd, geen afslag te zien, in velden en wegen alleen maar een kloof. Barst maar, kun je dan zeggen, maar het is ook mogelijk te denken aan de woorden van André du Bouchet: *In velerlei breuken komt de aarde tot uiting*

(*Cession* = Afstand doen)

En zo komen we weer op deze aarde terug, inmiddels bereid verklaard ondoorgrondelijke waterwegen een tijdlang te volgen. Wat niet zo maar voor elke lezer is weggelegd, wat zozeer op eigen benen gaat dat het onnavolgbaar lijkt, kan best huiswaarts worden gebracht. Naarmate de autonomie van een gedicht toeneemt wordt het minder self-supporting en ook dat is een paradox. Leve de kritikus!

In het algemeen kan gezegd worden dat poëzie wel een marginale kwestie is (de afbuiging van de hoofdweg, the main stream), maar geen zaak voor specialisten. Elke enthousiaste leraar kan zijn leerlingen en passant op de bladvullingen in de bloemlezing wijzen en er zijn er altijd die hun levenlang aan dat stapje terzijde trouw zullen blijven. In het huidige onderwijs waar poëzie of helemaal niet voorkomt of uit dépit hele hoofdstukken in bezig neemt, merendeels in de vorm van kreatief schrijven ofwel poëzie is kinderspel, is de kans op terzijdes gering geworden en moet de leraar die het niet laten kan zijn toevlucht zoeken in zogenaamde thematische Projekten: in HET LANDSCHAP af en toe eens een Utrechtse wandeling maken met Kees Ouwens of in DE GROTE STAD de Dapperstraat in met Bloem.

Buiten het onderwijs zijn er altijd wel poëzielezers die hun bevindingen op papier zetten en aldus doorgeven, incidenteel, ten teken van verstandhouding. Daar steekt veel goeds in, een smaakvolle keuring van het gebodene, van bijval tot knieval.

Maar het valt altijd weer op dat dit soort lezerskommentaren van toon veranderen als een Faverey in de plaats komt van een Leeflang. Die poëzie wordt kennelijk als zo marginaal ervaren, dat de kanttekeningen ontaarden in uitvallen, neerbuigende bewoordingen als: onmenselijk, zo dood als een pier, esoterisch gedoe. Of liever nog wordt de supporter het doelwit, de doodbidder, de strukturalist, de lezer die op zijn eigen hoofd is gevallen en geen hart heeft voor de poëzie.

Met de troubadours, met Scève in hoofd en hart, blijft zo'n specialistische lezer onverdroten zoeken naar zijn eigen soort en wegen die leiden naar opperst genieten en de daarmee samenhangende pijn van nooit genoeg om er ondersteboven van te raken.

Pierre Reverdy is er zo één, de amateurbokser, de dichter die in 1917 het tijdschrift (voor kenners) *Nord-Sud* oprichtte als een self defence, die zelfs toen hij zich als kluizenaar in Solesmes van de wereld terugtrok nog als levensgenieter uit zijn boek kon komen en zich verhield tot Coco Chanel, die intussen bleef schrijven aan een oeuvre (*Main d'oeuvre,* handwerk) dat hem kontinu tot de grootste onbekende dichter van zijn eeuw maakte.

In een soort terugblik zet hij in een lezing van 1950 nog eens alles op scherp: *Cette émotion appelée poésie.* Hij heeft het over: de buitensporige liefde die de dichter heeft voor de werkelijkheid, die hem ontsnapt en hem uitput, die leidt tot het onzegbare dat toch moet worden gezegd. Evenzeer als liefde geen vermaak is, maar een middel nog meer zichzelf in de ander te zijn, zoals de ander zich meer zal vinden in jou, zo is poëzie een kennis nemen van, waar geen einde aan komt. Daarvoor is geen ombuigen van de werkelijkheid voldoende, alles wat min of meer in het verlengde daarvan ligt trekt de zaak krom. Wat nodig is: een radikale breuk met die werkelijkheid om iets te maken dat niet in de lijn der dingen is, maar dat er iets aan toevoegt dat er nog niet was en dat op zijn beurt iets toedoet aan de werkelijkheid van de lezer.

'Er is geen poëzie in de natuur', niet op de aarde, niet in de mens. Maar je kunt het er van maken.

Hoe doet de dichter dat?

Een opklaring

Het wordt donkerder
              De ogen gaan dicht
De weide lichtte scherper op
   In de lucht was er een zakdoek
En jij gaf tekens
      Je hand van onder de mouw van de avond
Ik wilde over de grens
      Iets hield me tegen
De schreeuw kwam van ver
      Van achter de nacht
En alles wat nadert
         En alles wat ik ontloop
Nog
   Zie ik voor me
De straat's ochtends overgoten met zon

De bestanddelen van dit onvoorstelbare gedicht zijn zoals altijd bij Reverdy typografisch uit elkaar geschoven, ze gaan langs elkaar heen bij wijze van spreken.

Op zichzelf zijn de fragmenten heel bestaanbaar, maar de kombinatie is nergens sluitend en een gedicht, nietwaar, moet als eenheid worden ervaren, dus waar heeft

die man het over? Die onzekerheid van de lezer wordt nog danig vergroot door het stellende karakter van de losstaande mededelingen, de flarden herinnering en de aktuele beleving. Het onaangegeven samenvallen van donker en licht, ontmoeting en afscheid, toenadering en vlucht, pijn en geluk, je kunt het niet lokaliseren, het is niet waarneembaar of bepaalbaar met koördinaten van tijd en plaats, maar de dichter maakt het voor je waar, als je wilt, als je kunt.

Dat doet denken aan Paul van Ostaijen:

Avondgeluiden

Er moeten witte hoeven achter de zoom staan
van de blauwe velden langs de maan
's avonds hoort gij aan de verre steenwegen
paardehoeven
dan hoort gij alles stille waan
van verre maanfonteinen zijpelt plots water
- gij hoort plots het zijpelen
van avondlik water -
de paarden drinken haastig
en hinniken
dan hoort men weer hun draven stalwaarts

In het begin kan de lezer aarzelen tussen imperatief en wishful thinking, tussen boerderijen en paarden. Maar het gaat wel om een droom, dat lijkt vast te staan.

Nee dus: die tweede 'werkelijkheid' wordt in de herhaling tussen gedachtestreepjes losgelaten en maakt plaats voor een wereld met heuse paarden, die wie weet gulzig genietend naar hun hoeve terugkeren. Zo zou het kunnen zijn.

Het is een fnuikend besef, dat in de Nederlandse situatie dit soort poëzie nooit onder ogen is gezien.

Van Ostaijen, de enige dichter van internationale allure die wij in onze eeuw hebben gekend, werd door de smaakmakers van zijn tijd als buitenissig afgedaan. E. du Perron aan wie 'Alpejagerslied' was opgedragen, dat schitterende vers dat satire zegt en mystiek betekent, verkoos de poëzie van Slauerhoff boven die van een genie! Toen Gorter na Mei in de slotverzen van Verzen '90 een ongehoorde toon aansloeg, haakten de bentgenoten die de Tachtigers één voor één heetten te zijn, af. En nu nog kan het gebeuren dat de poëzie van Gerrit Kouwenaar tot onleesbaar wordt verklaard. Een bundel als *Volledig volmaakte oneetbare perzik,* misschien de beste bundel ooit in het Nederlands verschenen, is voor dood gehouden! Dat is om te huilen en dat doe je dus niet, maar je blijft het proberen:

Geen dag zonder vlees 1

Nooit vrede in de jaren dat hij leefde
zichzelf was zijn naam werd, altijd zijn weg
bevuild met soldaten prelaten padden
in brokaat handelaren in zielen
en pelsjes rederijkers ketters spionnen

nooit vrede - altijd aan zijn grenzen
de brandlucht de lijkstank, geen dag
zonder vlees op de plank
in de grond op het dons aan het spit in de mond
van de smulpaap

en altijd aan zijn hof het geslof
van een voorpost van god, het geknor
van een slager een klant, het gekweel
van een kwee een kraai een godin

Soms leer je een zogezegd hermetisch dichter beter kennen als hij het over anderen heeft. Hier heeft Kouwenaar het over de genieter Rubens, levenslang in oorlog.

De schilder die zich altijd voorbijliep, tot hij in de visie van de dichter 'oude voeten kreeg in het landschap / waarin hij stilstond en dat hij verzon -'

Ik weet niet of dat werkelijk gold voor Rubens, maar het geldt wel voor vleeseter Kouwenaar, die van *Het gebruik van woorden* getracht heeft gedichten te maken die pijnlijk onnauwkeurig raken aan de werkelijkheid en op de wijze van Reverdy iets onvervreemdbaars toevoegen aan andermans bestaan.

Ik ben wel eens beschuldigd de Vrij Nederland-kolommen vol te schrijven over dit soort poëzie. In werkelijkheid heb ik daar maar heel weinig ruimte en besteed ik die aan allerlei soorten poëzie. Dat doe ik nu sinds 20 jaar en ik heb daarom geen klagen, zolang die ruimte maar bestaan blijft. Het is een marge, maar ik kan ermee uit de weg.

En van tijd tot tijd prijkt Kouwenaar in die kolommen of Van Ostaijen of Ouwens of Faverey, dichters die in het voetspoor van Reverdy van geen andere werkelijkheid willen weten dan die zij zelf maken.

Ik kan ook een buitenlands voorbeeld nemen, André du Bouchet met name, die om dicht bij huis te blijven, een reeks over Hercules Seghers maakte, te vinden in de bundel *L'Incohérence* (1979). Die titel is trouwens veelzeggend; de poëzie is niet het direkte vervolg van de werkelijkheid, er zit een breuk tussen die twee:

... voor mij, die
doorloop,

hier verdiept...
verdwijnend doorloop, als ik hoofd
vooruit
duik in de verten...
dag
op dag, her-
ken ik in de herhaling de oorsprong van een dichtheid
waar mijn pas zich niet onderscheidt
van de ander
als ze op elkaar volgen,
het woord dat ik zonder verdwijnen niet uitspreek,
voor mij uit...
het asfalt ... en door het water van de bergen, waar het
uitzweet, verzwart...
bron in de weg ... bron die zelf
de weg is... de weg zelf...

Dit heeft natuurlijk maar zijdelings te maken met het werk van onze 17de eeuwse etser, dat hier verre van nagebootst wordt en niettemin trefzeker geraakt wordt. De bergen die bestaan uit een netwerk van lijntjes, waarin een terloopse wandelaar bijna onzichtbaar verdwijnt. Dezelfde bergen die Seghers nooit voor ogen heeft gehad, maar liet ontstaan door picturale voorbeelden om te werken tot een eigen wereld, die hij onuitputtelijk varieerde.

Zonder het van elkaar te weten hebben André du Bouchet en Hans Faverey zich deze maker tot voorbeeld genomen, maar over de zienswijze van de laatstgenoemde wil ik het voor deze keer nu eens niet hebben, er is tenslotte al een film aan gewijd, die trouwens ook weinig publiek heeft getrokken.

Liever wend ik mij nog eens tot het mooiste, simpelste gedicht uit Faverey's eerste bundel:

Deze hier maakt een buiging

naar waar niets is;
pakt het touw op,

rolt het touw op,
blaast de letters weg

en gaat zelf ook weg.

De twee aanvangswoorden breken met ieder vooraf en stellen de persoon of de tekst zonder meer aanwezig. Lang duurt dat niet, want een buiging maken betekent meteen het einde van de voorstelling. Een voorstelling zonder publiek, dat intussen wel wat gemist heeft, bijvoorbeeld de beroemde fakirstunt met het touw: het staat recht overeind, de magiër klimt erin

en eruit en als je een foto zou nemen om hem te fixeren blijkt er niets van waar te zijn, het touw is nooit van de grond gekomen. Wegwezen dus met de tekst en de persoon in kwestie.

Natuurlijk weet ik niet zeker of het hier zo toe zou moeten gaan, maar wel mag ik zeggen dat deze tekst op mij werkt alsof ik er zelf ben bij geweest, alsof ik achteraf die buiging honoreer met een ontroerde glimlach en applaus. Ik heb immers iets onmogelijks gezien en ademloos genoten van niets. Tussen auteur en zijn plaatsvervangende akteur die ongenoemd blijft (deze hier) en het onzichtbare publiek heeft zich iets afgespeeld dat nooit meer kapot kan.

Pasternak heeft eens geschreven dat de situatie gevaarlijk wordt als de plaats van de dichter ook daadwerkelijk ingenomen wordt; beter kan diens stoel leeg blijven. In het geval van Faverey hoeft men dus niet bang te zijn: zelfs de plaats van handeling wordt ontruimd, het lijkt of er niets is gebeurd, of er niemand ooit is geweest.

Is dat nu werkelijk zo onbuigzaam of weerbarstig dat er geen zinnig woord over is te zeggen?

Ik denk integendeel dat het niemandsland van dit soort poëzie, dat zich losmaakt van een voorland en zich niets aantrekt van achterklap, een bron is van lering en vermaak, van ontoereikend genieten en zelfverwerkelijking à la Don Quichot. Dat het een parcours is, waar lezers zich doorlopend in zouden kunnen verdiepen, al dan niet geruggesteund door wat een verkenner voor hen heeft ontdekt.

Niet als een padvinder met een bord voor zijn kop, maar als avontuurlijke wandelaar die elk bordje verboden toegang niet ziet, laat staan het voor anderen neerzet.

In de Nederlandse literatuur schijnt veel wat buiten ongeschreven wetten staat desondanks niet te mogen. Een kritikus dient zich daar geen barst van aan te trekken.

Jacques Kruithof
Literaire tijdschriften
Voorstudie voor een geschiedenis

1

Doordat er aan het maken van vele boeken geen einde komt, heeft de Universiteitsbibliotheek in Amsterdam banden waar weinig vraag naar is, moeten opslaan in een magazijn. Toch kun je er, als je een dag geduld hebt, de Vaderlandsche Letteroefeningen raadplegen: een blad,

> behelzende oordeelkundige berigten van de werken der beste schryveren, nauwkeurige gedagten over verscheidene onderwerpen; benevens vrymoedige aanmerkingen over Nederduitsche werken en schriften, die dagelyks in ons Vaderland uitkomen

Dat is omhaal van woorden, èn eigenlof, uit 1762: de ondertitel van een blad waarover ik op school al leerde dat het Nederlands eerste literaire tijdschrift was. De twintigste eeuw, zo veel haastiger, beperkte zich tot toevoegsels als ‘maandblad voor letteren’ (het oude Maatstaf van Bert Bakker), of ‘literair maandblad’ (het helaas verdwenen Raam), of ‘tijdschrift voor literatuur’ (H.C. ten Berges eerste Raster). Zulke aanduidingen, neutraal als ze lijken, houden een programma in: ze markeren de vindplaats van bepaalde informatie, en sluiten andere onderwerpen ogenschijnlijk uit.

Desondanks waren en zijn literaire tijdschriften, zoals ze in de wandeling heten, allerminst eenkennig. Bijdragen over politiek, beeldende kunst, muziek, toneel, film, taalkunde, godsdienst en wijsbegeerte werden zelden volledig geweerd, en menigmaal gezocht: de soortnaam is bedrieglijk. De laatste decennia is alleen Merlyn een literair tijdschrift in engere zin geweest. De overige bladen konden, net als het Nieuw Vlaams Tijdschrift of De Revisor, ook zonder ondertitel door het leven gaan, en zich bijkans alle onderwerpen veroorloven die De Gids (vroeger ‘algemeen cultureel maandblad’) aansnijdt. Blijkbaar heeft een ‘literair tijdschrift’ niet zo'n scherp afgebakend terrein als de benaming suggereert - maar het is volstrekt ondenkbaar dat het er tegenwoordig uit zou zien als de Vaderlandsche Letter-oefeningen van 1762.

2

Ik wilde dat legendarische periodiek wel eens met eigen ogen bekijken, en ik koos het ‘tweede deel’, de tweede jaargang, om eventuele kinderziekten te vermijden. Het eerste nummer daarvan opende met een *Kortbondig Verhaal van 't voorgevallene met de Jesuiten in Portugal,* een fragment uit de inleiding op onlangs uitgegeven pauselijke en Portugese documenten over een geruchtmakende kwestie, voor de vaderlandse lezer vertaald. Daarop volgde een bespreking van het *Burgerlyk Rechtsgeleerd, Notariaal en Koopmans Handboek,* dat ook voor leken uiterst leerzaam bevonden wordt. Het welzijn van de lezer werd verder bevorderd door de vertaling van een bericht dat de Engelse arts John Parsons had geschreven over een *Geneesmiddel tegen de Dolle-honds-beet* (strooi ‘gemeen zout’ in de wond, dat helpt).

Een zekere A.L. leverde een *Beschryving der uitgestrektheid van Palestina in Lengte en Breedte,* met kaarten, vervolgens kon de lezer zich vermeien in een artikel getiteld: *Het Dy-been kan, door een uiterlyke oorzaak, ontwrigt, en wederom hersteld worden,* waarna ene A.M. hem onderrichtte omtrent *De verworpene Annihilatio Ultimi Termini, als een qualyk verzonne Konstgreep der Wiskonstenaren, nopens de Arithmetica Infinitorum.* Wie dit betoog, met alle sommen die er in staan, wel bekomen was, kon zich dan laven aan de vertaalde *Bedenkingen over Gods goedheid, en* 's *Menschen verpligting tot Dankbaarheid,* van Samuel Boum.

Achtereenvolgens politiek, rechten, medicijnen, aardrijkskunde, wiskunde en godgeleerdheid - het lijkt meer op een blad voor de universele mens dan op een literair tijdschrift. Zo'n tien jaar geleden heeft er nog eens een preek van pater Van Kilsdonk in Raam gestaan; beschouwingen over politiek en over andere onderwerpen dan kunst en literatuur duiken van tijd tot tijd wel op, en De Gids (maar dat blad is natuurlijk een buitenbeentje) heeft afleveringen gewijd aan dood, dorp, ziekte, enzovoorts. In het algemeen is een dergelijke reeks specialistische bijdragen in een enkel nummer van een literair tijdschrift nu ondenkbaar. Het zou er zijn gezicht mee verliezen, want het bestaat dankzij zijn eigen specialiteit.

De Vaderlandsche Letter-oefeningen kenden nog een rubriek, uit een kleinere letter gezet, onder de titel: ‘Vrijmoedige aanmerkingen over de Nederduitsche werken en schriften, die onlangs uitgegeven zyn’. In dit eerste nummer gaat het over twee uit het Engels vertaalde tractaten: *Het leeven Gods in des Menschen Ziele,* en *Verhandeling van den aanvang en voortgang van het geestelyke leeven.* Daarna passeert de revue *Het Leven van Juffrouwe Sidney Bidulph, uit haare eigenhandige aantekeningen opgemaakt,* een roman uit de school van Samuel Richardson, ook al een vertaling. Tenslotte viel de lezer te beurt het *Vervolg van het Berigt van Papieren, rakende de zaak van den Heer van Haren*: een in vele afleveringen voorkomend overzicht van wat er voor en tegen Onno Zwier van Haren in pamfletten was aangevoerd - de affaire is door Du Perrons *Schandaal in Holland* bekend gebleven.

Opnieuw zijn dat amper dingen waar een literair tijdschrift vandaag mee voor den dag zou willen komen, en in de rest van de jaargang staat bijzonder weinig dat enige verwantschap zichtbaar maakt. Goed, de *Drie Dichtproeven* van Kom. Elzevier worden gerecenseerd, en er is een soort essay over *De Noodzaaklykheid en Nutheid van Gezelschap voor Lieden van Letteroefening,* maar verder is het theologie, geschiedenis, zedenleer, logica, geneeskunde, geografie, natuurkunde wat de klok slaat. De luttele dichtwerken en romans die besproken worden, krijgen niet meer aandacht en ruimte dan leerzame werkjes voor de jeugd, of proefnemingen met opium op levende en stervende dieren.

Als bladvulling dienen anecdoten (zoals een *Merkwaardig geval van een Opstopping van de Pis* en een dito *van de Afgang,* die inderdaad hoogst curieus zijn). Voor brochures over een recente conjunctie van Venus en de zon is er evenveel plaats als voor de toenmalige stuiversroman. *De Berugte Leydenaar* bij voorbeeld, met ‘de wonderlyke gevallen van Kleine Gerrit’ (uit 1761), valt een vinnige bespreking ten deel:

> Dit is een zeer gemeene Roman, die niets behelst dan fieltestukken, zonder geestigheid in een siegten styl verhaald; en behoort onder die Schriften, welke, voor zo ver ze gelezen worden, meerendeels ten nadeele der goede zeden strekken.

Vrijwel alle bijdragen zijn naamloos; het tijdschrift bevat een register op zaken en op besproken werken.

Op school hadden ze het bij het verkeerde einde: de Letteroefeningen anno 1762 waren geen literair tijdschrift. Het blad vertoonde de trekken van de geleerde *Boekzaal*-publikaties uit de voorafgaande periode, en van de eeuw die de encyclopedie bedacht; het is evengoed nazaat als voorloper. Niettemin gaat deze onderneming van Cornelis Loosjes in de literatuurgeschiedenis voor iets betrekkelijk nieuws door, en zo heeft het de schijn dat er al in de achttiende eeuw een afzonderlijke literaire publiciteit bestond, met een eigen, 'gereserveerd' medium, het tijdschrift.

3

Op De Recensent, ook der Recensenten moet je in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek weer een dag wachten, maar de titel belooft iets moderners dan de Letter-oefeningen, en dat loont de moeite.

Het tweede deel van dit blad, de jaargang 1807, opent met een bespreking van *Jesaïas vertaald en opgehelderd,* tweede stuk, door de fameuze J.H. van der Palm, en een van het *Godsdienstig Bijbelsch Huisboek,* naar het Duits van G.F. Seiler, allebei nog uit 1805. De volgende recensie geldt H.C. Serruriers *Onderwijs in den Godsdienst voor jonge lieden,* van 1806, en dan pas komt er wereldς werk aan de orde. Eerst *Icti, Carmina,* neolatijnse gedichten in herdruk van J.H. Hoeuftt, daarna de *Reis door Holland, in het Jaar 1806* van een Fransman, en eindelijk het verhaal over een schipbreuk, uit de mond van Britse zeelieden opgetekend. Om degelijk te besluiten bespreekt De Recensent als laatste de vertaling *Jesus, Boek voor kinders,* van de Duitser E.H. Albrecht.

Nòg lijkt het niet bijster op het literaire tijdschrift dat wij kennen, maar De Recensent neemt geen gedeelten meer op uit al lang en breed verschenen boeken, en bepaalt zich kennelijk tot de godgeleerdheid en de eigenlijke letteren. Dus niet langer verhandelingen over gezwellen, juristerij of algebra: dit is, gespecialiseerder dan de Letter-oefeningen van ruim veertig jaar te voren, een blad voor de ware alfa's.

Er zijn twee aardig getitelde rubrieken: 'Boeken, die niet hadden behooren vertaald of gedrukt te worden' (opvallende volgorde), en 'Antikritiek', oftwel: 'een verzameling van eenige in het oog lopende misslagen, uit de voornaamste Hollandsche geleerde Tijdschriften'. De afdeling 'Mengelwerk' omvat een levensbericht over de dichter J.P. Kleyn, plus een handvol anecdoten.

Latere nummers zijn weer gevuld met beoordelingen van godvrezende en geschiedkundige werken, van vertaalde romans, van de evangelische gezangen (die jammer genoeg niet mooi zijn uitgegeven), van populair-wetenschappelijke teksten, en van schoolboekjes als het *Nieuw Spel- of Leesboekje* van de heer Nic. ('Brave Hendrik') Anslijn.

Daartussen heeft de literatuur, in de moderne betekenis van het woord, een veel groter aandeel dan in het oudere tijdschrift. De *Brieven aan Sophie* van Rhijnvis Feith worden behandeld, poëzie van Elizabeth Maria Post en de *Historie van Mejuffrouw Susanna Bronkhorst* krijgen een bespreking - dat boek van Adriaan Loosjes haalt de pagina's hoewel de recensent met nadruk betuigt dat hij niet van romans houdt: die bederven immers de zeden maar. In het 'Mengelwerk' vind je nog *Iets over Homerus,* en het enige 'scheppende' werk dat in deze tijdschriften te bekennen valt, een 'dichtstukje' onder de titel *Maagdelijke Zegepraal.*

Uit dit steekproefje laat zich de veronderstelling afleiden dat het 'literaire' tijdschrift van de achttiende en de vroege negentiende eeuw een heel andere functie vervulde dan het huidige. De *Letter-oefeningen* voorzagen de intekenaar van signalementen, waren 'boekennieuws' voor de algemeen ontwikkelde lezer, en denkelijk voor de boekhandelaar. De Recensent bleef binnen de republiek der letteren, nog naar de geest der eeuw door predikanten bestierd, maar was ook een periodiek dat allereerst melding maakte van wat verschenen was: het nam slechts mondjesmaat ongepubliceerd werk op - wat nú juist de voornaamste taak van een modern tijdschrift is.

De voorlopers van het literaire tijdschrift waren nieuwsbladen, en hun nieuws bestond in het uitkomen van een boek, de intrede van een tekst in de openbaarheid.

Het komt zelden of nooit voor dat de criticus die in deze tijd in een literair blad een boek bespreekt, het bestaan ervan voor zijn lezers onthult. Dat doen de krant en het weekblad, de recensie, de reclame, en de aankondigingsrubrieken. Het literaire tijdschrift annonceert niet meer; waarschijnlijk daardoor bekreunt geen enkele redactie zich ernstig om boekbeoordelingen, of doet merkbaar pogingen om in de kritieken volledigheid na te streven, of er voor het minst systeem in te brengen. Een literair tijdschrift ontleent sinds jaar en dag zijn identiteit aan de gedichten en verhalen die het opneemt, aan zijn essays en polemieken, en niet, of pas in de laatste plaats, aan zijn kritiek.

Dat gold feitelijk al in 1885 voor De Nieuwe Gids. Dat blad stond voor een richting in de wordende literatuur, en meer dan door de kronieken van Willem Kloos maakte het daar de 'Beweging van Tachtig' van, door de verzen en prozastukken die het het licht deed zien. Het bedoelde niet eenvoudig te berichten dat er een boekwerk verschenen was, om het even van mr. Joan Bohl of van Albert Verwey, het wilde zelf teksten openbaren in de samenhang van zijn voorkeur en partijdigheid. Het stelde zich dus in dienst van een bepaalde produktie; het gaf zelf uit, en repte uitsluitend van andere uitgaven om zijn eigen beleid, zijn eigen literatuur te beklemtonen, voor te trekken, aan te moedigen. Een enkele bijdrage over scheikunde en Romeins recht zit tussen de overige als een verdwaalde eend in de bijt.

Nog De Gids van Potgieter (1837) bemoeide zich met heel wat meer dan men nu van een literair tijdschrift verwacht. Het blad toonde zich 'getrouw aan de traditie, die in een nog weinig gespecialiseerde tijd de letteren niet beperkt hield tot de schóne letteren alleen' (Garmt Stuiveling) waar het een boek over bliksemafleiders besprak naast literatuur, was het nog achttiende-eeuws, of in elk geval ouderwets. Het was ook minder partijdig dan het tijdschrift van de Tachtigers, en beoordeelde vriend en vijand haast even bezadigd en omslachtig - werkelijke literaire 'kampen' bestonden er nauwelijks.

Zo zou je voor de laatste eeuwen de ontwikkeling van het literaire tijdschrift uit de 'humanistische' geléérden-periodieken kunnen beschrijven als: wetenswaardigheden over boeken, aanvankelijk opgenomen tussen ander 'nieuws', raken verzameld in aparte bladen over boeken, type Letteren-oefeningen; na die eerste differentiatie raken de inlichtingen over wat er literair op de markt gekomen is, thuis in meer gespecialiseerde bladen als de Recensent.

Daarna kon verbijzondering in vakbladen die een (klein) deel van de openbaarheid bestreken, niet uitblijven. In de intimiteit van het specialisme werden voorpublikatie en debuut in tijdschriften mogelijk, en allengs gewoon: auteur èn gebruikers kregen op die manier met vervaardiging en groei van de literatuur te maken. Verscheidene factoren bevorderden deze ontwikkeling.

5

In de aangehaalde jaargang 1807 van De Recensent staat een veelzeggende beschouwing over het Amsterdamse ‘Lees-museum’, dat werd gesticht ‘om den weg gemakkelijker te maken,

langs welken men met den staat der letteren, zoo binnen als buiten 's lands, konde bekend worden'. Klaarblijkelijk was er behoefte aan een instelling die letterkundige informatie vergaarde en toegankelijk maakte: een leesmuseum (bibliotheek) waar men tijdschriften en boeken kon inzien - of natuurlijk een periodiek dat hielp te overzien wat er zo al in omloop was gekomen. Een boek publiceren was niet genoeg; het publiek diende verwittigd dat het verkrijgbaar was.

Een werk dat in druk verschijnt is, nu als toen, openbaar, maar het moet rustig wachten op zijn lezers. Zijn lot hangt af van de boekhandel, de recensie, de ruchtbaarheid. Publiceren is riskant: de vermenigvuldiging maakt de ontvangst (de 'receptie') goeddeels onzichtbaar. Een boek dat in de handel is gebracht, kan subiet aangeschaft, of na enig bladeren op de plank terug gezet worden; eenmaal particulier bezit kan een exemplaar onopengesneden in de kast blijven staan, of beduimeld raken. Habent sua fata libelli - maar daarvan blijkt de maker weinig, en hij wil uiteraard een 'lot' in het openbaar. Daartoe dient bij voorbeeld een literair tijdschrift.

Tegen het einde van de achttiende eeuw had de literatuur in West-Europa een nieuw stadium bereikt in haar 'verschriftelijking'[1.]. De mondelinge vertolking, die maker en gehoor in één ruimte en op één tijdstip rondom één tekst samen bracht, had gaandeweg terrein verloren aan de verspreiding in druk. De dichtlievende maatschappijen (zoals de nog steeds bestaande Leidse) maakten zich verdienstelijker door de uitgave van hun 'Werken', en door de prijsaanvragen die de toegang tot de algemene openbaarheid ontsloten, dan door hun bijeenkomsten en voordrachten.

Publikatie in boekvorm maakte de presentatie van het literaire werk los van het willekeurige ogenblik, de toevallige plek, het incidentele gezelschap, en dat betekende winst - maar nu dit de overheersende wijze van overdracht werd, verloren de maker en zijn publiek elkaar uit het oog, en werd het auditorium in afzonderlijke lezers opgesplitst. De negentiende eeuw zette deze ontwikkeling voort.

Zo werd voor de schrijver de ontvangst van zijn werk onzeker, en het onthaal twijfelachtig, kwam de lezer alleen te staan, en werd aan zijn ervaring en oordeel het zwijgen opgelegd.

Onder die omstandigheden ging de recensie, al bij het kale bericht: 'zojuist verschenen', een onontbeerlijke bevestiging van de ontvangst inhouden. Meer en meer kreeg het bovendien belang dat een lezer, namens de lezers, ten overstaan van het publiek en van de auteur het woord nam over een tekst die in de hachelijke openbaarheid 'hineingeworfen' was. De kritiek verving de stilte, het applaus, het gelach, het gejoel, het napraten - en de wisselwerking die daarbij hoorde, kon blijven voortbestaan in de polemiek, door tegenwerpingen van lezers en door het weerwoord van de schrijver. Boekbespreking en twistgeschrijf werden de principale uitingsvormen van de zogenaamde receptie, en vormden de broodnodige weerklank nu de zaal een heel taalgebied ging omvatten.

In het periodiek, na verloop van tijd het literaire periodiek, vond de reagerende, kritische tekst de vermenigvuldiging en verspreiding van het literaire werk zelf: een onpersoonlijke bekendwording die een andere ophief. Dat geeft de oorspronkelijke functie van het (literaire) tijdschrift aan: het maakte de openbaarheid van de literatuur waarneembaar, het vergoedde de monoloog in het veld winnende medium door er een andere tegenover te stellen.

6

Naarmate de literatuur zich duidelijker los maakte uit het algehele bestand van teksten, zich door haar uitzonderlijke manier van taalgebruik en taalschepping ging onderscheiden, werd een eigen forum noodzakelijker. De literatuur werd, in Nederland vooral sinds 1880, een 'moeilijke' tekstsoort, die om een min of meer specialistische reactie vroeg: om zorgvuldige aandacht, interpretatie en historische plaatsing.

In 1869 werd het 'zegel' op de dagbladen afgeschaft: een belasting die de vrijheid van drukpers beknotte, en onder meer voor gevolg had dat uitgevers en redacties zuinig aan deden met dezelfde rubrieken waar ze nu op beknibbelen: kunst en letteren bij voorbeeld. Het 'zegel'-bedrag hing namelijk van de omvang van de krant af. Door het wegvallen van die heffing kon de dagbladkritiek zich ontplooien, zodat de journalistieke aankondiging en bespreking van nieuwe boeken in het vervolg vooraf gingen aan de recensies in de maandbladen. De kritiek daarin kreeg vanzelf een essayistische rol en inslag: ze werd reflectie op langere termijn, en bezat er de ruimte voor.

Behalve door de specialisering van de literatuur en de groei van de pers werd de ontwikkeling van het literaire tijdschrift naar zijn moderne vorm gestimuleerd door het verzet van schrijvers tegen critici: de strijd tussen oude en nieuwe, of tussen gelijktijdige richtingen. De makers zelf gingen ageren en reageren.

Al in de Poëtische Spectator van Jacobus Bellamy (1784) werd met de recensent de draak gestoken: een criticus zal eerder ingaan in het Koninkrijk Gods, dan bij schrijvers in de smaak vallen. Toen de 'romantische' auteurs tegen de oude bladen te hoop liepen, met name tegen de Letter-oefeningen onder leiding van J.W. Yntema, en zij rond 1830 in tijdschriften als Argus, Apollo, De Muzen, en uiteindelijk De Gids, hun richting naar voren brachten, werd het literaire maandblad in dienst van de produktie gesteld.

Potgieters kritiek vroeg om een welbepaalde, historisch-nationalistische schrijfpraktijk, overigens zonder een andere meteen van de hand te wijzen. Busken Huet koos in zijn 'nieuwere litterarische kritiek' de auteur als uitgangspunt, en zag daarin het onderscheid met de oude aanpak van de Letteroefeningen.

In De Nieuwe Gids was kritiek, om het simpel te zeggen, behartiging van het literaire eigenbelang, en verkettering van de 'buffels der middelmatigheid'. Kloos omschreef zijn poëziekritiek als: nagaan 'of die verzen goed zijn', en 'trachten uit die verzen het karakter van des dichters talent te definieeren'. Elders zegt hij dat hij de 'klanken' meet aan het 'gevoel' dat met 'meerdere of mindere zuiverheid' is uitgedrukt, dus het resultaat wil vergelijken met de bedoeling. Het is kritiek van een producent.

Van welhaast alle literaire tijdschriften uit de laatste honderd jaar kun je zeggen dat ze de produktie van een bepaalde literatuur voorstonden (en tevens de reproduktie van een daarmee samenhangende literatuuropvatting). De reactie op literatuur liep over in de 'promotion' ervan. Dat gaat op voor de bladen die, nadat De Nieuwe Gids Kloos' huisorgaan was geworden, het literaire leven gingen beheersen: De Kroniek van P.L. Tak, De Beweging van Albert Verwey; voor de tijdschriften uit het 'vijfstromenland' tussen de wereldoorlogen: Het Getij, De Vrije Bladen, Forum, De Stem, Opwaartsche Wegen, De Gemeenschap, Roeping, Links Richten; voor de bladen van vlak na de oorlog, als Libertinage of Het Woord, en die van Vijftig, Podium vanzelfsprekend voorop, en nog later voor Gard Sivik, Barbarber, Raster en noem maar op.

Het waren stuk voor stuk ondernemingen van schrijvers en dichters, ze articuleerden een stroming in hun keuze van primaire teksten en ondersteunden die met beschouwingen, propaganda zo men wil - zij hadden slechts door die programmatische eenzijdigheid recht van bestaan. Tijdschrift en bloemlezing (Paul Rodenko) waren verwante bundelingen van krachten, in een gevecht om de hegemonie.

7

De tijdschriftenmarkt is in de twintigste eeuw gedomineerd

door zulke geprofileerde bladen. Sommige hebben het einde van hun historische richting overleefd, en zijn nu eerbiedwaardige grijsaards: De Gids, en in Vlaanderen de Dietsche Warande. Naderhand hebben ze zich amper meer aan schermutselingen in de voorhoede gewaagd. Zoiets overkwam ook Roeping, dat zijn katholieke signatuur verloor en Raam werd, maar ten leste het lot van zijn collega's moest delen.

Zulke neutrale tijdschriften vormen naast de elkaar aflossende bladen die aan de weg timmeren met iets nieuws, en geschiedenis hopen te maken, een bestendig forum: voor dichters en schrijvers die niet, nog niet, of niet langer een vigerende richting aanhangen, en voor debutanten. Aan deze twee groepen, geprofileerde en geprolongeerde bladen, is nog een derde toe te voegen: een kleine.

Van 1930 tot 1957 verscheen Critisch Bulletin, van 1946 tot 1962 bestond Het Boek van Nu: twee periodieken die met besprekingen en nieuwsgaring de literatuur begeleidden en van commentaar voorzagen - die hoofdzakelijk reacties gaven. En van 1962 tot 1966 bestond Merlyn, dat met uitvoerige analyses zo'n ‘specialistische reactie’ gaf op moeilijker (na-oorlogse) literatuur, ‘een blad voor konsumenten’, volgens J.J. Oversteegen, dat de nadruk legde op de lezer als vertrekpunt van de literatuurbenadering.

Een dergelijk tijdschrift dient in de eerste plaats de ontvangst. Het heeft geen belang bij een of andere richting (misschien wel een standpunt, maar geen belang), het bespreekt wat verschenen ìs, en niet wat verschijnen of verdwijnen móét. Het belichaamt de oorspronkelijke functie van het literaire tijdschrift: het geeft kritische reacties, het is een vakblad.

8

Merlyn opende in november 1962 met de zin: ‘De Nederlandse lezer hoeft niet te klagen over een tekort aan litteraire tijdschriften’. Twintig jaar na dato stemt die opmerking wat weemoedig, al hoef je niet bij iedere naam uit het volgende rijtje even bedroefd te zijn: Podium, Ontmoeting, Raam, Randstad, Kentering, Komma, Gedicht, Kroniek voor Kunst en Kuituur, Delta, Merlyn zelf. Evenmin hoeft elke nieuwe verschijning tot grote vreugde te stemmen. (Nee, hier noem ik geen namen).

Algemeen bekend is dat de tegenwoordige tijdschriften er vrijwel zonder uitzondering niet erg florissant voor staan, en het zonder subsidie niet zouden redden; dat is uiteraard te wijten aan ‘de benarde “marktsituatie” van kulturele tijdschriften op niet-kommerciële basis’, zoals H.C. ten Berge schreef toen hij in 1972 *Raster* op gaf. Wil dat nu zeggen dat de overheid een publikatievorm in stand houdt, ofschoon die allang niet meer levensvatbaar is? Ik betwijfel het.

De moeilijkheid ligt voornamelijk in de markt, en niet bij het tijdschrift zelf. Een econoom kan dat stellig in een handomdraai glashelder uitleggen, maar ook de leek snapt zó wel dat, als dag- en weekbladen al met moeite het hoofd boven water houden, een ‘klein medium’ als het literaire tijdschrift nog sneller kapseist of zinkt. En waar het mecenaat op ongeveer ieder denkbaar terrein taak van de overheid geworden is, kan niemand subsidie een schande noemen - al wordt dat geprobeerd.

Toch is er ook in de functie van het tijdschrift onmiskenbaar iets veranderd, in de laatste decennia. Naast De Gids, op weg naar de honderdvijftig, bestaat er een handvol geprofileerde bladen, al moet gezegd dat het profiel soms het meeste lijkt op de koppen die Vestdijk beschrijft: week, geen kin, laag voorhoofd. Zouden de abonnees daar nu net zo verlangend naar uit zien, als dat in anecdoten over De

Nieuwe Gids is beschreven? Zelfs bij een scherp profiel als Raster of De Revisor bezit, kan ik me dat niet voorstellen. De komende aflevering is nooit een gebeurtenis.

In dit opzicht deelt het tijdschrift in de tamelijk rustige situatie van de literatuur als geheel: velen blaffen, maar niemand bijt. Als je iets heel moois wilt volgen, de poëzie van Hans Faverey, moet je drie, vier tijdschriften in de gaten houden: er is niet één plaats waar de belangrijke dingen gebeuren, niet een bepaald blad waar je op geabonneerd moet zijn om het avontuur te blijven meemaken. Eigenlijk verschijnt nu ieder tijdschrift, als Raster, in 'boekvorm'.

Dit betreft in hoofdzaak de 'produktie'-kant van de maandbladen; een kritische, reagerende zijde kennen ze nauwelijks meer. (Natuurlijk wel een essayistische, maar die staat hierbuiten). Het actuele commentaar op literatuur is voorgoed journalistiek domein geworden; geen vrolijke gedachte, want je kunt moeilijk volhouden dat de Nederlandse dag- en weekbladen ruimschoots en op hoog niveau de literatuur begeleiden.

De slotsom lijkt te zijn, dat het literaire tijdschrift van zijn originele rol, commentaar te leveren op literaire nieuwsfeiten, weinig of niets meer over heeft. Helemaal waar is dat denkelijk toch niet. Ik geloof dat de boekenbijlage van Vrij Nederland te beschouwen valt als een kritisch maandblad, dat lezers te over aantrekt, en blijkbaar halverwege krant en 'echt' tijdschrift de traditie voortzet als, laat ik maar zeggen, 'magazine'.

Bij het opvallende succes van deze bijlage sluit het welslagen van een paar andere nieuwkomers fraai aan: van BZZLLETIN, ook een 'magazine', met vele bijzondere nummers (een verkapte 'boekvorm'), van het Kritisch Literatuur Lexicon en de Synthese-reeks.

Een en ander wijst op een behoefte aan informatie waar een klassiek literair tijdschrift niet in voorziet: geselecteerd, gemakkelijk vindbaar, betaalbaar - en niet al te gecompliceerd. Het zou wel eens kunnen dat de 'markt' drukker bevolkt is met 'gebonden' lezers uit het middelbaar en hoger onderwijs, die tuk zijn op een duwtje in de rug, dan met 'vrije', nieuwsgierige lezers, die de literatuur op eigen kracht wel kunnen volgen, en van de commentaren kennis nemen om de gedachten te bepalen.

Dat zou kunnen betekenen dat het literaire tijdschrift te lijden heeft onder de gebreken van zijn deugden: zijn specialisatie en zijn vakmanschap, en dat het als voertuig van kritiek heeft uitgediend, of toe is aan een wedergeboorte als 'magazine'.

Ik ben daar niet rouwig om: geen literair verschijnsel of het wordt geschiedenis. Maar ik zou het preciezer uitgezocht willen hebben: de geschiedenis moet ook geschréven worden. Werk aan de winkel, dus.

Eindnoten:

1. In zijn oorspronkelijke vorm dateert dit artikel uit augustus 1975, toen ik met plannen voor een kritisch-literair tijdschrift in de weer was. Het leunt sterk aan tegen mijn bundel *Zegge en schrijve* (Amsterdam 1974), waarin het begrip 'verschriftelijking' centraal staat.

Aart van Zoest
Literaire kritiek in Frankrijk

De goedhartige Orgonte, in Marivaux' *Le jeu de l'amour et du hasard*, zegt het zo mooi: ‘Ces gens-là ne savent pas la conséquence d'un mot’. Er zijn mensen op de wereld die niet weten hoe belangrijk woorden zijn. De vooronderstelling in zo'n uitspraak is: woorden zijn belangrijk. Daarmee is een van de pijlers van de Franse nationale ideologie gegeven. In Frankrijk geldt dat het woord au sérieux moet worden genomen. Het deelt die zienswijze met de Sowjet-Unie, waar je om woorden ter verdwijning naar de Goelag Archipel kunt worden gevoerd. In Frankrijk voert het woord tot de Académie Française, tot het Collège de France, of op zijn minst tot sociaal aanzien. Om een idee te krijgen hoe het anders kan hoeven we maar naar eigen land te kijken. Wij hebben niet eens zulke instellingen als de bovengenoemde Russische of Franse. Schrijversin Nederland kunnen zeggen wat ze willen, ze zullen er geen rimpeling in eigen leven door verwekken en het nationale gebeuren zullen ze niet beïnvloeden. Het hoogste dat een Nederlandse schrijver bereiken kan is dat hij als amuseur mag verschijnen op de tv. Er is er trouwens niet één onbereid om zich daartoe te lenen. Wat Orgonte zegt is van toepassing op alle Nederlanders, op de verbale barbaren evenzeer als op hen die wèl de gave van het woord bezitten. In Frankrijk ligt dat geheel anders. Daar is het woord juist een door allen erkende zaak van gewicht. En het gewichtigst van alles is de woordkunst, de literatuur. Niet alleen wordt er in Frankrijk traditioneel veel literatuur geproduceerd, van goede kwaliteit, er wordt ook veel over literatuur geschreven. Wie het eerste niet kan, hoeft het tweede niet te laten. De literaire kritiek kent er veel beoefenaren.

De oervader van de literaire kritiek is een Fransman, Charles Augustin Sainte-Beuve. Hij is exemplarisch voor alle literaire critici na hem, in die zin dat de literaire kritiek voor hem een nooduitgang was die tot deugdingang werd gemaakt. De hoofdingang tot de literatuur was hem namelijk ontzegd, door het kwaliteitsgebrek van zijn dichtwerk, en ook door zijn affaire met de vrouw van de woord-reus zijner dagen, Victor Hugo, kon hij de deur tot de letterkunde niet uit zijn voegen krijgen. Niet prettig voor het levensgeluk, niet bevorderlijk voor het karakter, maar zo vond hij zijn bestemming: mooi schrijven óver literatuur. Dat kon hij: zijn kritieken zijn nog steeds de moeite van het lezen waard.

Schrijven over literatuur is in Frankrijk zo honorabel dat zelfs zij die heel goed in staat zijn om zelf iets literairs te maken veel van hun denkkracht en sensibiliteit besteden aan het behandelen van wat hun collega's bezielt. Gide heeft indringend over literatuur geschreven, bijvoorbeeld over Dostojewski. Sartre heeft veel behartigenswaardigs gezegd, over Baudelaire, over Genet, over Flaubert. Vandaag de dag is de literatuur zelf het onderwerp van schrijvers van diverse pluimage als Butor, Sollers, Tournier. En hun letterkundige beschouwingen zijn uiteraard de slechtste niet. Steeds talrijker worden echter zij die de literatuur alleen van buitenaf kennen en er zich niet als participanten maar als externe deskundigen over uitspreken. De literaire kritiek in Frankrijk, net als elders waarschijnlijk, maakt een soort democratiseringsproces door, met alle voordelen en nadelen vandien. Het draagt bij tot de levendigheid en mobiliteit van het literair bedrijf als meer mondige mensen zich er mee bemoeien. Dat is een voordeel, groter dan alle nadelen. Maar het risico van een woekering van gewauwel is niet denkbeeldig. Het rijk van de literaire kritiek kan zo overbevolkt raken dat verstikking dreigt en vervaging van de grens tussen zin en onzin.

Een vervagingstendens van geheel andere aard doet zich voor: de literaire kritiek, die zich altijd al goed leende tot bijvoegselfilosofie, grenst zich minder en minder af

tegen disciplines waaraan met vrucht concepten kunnen worden ontleend, zoals daar zijn de filosofie, de psychologie, de antropologie, de taalkunde, de semiotiek. Dat kan er toe leiden dat van de teksten die traditioneel worden aangeduid als literaire kritiek ook dikwijls kan worden gezegd dat ze cultuurkritisch of maatschappijkritisch zijn, of misschien wel gewoonweg filosofische, psychologische, semiotische studies, enz.

Het duidelijkst valt dit te illustreren aan het werk van Roland Barthes. Hij is gestorven in maart 1980, een maand vóór Sartre, van wie hij in een enkel opzicht de opvolger kan worden genoemd. Sartre heeft in velerlei opzicht de literaire scène van het naoorlogse Frankrijk gedomineerd, en daarbij dient ook de literaire kritiek te worden inbegrepen. Afgezien van de zeer filosofisch getinte literatuurbeschouwingen van Bachelard of van de gewone universitaire klimop (het is er, het woekert, lelijk is het niet, maar je merkt eigenlijk ook niet zo erg dat het er is), hadden existentialistische critici als Sartre zelf, of Starobinski, geen concurrentie van belang. Als er in de vijftiger jaren over literatuur werd gesproken, kon dat niet gebeuren zonder verwijzing naar Sartre's opstel ‘Qu'est-ce que la littérature?’ Nog midden in de zestiger jaren doet het zich voor dat, wanneer er een forumbijeenkomst wordt georganiseerd over de vraag ‘Que peut la littérature?’, Sartre en Simone de Beauvoir de hoofdbijdragen leveren. Toch is er op dat moment in de literaire kritiek al iets nieuws aan de hand. Er bestaat dan, nog maar net, zoiets als een ‘nouvelle critique’. Die ‘nouvelle critique’ is dan nog slechts bekend bij insiders, professionelen of liefhebbende fijnproevers, maar daarin wordt verandering gebracht door een tegenstander, die de nieuwe kritische stroming een geweldige dienst bewijst. Raymond Picard laat bij Pauvert, in het handige smal-langwerpige formaat van de ‘Liberté’-boekjes in hun neem-maar-mee pakpapieren omslag, een pamflet verschijnen: *Nouvelle critique ou nouvelle imposture.* Dat was in 1965. Kostelijk, veel verve, boosaardige ironie, zoals het hoort in een pamflet. Een lachsucces. Het zou er wel op kunnen lijken dat de nieuwe kritiek inderdaad als nieuw bedrog moet worden afgedaan. Het effect is echter totaal tegengesteld aan het beoogde. Nu de traditionele kritiek, de naamloze, de keurige, de on-markante, de verstandig-gematigde, bij monde van een universitaire coryfee, de nieuwe kritiek op zo'n briljante wijze naar de strot vliegt, is de nieuwe stroming geconsacreerd. En door de keuze van zijn belangrijkste doelwit heeft Picard er toe bijgedragen om te bepalen wie er de ‘chef de file’ van is. Zonder het te willen is de pamflettist een Jeanne d'Arc geweest die een koning ter kroning voerde. Picard heeft Roland Barthes bij de Fransen bekend gemaakt.

Barthes is inderdaad de naam die je noemt als wordt gevraagd

wie de belangrijkste literaire criticus van de laatste jaren is geweest. Geen duidelijker bewijs van de opvallende plaats die hij heeft ingenomen dan het feit dat er, nauwelijks twee jaar na zijn dood, al een Nederlandse hagiografie over Barthes verschenen is, van de hand van Henk Hillenaar (goed geschreven, heel informatief), uitgegeven in de Puntkomma-reeks van Van Gorcum, Assen. Het boekje, dat als ondertitel ‘Existentialisme, semiotiek, psycho-analyse’ heeft, stelt de lezer voor de vraag: was Barthes een literair criticus? Zo nee, wat was hij dan wel? Een filosoof, een semioticus, een columnist, een literator? Hoe moet je zo iemand noemen? Wat rechtvaardigt om hem als literair criticus te beschouwen is dat hij een boeiende serie analyses van de stukken van Racine heeft geschreven (*Sur Racine*, 1963). Hij heeft de handschoen van Picard opgenomen en neergeschreven wat volgens hem de literaire kritiek moet doen en laten, in *Critique et vérité*, 1966. Hij heeft een saaie, eigenaardige, maar wel unieke structuuranalyse gemaakt van een verhaal van Balzac (*S/Z*, 1970). Hij heeft geschreven over Sade, Bataille, over Sollers, over literatuur in het algemeen, allerhande ‘essais critiques’. Hij stopte zo veel snelverworven methodologie in zijn teksten dat de verleiding kon ontstaan om hem een literatuurwetenschapper te noemen. Hij schreef geleerde inleidingen, in de semiologie (in Frankrijk wordt de semiotiek nog dikwijls zo genoemd), in de structuuranalyse van verhalen. Hij werd door anderen als de paus van het structuralisme beschouwd; hij deinsde er zelf trouwens niet voor terug om over ‘de structuralistische mens’ te spreken. En dan schreef hij nog over kleinburgerlijke ideologieën, over mode, over de Tour de France, over fotografie, over Japan, over verliefdheid en versieren. O, alles wel op heel gesofistikeerde wijze. Wat deze ongebreidelde schrijfactiviteit in ieder geval duidelijk maakt: het object van de literaire criticus, als we hem toch nog even zo blijven noemen, ligt niet gevangen binnen de grenzen van een oeuvre dat met één schrijversnaam kan worden aangeduid, zelfs niet binnen de grenzen van de literatuur zelf.

Barthes kan goed als voorman van de ‘nouvelle critique’ worden beschouwd, niet alleen omdat hij mogelijkerwijs de interessantste bijdrage aan de literaire kritiek in Frankrijk van de laatste vijftien jaar heeft geleverd (daarover valt uiteraard te twisten), maar vooral omdat hij zo representatief is. Zelfs zijn carrière is dat. Hij begon als een dissident, in een buiten-universitaire positie. Maar al heel spoedig, al in het begin van de zestiger jaren, wordt hij in het universitaire bedrijf geïntegreerd. In 1961 is hij hoogleraar, directeur d'études, aan de Ecole Pratique des Hautes Etudes, een supergeleerde die alleen onderzoek hoeft te doen en te begeleiden. Todorov bijvoorbeeld heeft voor Barthes zijn thèse de troisième cycle geschreven(een goede, gepubliceerd onder de titel *Littérature et signification*). In 1977 bereikt Barthes het allerhoogste. Hij wordt hoogleraar aan het Collège de France. Een aantal van zijn boeken zijn aan Franse universiteiten dan al geruime tijd verplichte lectuur. Maar de ‘nouvelle critique’ heeft niet alleen de universiteit stormenderhand veroverd. Zeker, vooral studenten, ook buiten de letterenfaculteit, spreken heden ten dage een soort Barthiaans waarvan het eenvoudigste herkenningsteken is: het beginnen van vrijwel iedere zin met ‘au niveau de...’. Dit taalkundig kenmerk van de invloed van de ‘nouvelle critique’ heeft zich in heel het maatschappelijk leven binnengedrongen, en Franse artsen zijn er al aan gewend dat hun patiënten maagpijn niet meer melden met ‘mal à l'estomac’ maar met ‘mal au niveau de l'estomac’.

Osmose tussen literaire kritiek en werkelijkheid, osmose tussen literatuurbeschouwing in universiteit en in de rest van de wereld. Het zijn verschijnselen die ontegenzeggelijk bij de ‘nouvelle critique’ horen maar er toch niet echt specifiek voor zijn, omdat het algemeen maatschappelijke en culturele tendensen zijn. Het is trouwens niet eenvoudig om een of ander kenmerk te noemen,

dat op de nieuwe stroming in zijn geheel van toepassing is. Daarvoor dekt de benaming 'nouvelle critique', die niet erg lang in zwang is geweest, een te ongelijksoortige lading. Drie à vier benaderingswijzen worden er toe gerekend, ook al lijken ze weinig met elkaar te maken te hebben.

Om te beginnen is er een die het meest bij de traditie lijkt aan te sluiten, zeker voor wie er nu, in 1982, naar terugkijkt. Dat is de intuitieve kritiek, die over het bestudeerde werk als het ware een nieuw kunstwerk, bijna een gedicht soms, neerlegt om er (misschien) een onverwachte schittering aan te geven. Dat leverde vaak meeslepende teksten op, van Georges Poulet bijvoorbeeld, of vooral van Jean-Pierre Richard. Karakteristiek voor dit soort literatuurbenadering is de methodologische onafhankelijkheid. Er wordt geen leentjebuur gespeeld bij niet-literaire disciplines. Je kunt het ook methodologische mistigheid noemen. In ieder geval kunnen dit soort studies moeilijk als modelmatig worden beschouwd. Wat Richard kon kon Richard alleen.

Methodologisch leentjebuur was wel het kenmerk van de stromingen in de 'nouvelle critique': psychokritiek en structuralisme. Er ontstond in de jaren zestig in Frankrijk, binnen de literatuurstudie, een explosie van geestdrift voor wetenschappelijke theorieën die met de letterkunde slechts een zijdelings verband hadden. De belangrijkste werden geleverd door psychoanalyse en algemene taalwetenschap. Die theorieën kwamen veelal uit het buitenland. Men kan zich afvragen waar die ontvankelijkheid voor wat zich over de grenzen voordeed ineens vandaan kwam; in dit opzicht had de Franse literatuurstudie nooit bijzonder uitgeblonken. Openleggers van stukken buitenland hebben hierbij een rol gespeeld. Die moeten er in Frankrijk zijn, zoals aan het eind van de 19e eeuw de vicomte de Vogüé er was, een ambassade-secretaris in St. Petersburg, aan wie de Fransen de kennismaking met de grote Russische romanschrijvers te denken hebben. Het buitenland begint in Frankrijk te bestaan als het er in slaagt zijn teksten in het Frans vertaald te krijgen. Dan treedt soms ook een vlammend Phoenix-effect op. Zo zijn Freud en Chomsky, de een wat vlugger dan de ander, beiden voor een tweede maal geboren in Parijs.

De psychokritiek zweert bij Freud en gaat de literaire tekst met psychoanalytische concepten te lijf. Picard heeft zich daarover vrolijk gemaakt, speciaal over de kritische arbeid van Jean-Paul Weber. Moeilijk was dat niet; er was nogal wat malligheid te diepen uit de resultaten van Webers woelen. Het wit in Valéry's 'Cimetière marin' voerde hij terug naar een moederborstobsessie. Iemand die niet erg in Freud is, zoals ik, kan in de verleiding komen om met dit badwater een geheel kind weg te gooien, zelfs een trendsettend oerwerk als Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1963), maar daar kun je van worden afgebracht door het kostelijke pleidooi te lezen dat Han Verhoeff voor de psychokritiek heeft geschreven, *De Januskop van Oedipus. Over literatuur en psychoanalyse* (van Gorcum, 1981).

De invloedrijkste stroming binnen de nieuwe kritiek is die van de structuralisten, zoals ze eerst, of semiologen, zoals ze later genoemd zijn. Barthes is hun voorman; hij was ook de oudste. De anderen, Todorov, Kristeva, Sollers, Genette, zijn de jongste wolven, inmiddels tot establishment geworden. Zij hebben tijdschriften, die half literair half wetenschappelijk van karakter zijn: *Tel Quel, Communications, Langages, Poétique*, en zelfs al hun schisma's. Zo heeft zich van *Tel Quel* een nieuwe groep afgesplitst, rond *Change.* Wie mee wil tellen zorgt dat hij iets in deze tijdschriften gepubliceerd krijgt. Lukt het niet, geen nood, want ook in de andere, bijvoorbeeld *Littérature*, wordt op vergelijkbare wijze geschreven, behalve misschien in de aloude *Revue des sciences humaines*, desondanks still going strong. De voornaamste impuls voor deze stroming is gekomen van de algemene taalwetenschap: Saussure, de Praagse structuralisten, Hjelmslev en, in mindere mate, Martinet. Daarbij kwam de ontdekking van de Russische formalisten, van wie

Todorov in 1965 een aantal vertaalde artikelen bijeenbracht in *Théorie de la littérature.* En ook de herontdekking van de oude retoriek, waarvoor buiten Frankrijk de Luikse groep 'Mu' en, in Amsterdam, Kibédi Varga zich sterk maakten.

De taalwetenschap leverde vooral het idee om de literaire tekst op te vatten als een tekensysteem, waarvan, met nieuwe modellen en nieuwe begrippen in de hand, fascinerende structuurbeschrijvingen te geven zijn. De Russische formalist Propp had een voorbeeld gegeven met zijn onderzoek naar de verhaalstructuur van Russische volkssprookjes. Dat kon als uitgangspunt dienen voor verder onderzoek naar verteltechniek. De semioticus Greimas heeft dat gedaan, en indirect ook Genette van wie narratologische teksten in het Nederlands vertaald zijn: *Tijdsaspecten in de roman*, van Gorcum, 1980. Over beiden wordt men goed voorgelicht in Mieke Bal, *De theorie van vertellen en verhalen*, Coutinho, 1978. Jakobson bood een vraagstelling die literatuuronderzoekers aansprak: wat is het literaire in literatuur? wat is het poëtische in poëzie? Samen met de antropoloog Lévi-Strauss deed hij voor hoe je zoiets in de praktijk kon onderzoeken, door het gedicht *Les chats* van Baudelaire onder de miscroscoop te leggen. De oude retoriek leverde daarbij uitstekende instrumenten, die alleen nog wat hoefden te worden opgepoetst. Van de 19e eeuwse Franse Lodewick, Pierre Fontanier, werden de handboekachtige geschriften in een pocket bijeengebracht en voorzien van een inleiding door Genette, in 1968, onder de titel *Les figures du discours.* In geschriften over literatuur konden begrippen als metonymia, anafoor, polysyndeton, hendiadys, nu weer zonder schroom worden gebruikt.

De structuralisten in de nieuwe kritiek hadden nieuwe bronnen gevonden om uit te putten. Maar je vindt wat je zoekt. Waarom hadden ze dít gezocht? Omdat de literaire kritiek er aan toe was om zich op de tekst zelf te concentreren, en daarmee, om te beginnen, als het ware technologisch aan het werk te gaan. Die exclusieve aandacht voor de tekst, met voorbijzien van schrijver of sociale context, was in de beginjaren van de nieuwe kritiek in ieder geval, een gemeenschappelijk kenmerk. Er wordt geschreven over het werk van Racine, Balzac, Mallarmé. Niet over de mannetjes zelf, niet over hun 'race, milieu, moment'.

Aan de gevonden configuraties in de tekst kon betekenis worden toegeschreven: dat was semiotiek. De interesse ging soms meer uit naar de wijze waarop de betekenis tot stand kwam dan naar de betekenis zelf: ook dat was semiotiek. Zo moesten de structuralisten haast wel fataal tot semiotici worden. Wie dit te technisch, te reductionistisch, te steriel vond, maakte een nieuwe opening, meestal richting maatschappij. Zoals de semiotiek stond op de schouders van het structuralisme, zo zette zich op de schouders van de semiotiek een literatuur-sociologische benaderingswijze.

Zo ontstond er aansluiting bij een marxistische traditie binnen de literaire kritiek, die aan literatuur-sociologie deed en op dit gebied kon bogen op voormannen van gewicht. Lukacs had getheoretiseerd over esthetiek, over de roman. Goldmann had een zeer speculatief theoretisch bouwsel gemaakt, het genetisch structuralisme, maar dat had hem niet verhinderd goed concreet werk af te leveren in interessante opstellen, bijvoorbeeld over Malraux. In die lijn, met de gebruikelijke vadermoord-kritiek uiteraard, hadden zich Althusseriaanse neo-marxisten geplaatst: Macherey, moeder en zoon Balibar (Renée en Etienne). Het verband tussen literatuur, ideologie en bewustzijnsbeïnvloeding, en ook de rol die het onderwijs daarbij speelt, staan centraal in hun onderzoekingen. Van Althusser zijn *Drie opstellen over kunst en ideologie* (SUN, 1980) als inleiding nuttig, alsook Terry Eagleton, *Marxisme en literatuurkritiek* (ook SUN, 1980). In *Raster* 7 (1978) staat een representatief stuk van E. Balibar en Machery, in het Nederlands. Een goede inleiding tot de literatuur-sociologie: Peter V. Zima, *Literatuur en maatschappij* (van Gorcum, 1981).

De grenzen tussen de structuralisten/semiologen en de literatuursociologen vervagen aldus. Als de accentverschillen gesimplifieerd weergegeven moeten worden, kan het volgende worden gezegd. Bij de structuralisten/semiologen kun je lezen wat Balzac in zijn tekst heeft gestopt zonder het zelf te weten. Over zichzelf en over zijn literatuuropvatting. Ze speuren ook op wat hij 'zegt' tegen de literatuur zoals hij die kende ('intertextualité' is hier het sleutelwoord). Bij de literatuursocioloog kun je lezen wat Balzac ons leert over de Franse maatschappij van zijn tijd. Bij de neo-marxist kun je lezen hoe een 19e eeuwse imperialistische ideologie te vinden is in het werk van Jules Verne.

Kun je lezen. Als je het kan. Want het is een zware opgave om de teksten te lezen van hen die vandaag de dag in Frankrijk over literatuur schrijven. Ze gebruiken een jargon dat heel ver verwijderd is van de vroeger veelgeprezen 'clarté française' ('ce qui n'est pas clair n'est pas français'). Die keuze voor een nieuw jargon is bewust. Barthes heeft zich er over uitgesproken in *Critique et vérité.* Het ideaal van de 'clarté française', stelde hij, is een ideologisch conserveringsmiddel. Nieuw en anders schrijven is ideologisch subversief, en subversief willen de Barthianen graag zijn. Het gevolg is dat hun lezers zinnen te wachten staan als deze, at random geplukt bij Juli Kristeva: 'Le roman suit le trajet de la synthèse déontique pour la condamner, et pour affirmer sous le mode aléthique l'opposition des contraires.' Alsjeblieft. Ga er maar eens aan staan. Sommigen beschouwen dit eenvoudigweg als potjeslatijn. Voor hen heeft deze keizer geen kleren aan. Voor anderen is dit juist een mantra die ze in trance, ja in extase brengt. Daartussen bevinden zich degenen die oprecht hun best doen te begrijpen, ondanks het niet geringe beroep dat wordt gedaan op hun intelligentie en welwillendheid.

De nieuwe kritiek heeft een nieuwe retoriek voortgebracht. Begrijpelijk is het wel. Want het is een goede Franse traditie om belang te hechten aan *hoe* iets wordt gezegd, meer dan aan *wat* er wordt gezegd. Goethe heeft zich daar al over beklaagd, toen hij merkte dat Fransen met wie hij Frans sprak steeds fijntjes zijn Frans verbeterden en vergaten te luisteren naar wat hij inhoudelijk te melden had. Bovendien is het zo dat nieuwe ideeën meestal een nieuwe wijze van uitdrukken vragen. Dat blijkt overduidelijk uit de geschriften van Bataille (*La littérature et le Mal*) en van hen die in zijn geest schrijven, zoals Blanchot of Leiris. Daar komt dan nog de moeilijkheid bij veroorzaakt door de begrippenimport uit jonge en dynamische disciplines als linguistiek en semiotiek. Maar er is een groot risico, dat bestaat uit een al te grote verwijdering van de werkelijkheid. De gewone man doet niet mee. Hij lacht zich dood om een spotschrift als het nep-Assimil-boekje *Le Roland Barthes sans peine.* Tot zulke spot leent Barthes zich wel, maar vooral zijn epigonen maken het dikwijls te dol. De taaivervreemding die de nieuwe critici teweegbrengen is trouwens ideologisch gefundeerd. Ze zijn neo-nominalisten. Ze erkennen niet zoiets als een objectieve werkelijkheid. Ze erkennen alleen teksten, berichten over de werkelijkheid (een heel verkeerd standpunt) en sluiten wat dit betreft aan bij de nouveaux romanciers. Ik verwacht dat daarop een reactie zal komen. Die lijkt al bespeurbaar bij de romanproduktie van het begin van de tachtiger jaren. In de romans van de laatste tijd wordt teruggegrepen naar oude bekende technieken, zonder dat het nieuwverworvene overigens over boord wordt gezet. Waarschijnlijk zal het eind van de eeuw op literair gebied een dialectisch moment te zien geven, waarop pragmatici de toon aangeven en een synthese tussen oud en nieuw ontstaat. Buiten de literatuur zijn er al tekenen die dit aankondigen. In China wordt aan politieke pragmatiek gedaan. De hernieuwde integratie van het oude is te onzent cultureel: Cissy van Marxveld en het studentencorps zijn al terug en wie dit leest zal aan mij denken wanneer straks de eerste plus-fours in het straatbeeld verschijnen.

Alles wat ik hiervoor heb gezegd over de Kritiek met grote K van tijdschriften en universiteit geldt *niet* voor de kritiek met kleine k van de dag- en weekbladen, de

àndere plaatsen waar je terecht kunt komen als je met praatjes je brood moet verdienen. Die kritiek heb ik buiten beschouwing gelaten

Gerda Meijerink
Literaire kritiek in de Bondsrepubliek

Door gang C van Halle 5 van de Frankfurter Buchmesse loopt een heer, een leren map losjes onder de arm. Langzaam schrijdt hij langs de stands, langs die van de grote en langs die van de kleine uitgevers. Tientallen ogen volgen hem: zal hij stil houden? Zal hij de stand met een bezoek vereren? Zal hij een van de tienduizend zojuist verschenen meesterwerken uit de anonimiteit verlossen en zowel uitgever als auteur voor rode cijfers behoeden?

Deze heer is een literaire kritikus. Wie het lukt om een boek onder zijn aandacht te brengen weet zich verzekerd van een verkochte oplage. Verheugd deelt een kleine uitgever mee dat Rolf Michaelis van Die Zeit enige tijd in de bescheiden stand heeft doorgebracht en dat Marcel Reich-Ranicki van de Frankfurter Allgemeine Zeitung langs geweest is. Nóg opwindender is het vanzelfsprekend dat het team van de Westdeutsche Rundfunk zoëven een vraaggesprek met een auteur uit het fonds heeft opgenomen: vergeleken met de invloed van de televisie vallen zelfs de FAZ en Die Zeit in het niet.

De Duitse taal - maatschappelijke hiërarchiën dringen tot in de structuur van de taal door - voorziet in het woord *Grosskritiker*. ‘Hij schrijft over mij, dus ben ik’, schreef ooit Wolfgang Koeppen niet zonder ironie over een van de vertegenwoordigers van deze kaste, de literatuurchef van de FAZ Marcel Reich-Ranicki, die als een JR van het literaire Dallas meestal MRR genoemd wordt. Wat zijn bekendheid als auteur aangaat had Koeppen in dit geval gelijk: als een van de weinige kritici schonk MRR aan deze eminente, teruggetrokken levende auteur een hardnekkige en bewonderende aandacht, behoedde in feite Koeppen voor een volledige anonimiteit. Niettemin illustreert dit geval ook de grenzen van de invloed die een Grosskritiker kan uitoefenen: ondanks Reich-Ranickis inspanningen behoort Wolfgang Koeppen nog steeds niet tot de auteurs die in brede kring de aandacht krijgt die hij verdient. Evenmin heeft de met grote consequentie volgehouden afwijzing door deze zelfde kritikus van alles wat door Peter Handke is geschreven er toe geleid dat Handke niet tot een van de bekendste auteurs van de contemporaine Duitse literatuur moet worden gerekend.

De discussie over zin en functie van de literaire kritiek is op dit moment in de Bondsrepubliek niet actueel. Zij werd in al haar hevigheid gevoerd in de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig toen mèt de ter dood veroordeling van de literatuur ook de literaire kritiek de doodsklok hoorde luiden. In 1965 publiceerde Peter Schneider in het tijdschrift Neue Deutsche Hefte een artikel waarin hij de recensies van vijf ‘Grosskritiker’ n.a.v. Max Frisch's roman *Mein Name sei Gantenbein* met elkaar vergeleek. Schneider toonde aan hoe weinig consistent de vijf prominente kritici: Reinhard Baumbart, Hans Mayer, Helmut Heissenbüttel, Günther Blöcker en Marcel Reich-Ranicki in hun beoordeling van Frisch's roman te werk waren gegaan. Schneiders bezwaren hadden betrekking op de afwezigheid in alle vijf recensies van expliciete uitgangspunten en maatstaven, op het ontbreken van argumenten als basis voor het uiteindelijke oordeel, op het gebrek aan informatie waaraan de lezer de gehanteerde argumenten zou kunnen toetsen, op een emotionele stijl die meer de persoon van de kritikus onder de aandacht van de lezer bracht dan de zaak waarom het ging: de roman.

Met dit artikel werd Peter Schneider het paradepaardje van die kritici-der-kritiek in die jaren die het liefst de literaire kritiek in haar geheel zagen afgeschaft. Toch was Peter Schneider de enige die, althans voorlopig, uit zijn overtuiging de consequentie trok en op hield met recenseren. Toen Peter Hamm hem vroeg om

een bijdrage te leveren aan de bundel *Kritik/von wem/für wen/wie, eine Selbstdarstellung der Kritik* (Hanser, 1969) antwoordde Schneider dat hij liever pamfletten voor de Berlijnse actiegroepen schreef en ronddeelde dan zich nog verder met de literaire kritiek bezig te houden. Peter Hamm's eigen bijdrage in de genoemde bundel maakt duidelijk waar het de tegenstanders van de literaire kritiek zoals die op dat moment functioneerde om ging: de literatuur bevond zich in een burgerlijk ghetto en de literaire kritiek die daar mede voor verantwoordelijk werd gesteld, wilde zij nog enig recht van spreken hebben, diende haar daar uit te halen maar niet dan nadat de literaire kritici zichzelf hadden laten vervangen door, of zichzelf hadden omgeschoold tot maatschappijkritici.

Eerste vereiste voor een toekomstige maatschappijkritische literatuurbeschouwing moest het blootleggen zijn van de op winst beluste machten die het literaire veld beheersten, van de kapitalistische organisatie van het literatuurbedrijf dus. Esthetische criteria bij het beoordelen van kunstwerken waren uit den boze, het ging om de maatschappijveranderende potentie van het werk. Reinhard Baumhart, een van de kritici die door Peter Schneider op de snijtafel was gelegd, leverde voor Peter Hamm's bundel een bijdrage waarin hij een schuldbekentenis over zijn vroegere activiteiten als kritikus aflegde. Intus sen zelf tot schrijver geavanceerd had hij, naar zijn zeggen, bij het lezen van aan zijn boeken gewijde recensies ingezien dat recensies geen nut hebben, althans niet in de vorm waarin de burgerlijke kritici ze schreven. Hij had nu doorzien dat de gangbare recensiepolitiek een instrument van het kapitaal was en dat van een objectief waardeoordeel geen sprake kon zijn. Baumgart hield er ook opvattingen op na hoe het dan wel moest: een recensie zou in de eerste plaats duidelijk moeten maken wat de inhoud van het besproken boek is, vervolgens welke bedoeling de auteur met het werk heeft en welke methode hij hanteert om zijn bedoeling duidelijk te maken. Dit zou aangevuld moeten worden door citaten uit de flaptekst, de afdruk van een aantal representatieve pagina's van het besproken werk en zo mogelijk met een interview met de schrijver.

Aan de eisen van Baumgart komen op het ogenblik nog het meest de catalogi van boekenclubs als Bertelsmann tegemoet of een blad als LIT, dat gratis via de boekhandel verspreid wordt en een uitgave is van de Börsenverein des Deutschen Buchhandels. Uitgevers kunnen in dit blad ruimte kopen, het blad biedt veel informatie in de zin van Baumgart, van enige kritische noot is in het blad uiteraard geen sprake. De taak van de redacteur komt overeen met die van de disc-jockey waarmee Baumgart de kritikus die hem voor ogen stond vergeleek. Lijnrecht tegenover deze opvattingen staat in dezelfde bundel

de roep van Martin Walser naar meer subjectiviteit. Walser wil dat de kritikus zich als een schrijver gedraagt: als iemand die 'alleen voor zichzelf schrijft, die er slechts op uit is om zijn hele bewuste of onbewuste geschiedenis op het literaire werk te reageren. Hoe radicaler hij dat doet, des te geloofwaardiger wordt hij'. De kritikus moet met andere woorden een exemplarische recipiënt van het kunstwerk zijn.

Daarmee is natuurlijk geen oplossing geboden voor het probleem dat door de radicale anti-kritiek-kritici werd gesignaleerd: dat de literatuurkritiek in een burgerlijke traditie staat en uitsluitend bedreven wordt door kritici die van burgerlijke huize zijn waarvanuit ze vanzelfsprekend ook een burgerlijke subjectiviteit hebben meegekregen.

Eberhart Lämmert - de auteur van *Bauformen des Erzählens* - formuleert in 1972 nog weer een ander model voor de kritiek van de toekomst. In de bundel *Kritik der Literatorkritik*, samengesteld door Olaf Schwenke (Stuttgart 1973) staat een commentaar van Lämmert op een in 1971 aan de Evangelische Akademie Loccum gehouden symposion over literaire kritiek. Lämmert wantrouwt het concurrentieprincipe waaraan dag- en weekbladen die in hun feuilletons aandacht aan literatuur besteden onderhevig zijn. Hij ziet dat de recensent niet 'vrij' is, dat de politieke kleur van de krant het waardeoordeel van de recensent mede bepaalt. Daarnaast signaleert hij dat de literaire kritiek in feite het loodje heeft moeten leggen tegen de moderne reclametechnieken waarmee de uitgevers het publiek bespelen. Als oplossing voor het probleem van de onvrije recensent denkt hij aan een vorm van groepspraktijken zoals artsen en advocaten die kennen, waarin literaire kritici zich zouden kunnen verenigen met het oogmerk literaire kritieken te produceren en aan de man te brengen waarbij van een gemeenschappelijk archief, een gemeenschappelijk apparaat, gebruik zou kunnen worden gemaakt. In de geproduceerde kritieken zou duidelijk moeten worden onder welke omstandigheden het bekritiseerde werk tot stand is gekomen, hoe en waarvan de schrijver leefde toen hij het boek schreef, welke methodes bij de promoting van het boek de uitgever heeft gehanteerd, op welke manier het op een bestsellerlijst terecht gekomen is en meer van dat soort zaken die ertoe dienen de lezer bewust te maken van de manipulatieve krachten die hem het boek proberen op te dringen. Maar dat niet alleen: ook de receptiegeschiedenis van het boek zou moeten worden meegeleverd, het oordeel van lezers uit verschillende maatschappelijke klassen: 'Waarin onderscheidt zich het genoegen dat een advocaat A in München, een lezeres B uit een boutique in Frankfort, een huisvrouw C in Itzehoe aan het boek hebben beleefd, en waarom hebben de liftboy D en de professor E het terzijde gelegd?'

Het is niet moeilijk in de verschillende hier weergegeven opvattingen richtingen te onderscheiden, de individualistische enerzijds, de van de marxistische literatuurwetenschap afgeleide anderzijds met daar tussenin de informatief-communicatieve, die ook in ons land vertegenwoordigd zijn. Wam de Moor, Vogelaar, Carel Peeters zijn respectievelijk de min of meer herkenbare representanten van die richtingen.

De methodische pluriformiteit die wij bij ons kennen is ook in de Bondsrepubliek voorhanden waarbij het opvallend is dat de subjectivistische richting voornamelijk vertegenwoordigd wordt door die kritici die ook als auteur werkzaam zijn. Een literaire recensie van Gabriele Wohmann, van Martin Walser, van Adolf Muschg, van Günter Kunert heeft het karakter van een individuele reactie op het besproken werk en vermijdt het objectiverende geschrijf van beroepskritici. Dat de extreme, door Peter Hamm voorgestane richting zich het minst heeft kunnen doorzetten hoeft niet te verwonderen: wanneer de daar geformuleerde eisen zouden worden toegepast zou de lezer, om wie het toch in eerste instantie gaat, zich waarschijnlijk verveeld hebben

afgekeerd. Opmerkelijk is dat er weinig onderzoek is gepleegd naar de manier waarop de literaire kritiek wordt gerecipieerd en naar de wensen van de lezer. De discussie in de zestiger jaren speelde zich af tussen kritici onderling en tussen kritici, schrijvers en wetenschappers. De lezer werd, ondanks de fraaie democratische beginselen, niet gehoord.

Waaraan wel gehoor werd gegeven was de eveneens nooit objectief onderzochte behoeft van de lezer aan een of andere voorselectie uit de duizenden hem via reclame en kritiek aanbevolen boeken: de Bestsellerlijsten. De bekendsten zijn die van Der Spiegel, die wekelijks verschijnt, en die van de Südwestfunk, die maandelijks een lijst uitbrengt. Sinds kort is er een derde bestsellerlijst bijgekomen, die van het kort geleden opgericht tweemaandelijkse literaire tijdschrift Titel, dat via de boekhandel iedere maand een bestsellerlijst verspreidt. De lijsten van Der Spiegel en van Titel bestaan ieder uit een rubriek Belletrie en een rubriek non-fiction, aangeduid met 'Sachbücher'. De verschillende bestsellerlijsten komen op zeer verschillende manieren tot stand.

In opdracht van Der Spiegel onderzoekt het vakblad Buchreport bij de boekhandels welke van een voorgelegde lijst van vijftig voorgeselecteerde titels in de afgelopen tijd het meest verkocht zijn. Door uit te gaan van de verkoopcijfers van de boeken kan het bij de Spiegellijst voorkomen dat de boeken van Michael Ende: *Die unendliche Geschichte* en *Momo* nu al anderhalf jaar op resp. plaats 1 en 2 prijken en Tolkiens *Der Herr der Ringe* op plaats 3. Door de gehanteerde methode en de daaruit voortvloeiende self-fulfilling-profecy is de Spiegellijst allesbehalve flexibel en heeft nauwelijks iets met literaire kwaliteit te maken. In 1975 vroeg Jürgen Lodemann, de samensteller en presentator van het populaire literaire televisieprogramma Ein Büchermagazin van de SUdwestfunk, aan de toen voor de bestsellerlijst van de Spiegel verantwoordelijke redacteur Rolf Becker hoe de Spiegel het kon verantwoorden volgens pure omzetprincipes te werk te gaan en reclame te maken voor boeken die die reclame niet meer nodig hadden. Becker antwoordde bij die gelegenheid dat de Spiegel zichzelf een uitsluitend informatieve rol had toegemeten en dat een lijst van aanbevelingen door kritici niet in overweging kon worden genomen omdat de Spiegel geen 'morele instelling' was. In reactie daarop startte Lodemann zelf met een aanbevelingslijst, de 'Bestenliste' van de Südwestfunk. Maandelijks wordt een dertigtal kritici uitgenodigd zeven boeken te noemen en van een waarderingscijfer te voorzien die deze kritici de lezers van harte aanbevelen. Inmiddels wordt ook bij elk boek met een tekentje aangegeven of het om een moeilijke of een meer toegankelijke tekst gaat. Een boek dat op deze lijst terecht komt - de lijst wordt in een groot aantal kranten afgedrukt en aan bibliotheken en boekhandels toegestuurd - wordt op deze manier eventueel een bestseller nadát de lijst gepubliceerd is, maar het is een grote uitzondering en slechts zelden verschijnt een boek van de 'Bestenliste' naderhand op de Spiegellijst. De lijst van de Südwestfunk is flexibeler dan die van de Spiegel, niet alleen wisselt de rangorde van de boeken per maand aanzienlijk maar ook verschijnen er gemiddeld per maand drie nieuwe titels op terwijl de Spiegellijst vaak op één titel na identiek is aan die van de maand ervoor. Het is ook niet verwonderlijk dat op de Spiegellijst nooit een gedichtbundel genoemd wordt terwijl dat op de 'Bestenlijst' wel het geval is.

De nieuwe bestsellerlijst van het tijdschrift Titel wordt samengesteld door het grootste bureau voor opinie-onderzoek in de Bondsrepubliek, het Allensbacher Institut für Meinungsforschung, dat bij een honderdtal boekhandels in de grote steden mondeling enquêteert zonder - zoals Der Spiegel - gebruik te maken van een van te voren opgestelde lijst. De Titel-lijst onderscheidt zich van de anderen door in plaats van tien twintig titels te noemen per rubriek, maar wèl ook geselecteerd naar verkoopresultaat.

Een vergelijking van de drie lijsten over september leert dat van de kritici-lijst van de Südwestfunk slechts twee van de daar genoemde titels ook bij de Titel-lijst onder de eerste tien voor-

komen en bij de Spiegellijst geen enkele. De verschillende onderzoeksmethodes blijken aanzienlijke verschillen op te leveren. De twee genoemde boeken van Michael Ende die bij de Spiegel op plaats 1 en 2 stonden, kregen op de Titel-lijst de plaatsen 2 en 11 toegewezen en Tolkien plaats 9!

Nu de titel-lijst maandelijks met twintig titels verschijnt dringt zich de vraag op waarom eigenlijk steeds zo hardnekkig vastgehouden wordt aan het magische getal 10 wanneer het om dit soort vrij invloedrijke opsommingen gaat. Bij een groter aantal zou de kans groter worden dat een bepaald boek onder de aandacht wordt gebracht van de lezer die zich graag door deze aanbevelingen laat leiden.

Een aardig uitvloeisel van de Bestenliste van de Südwestfunk is de jaarlijks terugkerende bijeenkomst van de deelnemende kritici in Baden-Baden waar naast een uitvoerige discussieronde ook de Prijs van het Südwestfunk-Literatur-magazine wordt vastgesteld.

Behalve door middel van de genoemde lijst van de Südwestfunk en de toekenning van de jaarlijks daarmee verbonden prijs beschikken kritici in de Bondsrepubliek over nog een instrument waarmee zij hun waardeoordeel kracht bijzetten. Jaarlijks vindt in het Oostenrijkse Klagenfurt in de vroege zomer een bijeenkomst plaats waarbij de Ingeborg Bachmannprijs wordt toegekend. De Ingeborg Bachmannprijs is een kriticiprijs en de manier waarop de prijswinnaar wordt aangewezen is naar onze Nederlandse begrippen hoogst curieus. Marcel Reich-Ranicki is, varend tussen de Griekse eilanden, ooit op het onzalige idee van dit gebeuren gekomen. Een uit kritici samengestelde commissie - MRR zelf is altijd van de partij, Walter Jens, Hans Mayer, Günter Blöcker, Heinrich Vormweg, Hilde Spiel en anderen maken er wisselend deel van uit - nodigt een dertigtal auteurs uit in Klagenfurt fragmenten van een work-in-progress te komen voorlezen. Het gaat altijd om jonge, beginnende schrijvers. Na het voorlezen wordt de tekst door de kritici becommentarieerd, spontaan, ze hebben er niet van te voren kennis van kunnen nemen. Publiek en auteur zijn getuige van het intellectuele hoogstandje van de kritici, mogen zich niet in de discussie mengen die geit noch kool spaart. Aan het eind van het hele gebeuren wordt op grond van door de kritici toegekende punten de prijswinnaar bekend gemaakt en ook een tweede prijs, de Preis der Klagenfurter Jury wordt toegekend.

Sinds het begin van deze Klagenfurter Tage hebben zich regelmatig onverkwikkelijke taferelen afgespeeld: boos weglopende of in tranen uitbarstende auteurs, elkaar de loef afstekende en booswillig attaquerende kritici, manipulaties achter de schermen. Na een heilloos gekibbel rond een roman van Hannelies Taschau in 1978 die de prijs uiteindelijk niet kreeg schreef Heinrich Vormweg, die in de jury zat, in de Süddeutsche Zeitung: ‘Een avond, een nacht lang zat een schandaal in de lucht en dat had minder te maken met de jury dan met de ondoorzichtige taktiek van de voorzitter Marchel Reich-Ranicki’. Langzamerhand is de Ingeborg Bachmannprijs de meest omstreden prijs in de Bondsrepubliek geworden. Günther Grass stelde uit protest tegen wat hij de onmenselijke omgang met jonge schrijvers noemde de Alfred Döblinprijs in, waarbij hij in de jury uitdrukkelijk geen kritici wenste op te nemen. Het is na alles wat er rond Klagenfurt gebeurd is eigenlijk een wonder dat er nog steeds schrijvers zijn die op de uitnodiging ingaan. Het verschijnen in Klagenfurt lijkt op touwdansen zonder net: het kan goed gaan.

Het model Klagenfurt - bij de bijeenkomsten van de kritici van de Bestenlijst van de Südwestfunk in Baden-Baden is trouwens iets dergelijks geprobeerd maar inmiddels gestaakt wegens dezelfde pijnlijke problemen als in Klagenfurt - is slechts verklaarbaar vanuit het verleden waarin iets dergelijks gebeurde in de legendaire *Gruppe '47.* Marcel Reich-Ranicki heeft kennelijk Hans Werner Richter na willen doen die in de ‘Kahlschlag’ - jaren na de ineenstorting van het Derde Rijk ieder jaar

een groep schrijvers om zich heen verzamelde. Op de bijeenkomsten van de de *Gruppe '47* - de laatste vond in 1967 plaats en stond toen bloot aan scherpe kritiek van de zijde van de studentenbeweging - lazen schrijvers teksten aan elkaar voor en bediscussieerden die. In het begin waren daarbij geen kritici uitgenodigd, maar in de nadagen van de Gruppe '47 speelde ze zo'n dominerende rol dat zich taferelen als in Klagenfurt afspeelden. Wat als een uiterst zinvolle zaak was begonnen en waar de Duitse literatuur van na de oorlog haar élan voor een groot deel aan te danken heeft, werd door de arrogantie van de kritici beëindigd, waarbij aangetekend moet worden dat ook van de schrijvers die de kern van de Gruppe '47 vormden en van Hans Werner Richter jarenlang een geduchte normerende werking op de literatuur is uitgegaan.

Op dit moment bestaat er in de Bondsrepubliek zo'n normerende instantie niet - Klagenfurt vormt daar geen uitzondering op - en het is onwaarschijnlijk dat ze ooit weer de kop zal kunnen opsteken. De aanval in de jaren zestig op de literaire kritiek van dat ogenblik was een noodzakelijke reactie op de in het kielzog van Adenauers restauratiepolitiek meevarende conservatieve politiek van de literaire redacties van een groot aantal kranten en tijdschriften. Waar die aanval toe heeft geleid is het uiterst divergente beeld dat de literaire kritiek van vandaag vertoont.

De uitgeverij Fischer geeft sinds vier jaar jaarlijks de ‘Fischer Almanach der Literaturkritik’ uit waarin een keuze van recensies is opgenomen uit zestien vooraanstaande dag- en weekbladen in de BRD, Oostenrijk en Zwitserland. De uitgave wordt gecompleteerd met een overzicht van alle recensies die in de onderzochte kranten hebben gestaan. Een dergelijke uitgave, Ein Büchertagebuch genaamd, waarin echter uitsluitend kritieken uit de eigen krant zijn opgenomen, verzorgt sinds 1957 jaarlijks de Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Beide uitgaven vormen een belangrijke bron van informatie voor wie zich op de literaire kritiek wil oriënteren. Je zou wensen dat een Nederlandse uitgever een dergelijk project zou aandurven. Op grond van het overzicht in de Fischer-Almanach valt te constateren dat b.v. in 1980 in ruim 2200 recensies aan ruim 700 verschillende belletristische werken aandacht is besteed door zo'n 400 verschillende recensenten. Daarbij komen dan nog zo'n vierhonderd algemene literaire beschouwingen, ook door een keur van recensenten, auteurs en wetenschappers geschreven.

Van een eenzijdige voorkeur voor bepaalde auteurs is bij geen van de dag- en weekbladen sprake en het is zeker niet meer zo dat de kleine uitgever te klagen heeft over ontbrekende aandacht voor auteurs uit het fonds. Ook de ooit door Angelika Mechteld genoemde omstandigheid dat boeken die door vrouwen zijn geschreven nauwelijks gerecenseerd worden is omgeslagen in een serieuze aandacht voor wat er van die kant geproduceerd wordt, al is het nog wel steeds zo dat een veel groter aantal dag- en weekbladen boeken van in aanzien staande schrijfsters als Gabriele Wohmann en Christa Wolf bespreken dan van b.v. Birgit Pausch, Marianne Fritz, Eva Demski of Helga Novak. Maar dat verschil maken zowel de conservatieve als de meer linkse kranten en geldt ook voor mannelijke auteurs.

Daarmee is nog niets gezegd over de aard van de kritiek en de gehanteerde maatstaven. Wat dat betreft is het ook al niet mogelijk om - met uitzondering van een aantal Grosskritiker die er hun stokpaardjes op na houden - stereotypen per krant of per recensent aan te geven. Eigenlijk bestaat er maar één blad dat zich onderscheidt van het voorzichtige midden waartoe de Duitse literaire kritiek neigt en dat is het maandblad Konkret - dat twee keer per jaar ook een Konkret-Literatur special uitgeeft en geen last heeft van de tendens naar ‘Ausgewogenheit’ die de Duitse media kenmerkt. Helaas zijn de kritieken uit Konkret niet ook in de Fischer-Almanach opgenomen. In de ter gelegenheid van de Buchmesse '82 uitgeven Konkret-special staat een bijtende kritiek van Hermann L. Gremliza op de drie vredescongressen die dit jaar in resp.

Oost-Berlijn, Den Haag en Keulen gehouden zijn. Interessant voor Nederlandse lezers is het dat Gemliza meent dat in Den Haag Harry Mulisch wegens een aantal daar gedane 'bewusteloze' uitspraken uit de conferentie had moeten worden verwijderd. Maar als troost dient vermeld te worden dat Mulisch niet de enige was die daarvoor in aanmerking kwam. Het artikel van Gremliza is kenmerkend voor Konkret: het legt achtergronden bloot, het kent geen heilige huisjes, het is duidelijk in zijn standpunten en het is op en top polemisch.

Met uitzondering van Konkret dus vertoont de literaire kritiek in de Bondsrepubliek globaal het beeld dat wij ook in ons land kennen al zijn er kleine verschillen. Minder dan dat bij ons het geval is is de literaire kritiek in de grote dagbladen verdrongen naar weekendbijlages of maandelijkse specials. Een voorbeeld daarvoor vormt de Frankfurter Allgemeine Zeitung die elke dag op de tweede pagina van het Feuilleton één of twee korte boekbesprekingen brengt en bijvoorbeeld ook bijna elke dag wel een eigentijds gedicht op de eerste pagina daarvan afdrukt. Ook de Süddeutsche Zeitung en de Frankfurter Rundschau bespreken literatuur niet alleen in het weekend maar ook op de weekdagen. Daar staat tegenover dat een weekblad als Die Zeit wekenlang slechts één pagina aan literatuur besteedt om dan, met kerstmis, met pasen en tijdens de Buchmesse met een bijna veertig pagina's omvattend literatuurkatern te komen. Een blad als Der Spiegel laat zelfs wel eens een week helemaal verstek gaan of bespreekt hooguit twee, meestal één boek. Wie de Duitse literatuur wil bijhouden heeft in feite aan de Spiegel niets ook al verstaat dit blad de kunst om de kritieken die verschijnen meestal van zo'n scherpte te laten zijn dat ze de aandacht op zich vestigen.

Wat aan de Duitse kritiek ook opvalt is dat er in de grote recensies veel meer dan dat bij ons het geval is gepoogd wordt het besproken werk in een historische dimensie te zien. Het aantal keren dat in besprekingen van eigentijds werk gerefereerd wordt aan namen als Goethe, Von Kleist, Fontane, Heine of een van de andere grootheden uit het verleden is een teken van, en bevordert natuurlijk ook het levend blijven van de literaire traditie. Dat literaire kritiek op zich zelf ook een onderdeel van die traditie is is na te lezen in de vier delen Deutsche Literaturkritik die Hans Mayer het licht deed zien en waarin kritieken zijn verzameld vanaf de Aufkläring tot aan het eind van de jaren zestig. De Grosskritiker van het verleden droegen de namen Lessing, Goethe, Schlegel, Hegel, Heine, Hebbel, Keller, Kraus, Tucholsky. Er is altijd bezwaar tegen ze gemaakt en ze zijn het nooit met elkaar eens geweest.

Goethes uitspraak: 'Schlagt ihn tot, den Hund, er ist ein Rezensent' bewijst dat de literaire kritikus al heel lang in een hoek zit. Waar wel eens klappen vallen.

vervolg van pag. 99

omdat die gewoon zijn gang gaat als altijd en ik niet goed verzinnen kan ik wat ik daar voor bijzonders over zou kunnen melden. In Frankrijk wordt dat soort kritiek overwegend verzorgd door personen die achter hun naam kunnen zetten 'de l'Académie Française' of 'de l'Académie Goncourt'. Hun stukken zijn vaak leuk en informatief en onderscheiden zich niet heel opvallend van die van hun Nederlandse collega's. Net als deze mogen zij graag gul zijn met hun fluimpjes en zuinig met de pluimpjes. Voor wie het interesseert valt er een soort sociogram te maken dat zichtbaar maakt hoe het circuit van de wederzijdse vriendelijkheden en afkeren verloopt. Op dit punt ben ik ondeskundig en weet ik niets te vertellen. Hoe het werkt valt te lezen in het navrante boekje dat Romain Gary vóór zijn zelfmoord schreef, *Vie et mort d'Emile Ajar*, en waarin hij vertelt hoe de Parijse kritiek overwegend

weigerde te aanvaarden dat hij het was die in staat was geweest om die goede boeken van Ajar te hebben geschreven. Hij memoreert een criticus die zijn roman *Europa* had geprezen maar de volgende had afgekraakt. Waarom? Omdat, zoals de criticus zonder blikken of blozen toegaf, Gary had nagelaten om hem te bedanken.

Geen verschillen met Nederland, in de dagbladkritiek? Toch wel. Het opvallendst is misschien dat de korte journalistieke kritieken in het algemeen meer dan in Nederland geschreven zijn met een zichbare (soms irritant zichtbare) bedoeling om briljant te zijn en eigen eruditie te tonen. Dat mag in Frankrijk ook. Omdat, zoals gezegd, het woord er au sérieux wordt genomen. Of zou ik moeten zeggen: omdat het woord er een lustobject is? *Le plaisir du texte* noemde Barthes in 1972 een boek. Het genot van het woord.

Hoezeer Frankrijk voor literatuurminnaars nog steeds een bevoorrecht land is, merk je aan een tv-programma als *Apostrophes*, geleid door Bernard Pivot, wiens nomen echt een omen is, want hij is een spil, waar elke uitzending om draait. Als literair programma is het werkelijk voorbeeldig. Pivot heeft een ijzersterke formule. Hij kiest een goed, interessant, actueel onderwerp en laat betrokkenen of deskundigen discussiëren. Het lijkt zo eenvoudig, maar het luistert heel nauw en alles hangt af van de dirigeerkunst van de gespreksleider. Pivot doet het perfect. Zelf zegt hij niet veel, maar hij blijft er bij en let goed op. Zonodig geeft hij een duwtje aan het gesprek. Omdat hij echt geïnteresseerd is en bovendien een aardige kerel, is hij in staat om een sfeer te scheppen waarin ook langdurig gepraat blijft boeien, omdat het geen gekissebis, gebekvecht of gemiereneuk wordt, als bij ons op de buis. Nederlandse literaire tv-programma's, als amusant opgezet, schrikken potentiële lezers af. Van Pivot's *Apostrophes* gaat een wervende werking uit, door de inzet van makers en deelnemers van wie niet gezegd kan worden ‘Ces gens-là ne savent pas la conséquence d'un mot’.

vervolg van pag. 37

Soms krijg ik de indruk dat je het schrijven van kritieken wat beu bent. Springer en Alberts neem je in één stuk samen, La place de la Bastille *van Leon de Winter kreeg ook niet twee volle pagina's.*

Jammer dat je die indruk krijgt. Ik ben mij er niet van bewust deze te geven en hoor nog vaak dat er opgewekt en levendig geschreven wordt. Tegenover die vermelding van jou staat concreet dat ik meerdere malen het laatste jaar uitvoerig heb geschreven over de prozastroming van vroeger die mij op het ogenblik het meeste bezighoudt: die van het naturalisme en realisme. Hier, Coenen, vijf Tijd-pagina's, Aletrino, vier, Anbeek en Anten liefst vijf bladzijden. Kossmann, Siebelink, De Laaf, 't Hart, De Zanger, Pauka, Knuvelders dood, allemaal van de laatste tijd, allemaal twee pagina's, Bordewijks kritieken zelfs drie pagina's. Er zijn ook wel wat twee- en drietallen bij, maar mij lijkt toch dat je aan dìt gegegeven moeilijk de gedachte kunt vastknopen dat ik het kritiseren beu zou zijn. Vergeet niet dat ik over de auteurs die jij noemt al heel gedetailleerd had geschreven in een vroegere recensie, en dan is het niet eenvoudig om een jaar later weer breed uit te pakken, ja, zelfs niet functioneel. Ik geef toe dat bijvoorbeeld Alberts wat meer ruimte had mogen krijgen, daar was nog heel wat meer over te zeggen geweest.

Zou ik het beu zijn? Is er treurigheid of matheid in mijn stijl gekropen? Ik heb zelf de indruk dat ik sinds *Wilt U mij maar volgen?* verscheen nog bewuster met de stijl bezig ben en zeker persoonlijker schrijf. *De moed om ik te zeggen*, die Aad Nuis mij wilde inpompen, *intensifying his own personality*, zoals Carel Peeters mij in het spoor van Wilde aanbeval, hebben mij juist deze jaren enorm beziggehouden. Van die opmerkingen vooral heb ik wat geleerd, niet van het gekanker van Goedegebuure, terwijl daar natuurlijk best wat waars in zit. Maar een criticus moet ook nog zo formuleren dat een ander bereid is te aanvaarden wat hij zegt. Nu ja, ieder zijn stijl.

Ik vind dat mensen die meer door het leven zijn geknepen dan ik recht hebben op rancune. Misschien komt dat nog bij mij. En dan past de stijl zich vanzelf aan. Zul je zien.

[Nummer 101]

Jaap T. Harskamp

J.C. Bloem: de grenzen van een dichterschap

> *Notre maîtrise coïncide avec la connaissance de nos limites.*
> (Paul Valéry)

1

Bloem's gedicht ‘De spiegel’ verscheen in de bundel *Het verlangen* van1921, de eerste en meest omvangrijke verzameling van het werk van de dichter. De bundel bestaat uit 61 gedichten en ‘De spiegel’ behoort tot de latere daarvan.

De tweede en veel bescheidener verzameling van gedichten, *Media Vita*, zou pas tien jaar later verschijnen. Bloem was niet een produktief dichter. Mede daarom is ‘De spiegel’ een belangwekkend gedicht omdat het als centraal thema het probleem van de dichterlijke vruchtbaarheid stelt.

De vormgeving van het gedicht is traditioneel: tien strofen van vier regels op een vast rijmschema. De eerste twee strofen zijn de enige die in het gedicht onderling door middel van de interpunctie zijn verbonden.

> Wanneer na klamme dooi en kille dagen
> Het wentlende getij de wereld wekt
> Met wisseling van zonne- en regenvlagen
> En 't wilde voorjaar door de luchten trekt;
>
> Dan voel ik mij aan 't leven verbonden,
> Dat uit de zondoorschenen wolk regeert,
> Welks stromen in het hart der dichters monden,
> Dat van begeerte naar het lied verteert.

Beide strofen bieden een breed, inleidend beeld van de wisseling van seizoenen, een variant op de ‘Natureingang’. Dit is een historisch-bepaalde wijze van openen waarmee de dichter de innigheid van zijn innerlijke gevoelens op de natuur projecteert.

Bloem's lenteluchten zijn allerminst stralend of lieflijk. Het is een wilde, Zeeuwse hemel die hij beschrijft. De zonne- en regenvlagen verschaffen de eerste strofen een indruk van turbulentie en geladenheid.

Dan - het dan *pas* ligt op de lippen - voelt de dichter zich met het leven verbonden. Een wisseling van seizoen, een wisseling van stemming in de dichter. De afzijdige weet zich weer deel van het geheel. Het licht verwekt leven, in de natuur, maar vooral in het hart van de dichter. Het voorjaar doet de scheppingsdrang herleven.

Op de klamme dooi volgt ontkieming, een beeld van leven dat de lust tot schrijven wekt. Lente en leven, begeren en dichten - beide strofen dringen de lezer een voorgevoel op dat de dichter de vreugde van het scheppingsproces zal bezingen.

Niets daarvan. De derde strofe - een bittere observatie ten aanzien van de eigen scheppingskracht - reduceert de hoopvolle verwachting tot in het minimale. De brede gang, de openheid van de eerste strofen verengt zich tot twee, door punten afgekapte zinnen. De zon wordt onmiddellijk door een zware wolk verduisterd.

> Maar het getal der liedren wordt geringer,

Naarmate dat der zware dagen wast.
Ik word als een, die slechts met schuwe vinger
Langs de snaren van 't vergeten speeltuig tast.

Met het verstrijken der jaren blijkt het vermogen tot dichten te verminderen. Het ouder-worden houdt niet de belofte in van een geestelijke verbreding, van een verdieping van het talent, maar brengt alleen de pijnlijke ervaringen van versmalling en verdroging. De zorgeloze moed van de jeugd is hem ontsnapt - als een schuwe vreest hij voor het behoud van scheppende krachten.

De dichter constateert een concreet feit: het aantal gedichten blijkt in de loop der jaren te zijn verminderd. Een kwantitatieve maatstaf. Dat gegeven is oorzaak van zijn vrees voor de toekomst. ‘Ik word als een’, begint de derde zin van de strofe - niet: ik *ben* als een ... Het is de angst voor een verlies aan creatieve vermogens dat in het gedicht wordt uitgesproken, niet het verlies zelf.

Deze angst roept vragen in de dichter op - vragen die twijfel en smart uitdrukken.

Voor andren is de fierheid om 't verrichten:
Hun wordt het scheppen tot een zegepraal.
Ik ken alleen de martlende angst van 't dichten,
En die gedachte: is dit de laatste maal?

Tegenover de eigen schuwheid en het besef van beperking, stelt Bloem de fierheid en scheppingskracht van anderen. Geen bitterder besef in het domein van de kunst, het rijk van de trots, dan het slagen van de ander. Zijn werk tegen dat van anderen af te zetten, het gebied tegenover dat van anderen af te bakenen: daaraan ontleent de dichter, de kunstenaar, zijn zelf-respect (of een gebrek daaraan).

Is het gebied eng begrensd, en dreigt de dichter daarbinnen onder de zegevierende macht van anderen verpletterd te worden, dan kent hij slechts de doem, de martelende angst die grenzen te moeten bewaken.

En *die* gedachte - is dit de laatste maal? - zal hem blijven pijnigen. De vraag is van essentieel belang in zijn bestaan - het aanwijzend voornaamwoord vervult de functie alle andere gedachten uit te bannen.

Is *dit* de laatste maal? De wijze waarop de vraagstelling geformuleerd is, schijnt dit te impliceren: daar er geen sprake is van een ‘geweest’, van een terugzien of afsluiten, kan het niet anders zijn dan dat die fatale gedachte zich *tijdens* het dichten opdringt. De vrees bespringt de dichter die achter zijn schrijftafel is gezeten, overvalt hem - niet gedurende een periode van creatief kille dagen - maar juist als hij het vermogen heeft hervonden de pen op papier te zetten.

In die zin is ‘De spiegel’ een gedicht - zeldzaam in de literatuur - over de emotionele ervaring van het schrijven van een gedicht. In de intens-geladen ogenblikken van creatie ondervindt de dichter zowel de momentele vreugde het verlangen

te bevredigen als de angst die troost eens te moeten missen. Vreugde en vrees begeleiden het scheppingsproces bij Bloem.

De laatste maal, herhaalt de dichter aan het begin van de vijfde strofe. Maar het ‘wellicht’ volgt onmiddellijk.

De laatste maal wellicht, dat mijn verlangen,
't Welk niets bevredigt, en de dood slechts blust,
Zich in de maatslag binden laat der zangen,
En om de schoonheid wil daarin berust?

De laatste regel van de strofe suggereert dat indien de dichter aan inspiratie zou inboeten, dan is hij gedwongen daarin te berusten. In de poëzie kan men niets forceren, de wetten van de schoonheid zijn onvermurwbaar en dictatoriaal.

Falen als dichter is falen als mens. De dreiging van een verlies aan creativiteit en de angst dat het verlangen naar het lied onuitgesproken zal blijven zijn het diepst gevoeld, maar de mogelijkheid de twijfels te overwinnen is niet uitgesloten. De creatieve krachten schijnen, als de wisseling van seizoenen, te komen en te gaan. Maar de scheppingskracht is niet gebonden aan die vaste ritmiek van de natuur. De lente schijnt een *willen* te bewerkstelligen, niet een *kunnen.* Het seizoen beïnvloedt het verlangen van de dichter, niet zijn vermogen.

Plotseling ook blijken er - als een vroeg invallen van de herfst - beelden van dood in deze, en sterven in de volgende strofe binnengedrongen.

Of wil iets in mij, met mijn jeugd, gaan sterven,
Iets wat ik 't meest ter wereld heb bemind?
Moet ik ook nog dit éne troosten derven:
Geen smart te kennen, die haar zang niet vindt?

Een nieuwe vraag, een ander perspectief: zou het scheppend vermogen het privilige van de jeugd zijn geweest? Hoeveel dichters hadden niet kort maar heftig gebloeid en daarna hun krachten zien verdorren en verwelken? Het ‘geval Rimbaud’ was welhaast symbolisch geweest.

Dat de kunst een troostende functie kan vervullen, is door vele dichters uitgedrukt. In abstracte vorm luidt de derde zin in deze strofe van het gedicht: zal ik ook de troost van het dichten moeten missen? Bloem heeft zich echter van alle vaagheid ontdaan, zijn woorden op scherp gesteld: hij spreekt van dit ene *troosten.* Het schrijven is een troost - in het geactiveerd taalgebruik van Bloem: dichten is troosten. Lijdend aan de laagheid van het bestaan, betekent dit bij Bloem in de eerste plaats een troosten van zichzelf. Maar de wijdere betekeniscomponent: het troosten van anderen ‘die voelen als mijzelf’, mag daarbij niet worden uitgesloten. Juist in die dubbele functie ligt, om met Freud te spreken, het wonder van de kunst.

Op de vertwijfelde vragen die zich - de één na de ander - opdrongen, volgt een besef van strenge begrenzingen waarbinnen de dichter zich gevangen weet. De kringen van het bestaan vernauwen zich, zoals de brede gang waarmee het gedicht opende zich in de voortgang verengt en versmalt.

Gevangen binnen de altijd nauwer kringen,
Waarin het strenge leven mij begrenst,
Voel ik de woorden naar mijn lippen dringen -
Maar 't woord blijft zangloos voor wie tè veel wenst.

Niet alleen schijnt Bloem het ‘zorgeloze’ dichten met zijn jeugd te verbinden, maar bovendien lijkt hij een groeiend grensbesef verantwoordelijk te stellen voor het

steeds intenser maar ‘zangloos’ verlangen. Naarmate het woord zich moeilijker laat vinden, wordt de begeerte verterender en daardoor is het woord niet weer te vinden.

Begrenzen, niet teveel willen of wensen,

(opmerkelijk is dat Bloem het ‘onpoëtische’ woordje *te* zo'n grote zeggingskracht weet te schenken), daarin schijnt de dichter naar het behoud van spaarzame krachten te zoeken. Het dichterlijk dilemma laat zich aldus formuleren: de zich vernauwende kringen van het bestaan wekken een fel verlangen dat alleen verwoord kan worden indien de dichter in staat blijkt zijn streven te begrenzen. De grenzen van het bestaan, de grenzen van het vermogen: de muur lijkt onbeklimbaar.

Opnieuw wordt het inzicht in de eigen dichterlijke situatie vergezeld van een beklemmende vraag -

> En telken avond moet ik angstig denken:
> Weer is een dag als de andere vergaan.
> Hoe vele morgens zullen mij nog wenken
> Naar mogelijkheden van een vrij bestaan?

Hoe kan men de laatste zin van deze strofe interpreteren? Binnen de context van dit gedicht lijkt Bloem de vrijheid - vrij van vrees - te doen samenvallen met een volledig en ononderbroken vermogen uiting te geven aan het verlangen naar het lied, een tot de uiterste grenzen testen van de creatieve krachten. Ligt die vrijheid misschien in een stoutmoedige poging de streng-besefte limieten van het eigen dichterschap te doorbreken?

De gedachte blijkt te uitdagend. De vraag blijft onbeantwoord: stilte heerst.

> Dan wordt het stil in mij, 'k zie om mij henen:
> Ter ene zijde 't blanke en koude bed,
> Ter andre 't kaarslicht, dat de zachtbeschenen
> Wanden in tederheid van schaduw zet.

Zouden de ‘mooglijkheden van een vrij bestaan’ een ondertoon van opstandigheid, een zoeken van de ruimte, kunnen impliceren, het aanzicht van het koude bed brengt hem terug binnen de wanden van de werkelijkheid. Gevangen binnen die ommuring, maar toch ook: veilig, hetgeen het woord ‘tederheid’ hier schijnt te suggereren. Veilig in die zin dat de dichter zijn grenzen en beperkingen berustend zal aanvaarden.

Een gelatenheid en berusting die in de laatste strofe is verwoord:

> En voor mij starend zien mijn ernstige ogen
> De spiegel in, die glanst, geheim en wijd.
> Maar reeds gelaten, bijna onbewogen,
> Aanschouw ik in het glas mijn sterflijkheid.

De berusting is niet volledig, de spiegel houdt nog altijd een geheim verborgen, de dichter is *bijna* onbewogen. Alle twijfels en angsten blijven in vragen besloten - een antwoord kan alleen worden gevonden in een immer hernieuwd pogen tot dichten. Ieder nieuw gedicht (de laatste maal?) draagt daardoor de uitdaging tot een verder testen en aftasten van de creatieve krachten in zich.

Hoezeer de creatieve geest ook van grenzen doordrongen mag zijn, de drang deze te verwijden blijft aan zijn werkzaamheden inherent. Vandaar dat de gelatenheid nooit volledig kan zijn - berusting zou uiteindelijk de creativiteit vernietigen. Het glas - hoe fijngeslepen en breekbaar ook - moet tot de laatste druppel geledigd worden. Aan het besef van sterflijkheid echter, in letterlijke en creatieve zin, paart zich het inzicht dat de dichter niet het onmogelijke moet beproeven. De hemel is er niet om bestormd te worden.

De cirkel lijkt afgerond en dichtgetrokken. De openingsstrofen hadden turbulente gevoelens van begeerte, verwachting en leven opgeroepen. De natuur, in bloei en bloem, wekte leven in het hart van de dichter - een *illusie* van licht en creatie. In het duister van zijn kamer wijst de spiegel hem naar het slot, herinnert hem aan de beperkingen van zijn vermogen, en - gedwongen daarin te berusten - aan de uiteindelijke begrenzing van de mens.

2

'Ouder worden is minder ontvankelijk worden', aldus opende Bloem in 1933 zijn 'In memoriam Stefan George'.

De levensgang is een cirkel die zich - in Bloem's belevenis van de werkelijkheid - geleidelijk sluit. De structuur van het gedicht vertoont een overeenkomstig ineenschuiven.

In deze interpretatie van 'De spiegel' wil ik de cirkel verwijden van het gedicht zelf naar de bundel *Het verlangen*, naar het denken van Bloem en de wijze waarop dichten en denken in de tijd gesitueerd kunnen worden. Daarbij blijft echter de lezing van dit ene gedicht centraal staan.

De eerste observatie is een eenvoudige. Uit de titels van gedichten in de verzameling alleen al blijkt dat Bloem een dichter was die een ontvankelijkheid voor de wisseling van seizoenen heeft uitgesproken. Enkele van de titels zijn: 'Lentewind', 'Oktober', 'Zomernacht', 'Scheveningen: mistige wintermiddag', enzovoort.

De eerste strofen van 'De spiegel' schenen te suggereren dat de lente de scheppingsdrang in de dichter oproept - de drang, maar niet het vermogen. Uit de genoemde titels is het duidelijk dat Bloem's gedichten geheel onafhankelijk van een bepaald seizoen ontstaan moeten zijn. Dat ligt misschien voor de hand, maar is niet zonder betekenis.

Bloem's vertwijfelde klacht betreft het intermitterend karakter van zijn scheppend vermogen, hij spreekt de onrust uit over de mogelijkheid dat het bezielend vuur zal uitblijven. In een interpretatie die uitsluitend op het gedicht gericht is, zie ik weinig aanleiding het seizoen niet in letterlijke zin op te vatten. De aanvullende feiten rechtvaardigen een tweede lezing.

Omdat in dit gedicht het thema, het probleem van de creatieve vruchtbaarheid centraal staat, zou ik het levenbrengend licht willen associëren met de dichterlijke inspiratie. Tijdens die momenten van bezielde werkzaamheid, en dan alleen, weet de dichter zich met het leven verbonden. Het schuchtere licht (de inspiratie) dreigt voortdurend door jagende wolkenluchten (de creatieve dorheid) verduisterd te worden.

Een voorlopige associatie van dichterlijke termen in het werk van Bloem lijkt mogelijk: licht, inspiratie en leven tegenover schaduw, creatieve dorheid en bestaan. Een verdere verfijning van begrippen is noodzakelijk, maar allereerst enkele opmerkingen over Bloem's denkbeelden ten aanzien van de verhouding tussen inspiratie en werk in het creatieve proces.

In Groot Nederland van 1938 publiceerde Bloem een beschouwing 'Over poëzie' waarin hij een inzicht verschafte in de wijze waarop zijn gedichten zijn ontstaan en tot stand gekomen.

Aan het begin van arbeid aan ieder gedicht gaat een inval vooraf. Bloem kiest bewust voor die 'huiselijke' term. Een impliciete waarschuwing voor hen die een al te romantisch gekleurde opvatting van de dichterlijke inspiratie huldigen. Aan de andere kant suggereert het woord inval volgens Bloem een komst *van buiten*, terwijl het gedicht zich *van binnen* opdringt. Het woord opwelling zou beter geschikt zijn om de oorspronkelijke bezieling aan te duiden.

Het eerste gegeven, in de letterlijke betekenis van het woord, voor het gedicht is een brokstuk: een 'in zich voelen' van een fragment, van een paar regels, soms nog minder. Een innerlijke beweging die nog nauwelijks aan woorden toe is. In de uiteindelijke versie van het gedicht kan dat fragment zelfs geschrapt zijn: het blijft daarom in niet mindere mate de oorsprong van het gedicht uitmaken. Het eerste fragment is niet noodzakelijkerwijs het begin van het gedicht, het kan zowel

middenstuk als einde zijn. Het belangrijke is dat in de opwelling de vorm direct gegeven is.

Op de inval volgt het werk aan de compositie - een fase waarin wil en verstand de overhand gaan nemen. Bloem kiest voor de werkzaamheid van deze fase het ietwat ongelukkige woord 'invullen', hetgeen aanleiding heeft gegeven tot enkele zure commentaren van critici die weinig gevoelig voor het *understatement* bleken.

Rondom de geïnspireerde regels groeperen zich, in dit tweede stadium van dichterlijke arbeid, andere en aanvullende zinnen. Groeperen zich, benadrukt Bloem - in die formulering ligt besloten dat er ook in de latere fase van creatie sprake van inspiratie kan zijn. En hoe frekwenter dit het geval blijkt, hoe geslaagder het gedicht als geheel zal worden.

Een in tal van opzichten parallelle getuigenis ten aanzien van het eigen scheppingsproces werd gegeven door A.E. Housman in *The Name and Nature of Poetry* (1933), een dichter in wie Bloem een verwante geest (h)erkend had.[1.]

Bloem's uitweiding over de *stadia* van het scheppingsproces - de terughoudendheid waarmee hij over de inspiratie spreekt en de nadruk die hij legt op het gewild, verstandelijk werk - toont overeenkomsten met het denken van Paul Valéry, de meest konsekwente 'theoreticus' van het creatieve proces. Bloem deelt met hem - afgezien van talloze verschillen - de voorkeur voor de absolute vorm van het klassieke vers.

Het idee van stadia of fasen in het creatieve proces ligt ook aan Valéry's beschouwingen en denkbeelden ten grondslag:

> Je crois qu'il faut distinguer - quant à moi, je distingue excessivement, - les différents moments de la création de l'ouvrage, et je répète que ces moments d'espèces toutes diverses (et peut-être incomparables) sont nécessaires à toute production.[2.]

Een opmerkelijke parallel overigens: zowel Bloem als Housman en Valéry zijn auteurs van een bescheiden maar zuiver poëtisch oeuvre (zuiver in de zin van: gebalanceerd, met zorg afgewogen, welhaast met onwil gepubliceerd - 'le scrupule littéraire' is een uitdrukking die men in het werk van Valéry terug vindt) - een dichterschap dat in ieder afzonderlijk geval na een eerste opbloei werd gevolgd door een zeer lange periode van stilzwijgen. Een kunstenaarschap dat men niet in de eerste plaats met spontaneïteit zou verbinden, maar veeleer met moeite en strijd.

Valéry gaat in de volledige scheiding van stadia (excessief ervaren in het eigen werk, maar in zijn algemeenheid geldend voor alle intellectuele arbeid - de bezieling manifesteert zich ook buiten de kunst) verder dan Bloem.

Hoewel Valéry een aantal verfijningen aanbrengt, zou men zijn denken ten aanzien van het scheppend werk tot dezelfde twee fasen van ontwikkeling kunnen reduceren die Bloem onderscheidde: het stadium van inspiratie (een woord dat ook door Valéry steeds weer met schroom wordt aangewend) en dat van verstandelijke arbeid. Hij verwerpt de gebruikelijke - romantische - tegenstelling van intellect en inspiratie als academisch. Zonder de kritische werkzaamheid en controle van het verstand leidt de inspiratie de dichter in het luchtledige. 'Totale inspiratie' is ondenkbaar - in de woorden van Valéry: zelfs geringe druk kan het mechanisme op gang brengen, de machine 'peut marcher à faible pression, mais une pression sans machine n'entraîne rien'.

Toen Bloem bewust koos voor het woord 'invullen', heeft hij ongetwijfeld schrikdraad willen plaatsen rondom het gebied van de inspiratie. Valéry's beeldspraak vervult een identieke functie. Tegenover het natuurlijke groeiproces waarmee de romantici het ontstaan van het kunstwerk hadden beschreven, het-zich-zelf-scheppende kunstwerk dat door de dichter/klerk slechts genoteerd behoeft te worden, stelt Valéry het schokkende en gehate beeld van de machine.

De druk/inspiratie van buiten brengt het mechanisme op gang. De machine / het intellect kan verfijnd worden en technisch vervolmaakt maar vereist een voortdurend en zorgvuldig onderhoud.

Valéry schijnt dat tweede stadium van werk - het invullen bij Bloem - soms hoger aan te slaan dan de inspiratie zelf. De rede blijft het instrument van compositie, de techniek het complement van de inspiratie. En de vervolmaking van die techniek, het winnen van ervaring en bedrevenheid, vereist onafgebroken studie en arbeid.

Ook in de wijze waarop Valéry die eerste bezielde momen-

ten heeft beschreven waaraan een gedicht zijn oorsprong dankt, blijkt hij een type van dichter dat men verwant aan Bloem zou kunnen noemen. In het befaamde essay ‘Degas, danse, dessin’ (de opdracht werd door de schilder met een onverschilligheid geweigerd die Monsieur Teste waardig zou zijn) schrijft Valéry dat de inspiratie ten hoogste het fragment kan schenken:

> Je dis: un *fragment*, car il y a peu de chances pour que ces unions assez brèves nous livrent *toute* une oeuvre de quelque étendue. C'est qu'interviennent le savoir, la durée, la reprise, les jugements. Il faut une bonne tête pour exploiter les bonheurs, maîtriser les trouvailles, et *finir*.[3.]

Het gedicht vindt een oorsprong in het fragment dat in een moment van inspiratie *gegeven* is; onmiddellijk daarop volgt het stadium van *berekening* (de termen zijn van Valéry) waarin het werk van wil en intellect, van kennis en kritisch oordeel - de arbeid van de heldere kop - een aanvang neemt. Het verstand aanvaardt de uitdaging het vluchtige tot poëzie te doen stollen.

Het gedicht ‘De spiegel’ blijkt het enige werk in de bundel *Het verlangen* waarin Bloem zich direct op het eigen scheppingsproces heeft geconcentreerd. Van Eyck noemde het een van Bloem's schoonste gedichten. Terecht - maar waarom?

Naar mijn gevoel is Bloem er juist in dit gedicht in geslaagd de polariteit van verlangen en onvervulbaarheid te concretiseren. Blijft het in vele andere gedichten vaag en inhoudsloos, hier heeft Bloem *het* verlangen, d.i. het verlangen naar het vers, naar vorm en inhoud weten te vatten en vatbaar te maken. Aan de spanning tussen dichterlijk streven en grensbesef dankt het gedicht zijn beklemming.

In zijn beschouwing ‘Over het verlangen’ (1915) vraagt Bloem: wat zoekt het verlangen? Het andere, luidt het antwoord. ‘Dat wat ons aan zal vullen, nee meer: dat wat ons in staat zal stellen, al ware het maar voor een ondeelbaar kort oogenblik, buiten ons zelf te treden’. Het verlangen blijft gericht op grensdoorbreking, een ontkomen aan de gebondenheid - een thematiek die ten nauwste met het creatieve proces samenhangt.

De vrees dat de dichterlijke bron vroeg- en voortijdig zou verdrogen is elders uitgesproken, in de slotregels van het gedicht ‘Verandering’ bijvoorbeeld:

> Maar ik ben bang, de oude droom te ontsterven.
> Voordat ik ooit zijn volheid heb gekend.

Opnieuw krijgt men hier de indruk van een dichter die de droom van, het verlangen naar gave uitdrukking koestert, maar die zijn eigen ontwikkeling met zorg gadeslaat en daarvan verslag doet. En hoe sterker dit enige verlangen, hoe dieper de vrees dat het lied hem zal ontsnappen.

Vooral voor de dichter van beperkte inspiratie, blijken plaatsbepaling en -markering zowel innerlijke noodzaak als kwelling. Alleen door middel van zijn werk, zijn kunst, kan hij zijn plaats temidden van de anderen bepalen en rechtvaardigen. In die rechtvaardiging ligt zijn uiteindelijke ‘raison d'état’, de vervulling van zijn bestaan - een opgave die hem benauwt, hem dikwijls de moed ontneemt, maar hem niettemin aanspoort en voortdrijft.

Hij erkent zijn beperkingen, maar blijft begeren die grenzen te doorbreken (is het de mens gegeven de volheid van zijn vermogen te kennen?). Vandaar die ambivalentie van geladenheid en gelatenheid, van hoopvolle verwachting en cynische reductie, van begeren en vervloeken van het leven, die de gedichten in de bundel en dit gedicht in het bijzonder karakteriseren.

Aan het slot van de achtste strofe vraagt Bloem naar de mogelijkheden van een vrij bestaan.

Vrij en bestaan: alleen in dit gedicht waar het gaat om het scheppingsproces bij de dichter, blijkt Bloem in staat deze begrippen te combineren. Binnen de gehele bundel zijn het tegendelen verenigd.

Het woord vrijheid vindt men in de bundel slechts op één plaats terug, bestaan daarentegen is een sleutelwoord waarvan de negatieve geladenheid duidelijk blijkt: 't nauw bestaan, het bang bestaan, de worgende engheid van dit bestaan, de laagheid van het bestaan, de versmaadheid van dit aards bestaan, enzovoort. Het bestaan en de menselijke staat vormen de hoofdthema's van Bloem's poëzie.

Met het bestaan is in het dichterlijk taalgebruik van Bloem de term - het scheldwoord welhaast - 'daaglijksheid' verbonden. De onderliggende samenhang van woorden laat zich aldus uitdrukken: de grauwe 'daaglijksheid' verstikt; dichten is ademen, is *zijn* in de diepste zin van het woord. Dichten daarom is leven, een ontspannen aan de gesel van het dagelijks bestaan - is vrijheid. Bij Bloem staan leven en bestaan in directe oppositie.

De kunstenaar is een bevoorrechte, omdat de kunst hem een uitzicht biedt op de sfeer van vrijheid, hem de zeldzame momenten verschaft zich te bevrijden van de ketenen van het enge bestaan.

Maar ook de dichterlijke vrijheid is aan beperkingen onderhevig. De kunstenaar werkt binnen de grenzen van, is gebonden aan de artistieke erfenis die hem is overgeleverd. Bloem's zin voor traditie is vergelijkbaar met de opvatting van T.S. Eliot. In het essay over Leopold (1935) schreef Bloem dat die dichter zich liet inspireren door Omar Khayyam en anderen. Dat doet niets af aan de grootte van Leopold: 'het is niets anders dan het inlijven bij het poëtisch bezit van alle tijden van iets, waar de eene groóte evenveel recht op heeft als de andere, het deelhebben aan een soort van dichterlijke meent'.

Wij zijn één met onze doden, klinkt het in het gedicht 'Allerzielen':

> Hun zware werk bereidde ons dit gebied,
> Wij zijn gebonden nog door hun geboden.

Dit besef van gebondenheid is verweven met Bloem's opvatting over de menselijke staat. De beperktheid van de mens stelt grenzen aan zijn individueel scheppend vermogen. Hij dient de gave en gratie van scheppende kracht niet te verspillen aan het oproepen van experimentele, vergankelijke vormen (het nieuwe immers is het tijdelijke bij uitstek), maar zijn opgave daarentegen ligt in het bewerken en beproeven van overgeleverde vormen. De overschatting van het moderne komt volgens Bloem voort uit het niet-kennen van de klassieken. De taak van de dichter is deze: aan de gemeenplaatsen een nieuwe poëtische zin toe te kennen (de *locus communis* is dan verre van negatief bedoeld: het is een vruchtbare bodem die voortdurende bewerking vraagt).

Ik wees op de traditionele wijze waarop Bloem dit gedicht inleidde. De variant op de aloude 'Natureingang' verduidelijkt wat met een bewerking van de gemeenplaats bedoeld kan zijn. Is de lezer bekend met dit topos in de westerse literatuur, dan roept het vaste patroon daarvan zekere verwachtingen op over de voortgang van het gedicht. In dit geval: een vreugdegevoel dat met het scheppen verbonden zou zijn. Doordat Bloem vervolgens scherp van het vermoede patroon afwijkt, weet hij in de derde strofe de schok van een wending te bewerkstelligen.

Bloem's ideeën over de beperktheid en de gebondenheid van de mens gaan vergezeld van (zijn voortgekomen uit?) een besef van de gelimiteerdheid van eigen scheppende krachten. Dit volledig doordrongen zijn van beperkingen, heeft hij in zijn beschouwing 'Over poëzie' zonder terughoudendheid uitgesproken.

Het mogelijke verwijt dat zijn dichtkunst slechts een nauw domein bestrijkt, kan hij niet aanvaarden omdat - schrijft Bloem - het hem niet gegeven was, 'in den letterlijken zin grooter te zijn, en van zijn talent te forceeren is nog nooit iemand beter geworden. Maar even goed als die iemand besef ik, dat die beperktheid mij uitsluit uit de rijen der grootste

dichters,...'.

Dat de kennis en erkenning van eigen grenzen - en ik meende dit feit reeds in 'De spiegel' aangegeven te zien - de dichterlijke *ambitie* bij Bloem niet heeft verminderd, komt in de genoemde beschouwing tot uitdrukking (de toon van berusting aan het slot van het gedicht moet dan ook niet in uitsluitend negatieve termen verstaan worden). Wat hem aan omvang ontbrak, heeft hij door zuiverheid willen vergoeden. Dat is geen valse bescheidenheid, voegt Bloem daar direct aan toe, 'want wat ik heb willen bereiken is niet gering'.

Het domein is nauw begrensd, de kwantiteit van de oogst blijft bescheiden, maar de vruchten zijn zeldzaam van zuiverheid. Bloem's poging is de 'minor poet' een waardige plaats toe te kennen.

Laten we met deze conclusie in gedachten terugkeren naar de derde strofe van 'De spiegel'. De maatstaf die de dichter zich daar oplegde was een kwantitatieve: het aantal gedichten was met het verstrijken der jaren geringer geworden. Van de compensatie in zuiverheid waarover Bloem vele jaren na de publikatie van *Het verlangen* zou spreken, wordt in het gedicht geen melding gemaakt. Een tegenspraak dan? Een wijziging in denken? Het lijkt mij van niet. Men stuit hier op een dilemma dat naar mijn idee inherent genoemd mag worden aan het beperkte dichterschap. Alleen door middel van vergelijking kan deze hypothetische uitspraak aannemelijk gemaakt worden.

'Baudelaire ligt mij na aan het hart, als slechts weinigen', schreef Bloem in De Gids van 1921. In een ander verband heb ik gewezen op het feit dat het sterke besef van plaats en plaatsverdeling binnen het creatieve domein bij Baudelaire mede de ontwikkeling van diens dichterschap bepaald heeft.[4.] Baudelaire werd gedwongen zich creatief te onderscheiden van een opmerkelijk aantal begaafde dichters die de Franse Romantiek tot bloei hadden gebracht, zoals Bloem de uitdaging moest aanvaarden de nawerking van de explosie van Tachtig te smoren. En dat was op zichzelf een niet geringe opgave.

Baudelaire, auteur van een briljant maar bescheiden oeuvre, scheen bovenal in zijn zelfvertrouwen geschokt door de enorme vruchtbaarheid van Victor Hugo. De publikatie van *Les misérables*, in liefst tien goed-geadverteerde delen, brachten hem van zijn stuk in het moedeloos besef dat zijn eigen werken onopgemerkt zouden blijven. Baudelaire voelde zich, ondanks de kritische onachtzaamheid van Hugo, vooral verpletterd onder de kwantiteit van werk van zijn rivaal. De verstrenging van eigen artistieke maatstaven (Bloem's compensatie in zuiverheid), lijkt daarvan een direct gevolg geweest te zijn. De martelende angst van het dichten, de pijn van het scheppingsproces, is herhaalde malen door Baudelaire uitgevloekt. Bloem en Baudelaire delen die 'vrees voor het blank stuk papier' waarvan Marsman eens sprak.

3

Kennis van eigen dichterlijke grenzen en een wijsgerig inzicht in de 'conditio humana' zijn bij Bloem nauw verbonden. Men zou dit in strikt individuele zin kunnen interpreteren. Het fascinerende van Bloem's dichterschap is echter dat een sterk persoonlijke oriëntatie blijkt samen te vallen met een cultuur-historisch bepaalde kentering in denken.

De talloze literaire bewegingen die de Europese literatuur (met Parijs als het centrum) sinds 1890 in een opwindende en vruchtbare chaos hebben doen

versplinteren, zijn - indien men weigert tot grove reducties over te hellen - nauwelijks onder één noemer samen te brengen. Culturele anarchie, dat was het wachtwoord van hen die naar orde, tucht en discipline hunkerden.

Deze bewegingen en groeperingen hadden gemeen dat zij het postulaat van de identiteit van vorm en inhoud als essentieel beschouwden. Hun voormannen verkondigden de theorie van de adequate vorm, een vorm die zich van binnen uit aan het gedicht oplegt - een zich-zelf-scheppende-vorm als het ware. Hun terminologie herinnert aan de geestdrift voor het denken van Bergson in die jaren. De filosoof die zijn volgeling had aangespoord zich los te maken van het voltooide 'tout fait' en daarvoor datgene in de plaats te stellen wat in de maak is, het 'se faisant'. Of, in de termen van *Les deux sources*, de gerealiseerde werkelijkheid (de 'Nature naturée') te vervangen door de realiserende werkelijkheid (de 'Nature naturante').

Dichters die de adequate vorm van poëzie zochten, legden in een theoretische bezinning op hun werkzaamheden nadruk op de natuurlijkheid en spontaneïteit van het scheppingsproces. Modern is in hun denken een sleutelbegrip waaraan zich connotaties van vrijheid, onbegrensdheid en anti-traditionalisme hechten. Hybris is de kritische term waarmee hun ambitieus streven is aangeduid.

De tegenbeweging - ook al een Europees verschijnsel - die volgde, is met neo-classicisme aangeduid. In zeer brede termen gaat het in de dichtkunst om een weder-instelling van de absolute vorm van het vers. De overgeleverde en op-zich-zelf staande vorm, die van buiten aan de inhoud wordt opgelegd. In hun theorieën hebben de dichters van de tegenbeweging klemtoon gelegd op de functie van wil, intellect en werk in het scheppingsproces. Tegenstanders van de absolute vorm grepen in hun kritiek graag naar een militair jargon: woorden als disciplineren, drillen, enzovoort, treft men in hun geschriften aan.

Als men de tegenstellingen tussen adequaten en absoluten in kernbegrippen van overgang en reactie zou willen samenvatten, dan zijn het deze: van hybris naar sofrosyne, van titanisch streven naar grensbesef (vormbesef is grensbesef), van vrijheid naar tucht (literair èn maatschappelijk: aan de vormcultus paart zich een reactionaire, cultuurkritische instelling), van modernisme naar gevestigde orde, van het vrije naar het traditioneel-gebonden vers.

De uitdrukking 'la condition humaine' kwam omstreeks 1910 zelden meer voor in het Europese denken. Het eerherstel daarvan werd in 1933 door Malraux bewerkstelligt, waarbij deze zich rechtstreeks op Pascal beriep.[5.] De meeste belangrijke literaire teksten sinds het begin van de twintigste eeuw weerspiegelen een speurtocht naar het wezen van de individuele mens. Malraux koos de titel *La condition humaine* omdat hij in zijn roman *alle* wezenlijke aspecten van het bestaan wilde behandelen.

Een overheersend aspect in het werk van Malraux is het besef van sterflijkheid - de mens is het enige wezen dat weet dat hij sterven moet. Diezelfde grondtoon domineert ook de poëzie van Bloem. De wetenschap van grenzen en het besef van sterflijkheid zijn onverbrekelijk verbonden. De notie van de begrensde mens was zowel constitutief voor de ideologie van de klassieke reactie in de jaren rond 1910, als voor het dichterschap van Bloem.

Het individuele dichterschap van Bloem, in het bewustzijn van beperkingen en grenzen, vond in het neo-classicisme een dichterlijke en cultuur-filosofische achtergrond die de martelende angst van het dichten althans tot op zekere hoogte verlicht moet hebben. Ook uit het besef van gelijkgestemden kan troost worden geput.

Londen, juli 1982.

Eindnoten:

1. Zie: J. Kamerbeek Jr. *De poëzie van J.C. Bloem in Europees perspectief.* Utrecht 1976, hoofdstuk II. De invloed van Kamerbeek op dit essay is stellig niet toevallig: hij was mijn leermeester.
2. Valéry. Vues. *La création artistique.* Paris 1948, p. 306.
3. Valéry. *Oeuvres.* Ed. Pléiade 1960, UI, P. 1195.
4. Zie mijn opstel: ‘Creatieve rivaliteit’. BZZLLETIN 88 (1981), pp. 45-56.
5. Zie vooral de passage in *Les noyers d'Altenburg* (Paris 1943, p. 289) waar Malraux in deze context letterlijk uit het werk van Pascal citeert.

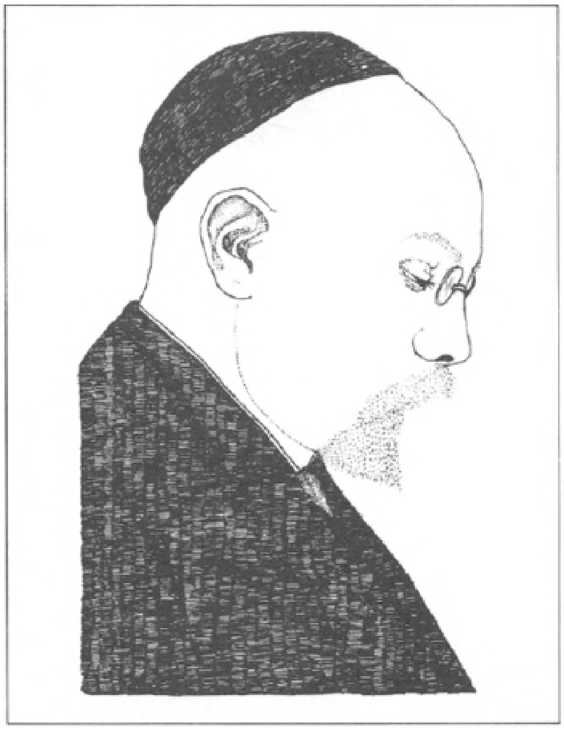
Ron Mooser
Er zijn geene onzedelijke kunstenaars, maar er is een onzedelijk publiek
Jacob Israël de Haan en de homoseksualiteit

Nu *Pijpelijntjes* en de *Open brief aan P.L. Tak*, de eerste twee delen van de Jacob Israël de Haan-bibliotheek van uitgeverij Peter van der Velden, verschenen zijn, is het mogelijk om te bekijken wat de werkwijze van de twee verzorgers, Rob Delvigne en Leo Ross, opgeleverd heeft[1.]. Dit artikel, waarin in het voorbijgaan de andere heruitgaven van *Pijpelijntjes* besproken worden, gaat echter niet zozeer over de goede dingen die Delvigne en Ross gedaan hebben - dan zou ik hen uitgebreid moeten napraten -, maar het gaat over de (enkele) ontbrekende dingen, de negatieve kanten van hun werkwijze èn over een paar belangrijke inhoudelijke aspecten van *Pijpelijntjes* en de ‘Pijpelijntjes-affaire’ waar ze volgens mij niet of niet genoeg de aandacht op gevestigd hebben. Het volgende moet dan ook gezien worden als een poging om Delvigne en Ross te prikkelen, om hen aan te sporen het nog beter te doen.

Van Jacob Israël de Haans eerste romans *Pijpelijntjes* zijn, sinds het vervallen van de auteursrechten in 1974, vier edities verschenen: alle vier bij een andere uitgever en verzorgd of van een verklarend woord voorzien door verschillende auteurs; de laatste drie verschenen zelfs binnen een half jaar. Van deze heruitgaven, die alle gebaseerd zijn op de eerste druk en niet op de door De Haan zelf gewijzigde tweede druk, zijn eigenlijk alleen de eerste en de laatste belangrijk. De eerste, in 1974 bij Kruseman verschenen, omdat dit een fotografische herdruk is - op zich eigenlijk een goedkope oplossing - en wij dus precies datgene te zien krijgen wat enkelen in 1904 ook gezien hebben. Daarnaast is de verzorger, Wim J. Simons, zo ongeveer de eerste geweest die het schandaal rond deze roman heeft proberen te beschrijven: zijn artikel, waarop het nawoord gebaseerd is, dateert van 1958. De laatste, bij Peter van der Velden, omdat de verzorgers, Rob Delvigne en Leo Ross, van de ‘Pijpelijntjes-affaire’ zowel de politieke als de literaire en persoonlijke aspecten vrij grondig beschrijven; zij geven ook veel van de overeenkomsten tussen de roman en de werkelijkheid en de verschillen tussen de eerste en de tweede druk[2.].

Van de twee andere uitgaven heeft alleen de Prisma-pocket enig bestaansrecht. Uitgeverij Het Spectrum heeft er een prettig ogend, goed verzorgd boekje van gemaakt, met een informatief en amusant nawoord van W.F. Hermans (in 1976 verschenen in *Hollands Diep* en opgenomen in *Houten leeuwen* en *leeuwen van goud*, 1979), waarin ruim ingegaan wordt op de literaire aspecten en waarde van de roman; alleen jammer dat men op de kaft de tweede druk heeft afgebeeld. Al met al een echte volksuitgave: goed en goedkoop.

De uitgave van Nijgh & Van Ditmar is eigenlijk alleen maar goed voor De Siegte: het zet- en drukwerk is lelijk, de modernisering is soms raar - zo werden latijnse hoofdstuknummers vervangen door arabische -, Pierre H. Dubois toont niets van homoseksualiteit te begrijpen en heeft, blijkens zijn literatuuropgave, na 1967 niets meer over De Haan gelezen; de mooiste misser is evenwel dat op de kaft de Westertoren staat afgebeeld. Kortom in alle opzichten de aanschaf niet waard.



Jacob Israël de Haan; ets van Peter Yvon de Vries, De Lange Afstand 1981.

Voordat ik wat dieper op een en ander inga, eerst een korte samenvatting van *Pijpelijntjes.* Twee jongemannen wonen samen op kamers in de Pijp, een Amsterdamse volksbuurt. De ik-figuur, *Joop Driesse*, heeft geen duidelijke bezigheden, de ander, *Sam* (‘zie je Sam heet eigenlijk Arnold, maar we

noemen 'm altijd Sam'[3.]), studeert medicijnen. Als Joop 'ziek' is, betekent dat dat hij behoefte heeft aan seksueel contact en als Sam dat niet wil, betaalt Joop daar een jongen voor. Als Sam 'ziek' is, betekent dat dat hij aanvallen van sadisme heeft en Joop slaat; hij gaat dan naar een eigen kamer, elders in de stad. Als Sam met een verloofde komt aanzetten, is het tussen hem en Joop eigenlijk afgelopen. Hoewel ze dat beide betreuren, denkt Sam zijn ware gevoelens te moeten volgen en zal Joop zich dan maar met zijn jongens moeten behelpen. Nog voordat aan hun samenwonen een eind kan komen, overlijdt Sam onverwacht, niet lang na zijn artsexamen.

Dit verhaal is doorweven met schetsen van het Amsterdamse volksleven. De beschrijvingen zijn geschreven in een soort Tachtigers-idioom, de dialogen vaak in plat Amsterdams.

Als *Pijpelijntjes* in juni 1904 bij de Amsterdamse uitgever Jacq. van Cleef verschijnt, is Jacob de Haan - pas met de *Open brief* zal hij als Jacob Israël naar buiten treden[4.] - lid van de *SDAP*, letterkundig medewerker van het Zondagsblad van het socialistisch dagblad *Het Volk*, waarvan *P.L. Tak*, een belangrijk man in de partij, hoofdredacteur is, en redacteur van de kinderrubriek van dat Zondagsblad. Verder is hij hulponderwijzer en is hij, onder meer, bevriend met Frederik van Eeden, Arnold Aletrino, naturalistisch schrijver en medicus, en Johanna van Maarseveen, gemeentearts. Binnen korte tijd is hij ontslagen bij Het Volk en is hij zijn onderwijzersbaantje kwijt, maar dit alles niet zonder slag of stoot: de behoefte om in zijn gelijk gesteld te worden brengt hem zelfs nog tot het schrijven en door Van Cleef doen uitgeven van een *Open brief aan P.L. Tak*; zijn positie binnen de SDAP is dan al onhoudbaar. Ook binnen korte tijd koopt Aletrino, die zichzelf onder meer in naam, roepnaam en uiterlijk in Sam herkend heeft - daarenboven is het boek opgedragen 'Aan goede A. Aletrino' - samen met Van Maarseveen (die in 1907 met De Haan zal trouwen), de eerste druk van *Pijpelijntjes* grotendeels op en laat die vernietigen. Hoe het met de vriendschap tussen hem en De Haan gaat, laat zich raden: nog in 1911 schrijft Aletrino in een brief aan Herman Robbers over De Haan als 'een geweldig gedegenereerd individu, ontbloot van alle moreel gevoel en daarbij bisexueel met overwegend homosexuele neigingen'. Dat De Haan zeer aan zijn boek hecht, mag daaruit blijken dat hij nog in hetzelfde jaar, ruim voor de *Open brief*, een herschreven tweede druk het licht doet zien: deze is allesbehalve gekuist, maar wèl heeft De Haan zoveel mogelijk de verwijzingen naar zichzelf, naar Aletrino[5.] en naar andere 'bestaande personen en gebeurtenissen'[6.] verwijderd.

Waarom er een schandaal ontstaat, is duidelijk. Van de redacteur van de kinderrubriek verwacht men op z'n hoogst een jongensboek, zoals De Haan daarnaast ook inderdaad van plan is geweest, getuige een brief (van eind oktober/begin november 1903) aan het gymnasiastje Arnold Saalborn: ''n Uitgever hier verzocht me ook 'n jongensboek voor 'm te maken. Dat moet in April af zijn'[7.]. Men verwacht níet een roman waarin homoseksualiteit openlijk en zonder morele veroordeling behandeld wordt.

Dat dit laatste niet betekent dat de homoseksualiteit binnen de roman zelf vanzelfsprekend is, wil ik hier proberen aan te tonen. (De eerste, overigens, die íets over die vanzelfsprekendheid heeft opgemerkt, is Hermans en hij wordt dan ook door Delvigne en Ross gretig geciteerd, echter zonder dat ze vermelden waar Hermans dat geschreven heeft[8.].

Ten eerste: dat Joop homofiel is, wordt noch door hemzelf noch door Sam (moreel) veroordeeld, maar zogauw hij last heeft van ongewenste gevoelens als verliefdheid

of geilheid wordt daar door hemzelf, enigszins onder druk van Sam, en door Sam min of meer negatief op gereageerd. Sam neemt ook niet het initiatief om met Joop naar bed te gaan: hij geeft hoogstens toe. Als ze met elkaar naar bed gaan, zegt Joop, duidelijk met de behoefte om overtuigd te worden: ‘Sam, we doen toch eigenlijk niets ergs...’[9.] (N.B. niet ‘niets slechts’!). Als Joop weer eens verliefd doet tegen Sam, zegt deze: ‘zeg ik geloof dat 't weer mis gaat’[10.]. Als Joop verliefd wordt op Geert, een kennis van Sam, zegt Sam: ‘Je blijft thuis, je bent ziek ... heel ziek ... je blijft thuis’, waarop Joop zegt: ‘Ja ... Geert, ik blijf thuis ... ik voel me niks goed’[11.]. Sams invloed op dit punt verdwijnt ook pas als het tussen hun in feite al is afgelopen.

Ten tweede: de verhouding tussen Joop en Sam wordt helemaal niet als homoseksueel gezien omdat hun gedrag niet als zodanig herkend of benoemd wordt[12.]. Alleen Hermans probeert hiervoor een verklaring te geven ‘terwijl de andere personages in het boek elk commentaar op de vriendschap van het tweetal achterwege laten. Uit discretie of uit onwetendheid?’[13.]. Delvigne en Ross zeggen alleen: ‘In P-1 denk je weieens: heeft nu niemand iets in de gaten van de relatie tussen die twee jongens Sam en Joop?’[14.], maar stellen het niet fundamenteel aan de orde. Natuurlijk moet de invloed van het ik-perspectief niet vergeten worden, want we horen nu eenmaal niets van wat er achter Joops rug om gezegd wordt, maar dan toch ... Eén keer ligt Joop met zijn hoofd in Sams schoot als juffrouw Meks, de hospita, binnenkomt: ze zegt niets[15.]. Een andere keer ligt Sam in Joops bed als ze binnenkomt, maar ze zegt alleen: ‘Gut 'm neer Sam, u ligt in 'm neer Driesse z'n bed’[16.]. Volgens mij zijn de mogelijke verklaringen hiervoor:

- het voorkomen van romantische vriendschappen onder studenten[17.];
- gewone mensen houden zich nog niet zo met homoseksualiteit bezig als bijvoorbeeld medici en politici (tenzij het natuurlijk een schandaal betreft);
- voor het gewone volk zijn studenten van een hogere klasse (‘denk d'r an 'n servetje van (= voor) 'm neer Driesse en de huisjuffrouw (= huiseigenares)’, zegt juffrouw Meks[18.]) met eigen normen en gedragscodes en daar mag je niets van zeggen. Het vanzelfsprekende van de homoseksualiteit in *Pijpelijntjes* bestaat dan ook hoogstens daaruit dat de roman noch is geschreven door een afstandelijke verteller die zijn personages ziek, zielig of slecht noemt, noch is geschreven als een vlammend betoog voor de bestaansrechten van de homoseksueel.

Dat De Haan zich er niet voor schaamt over homoseksualiteit te schrijven - iets anders dan toegeven het te zijn - is duidelijk. Hij bereidt meteen een tweede druk voor en vraagt aan Van Eeden per (ongedateerde) brief: ‘Wil je d'r 'n inleiding voor maken, waarin je de dufburgerlijke fatsoentjesmenschjes 'n robbedoes toedient?’ Van Eeden is daartoe niet bereid, Lodewijk van Deyssel, ook benaderd, evenmin. Dat hij niet van plan is zijn boek te kuisen, zoals Van Deyssel met *Een liefde* heeft gedaan, is ook duidelijk.

De tweede druk van *Pijpelijntjes* verschijnt eveneens bij Van Cleef en is beduidend dikker dan de eerste, hoewel hij daarmee wèl vrijwel van scène tot scène parallel loopt; hij heeft als ondertitel *Het leven van Cor Koning en Felix Deelman* meegekregen. De opdracht aan Aletrino ontbreekt. In plaats daarvan is er een motto, ontleend aan Catullus, waarin ervoor gewaarschuwd wordt dat men de schrijver niet datgene persoonlijk mag toedichten wat hij in zijn werk beschrijft: een aanwijzing dat De Haan niet als homoseksueel gezien wil worden. Bij Catullus luiden de eerste twee regels als volgt: ‘Pedicabo ego vos et inrumabo, / Aureli pathice et cinaede Furi’ (Catullus 16), wat zoveel betekent als ‘Ik zal jullie in je mond en je kont nemen, / jij schandknaap Aurelius en jij wellustige (verwijfde) Furius’[19.]. De Haans motto bevat deze tweede regel niet, wel gewoon de volgende vier regels. Misschien kwam het homo-aspect daarvan hem niet zo goed van pas; hoewel, ook de eerste regel

is niet bepaald normaal hetero te noemen. Misschien ook beschikte hij slechts over een corrupte of gekuiste Catullus-uitgave. Op de enige andere plaats waar hij Catullus aanhaalt, een brief aan Van Deyssel, gedateerd 15 juni 1904, ontbreekt de tweede regel eveneens. Delvigne en Ross vermelden alleen: ‘de tweede regel van het gedicht van Catullus, laat De Haan dan om begrijpelijke reden weg’[20.] en laten een even-

zeer incomplete vertaling vergezeld gaan van de opmerking 'De versregels wekten de suggestie als had hier een non een boek over een bordeel geschreven'[21.].

De tweede versie is nog meer in Tachtigers-stijl geschreven, waardoor het contrast tussen beschrijving en dialoog nog groter is, en is erotischer, explicieter. Van dat laatste een paar voorbeelden:

- het vijfde hoofdstuk, dat in de eerste versie als een nachtlampje uitgaat, eindigt hier als volgt:

> Op de canapé lei Hans (= Sam; De Haan blijft dol op roepnamen: Hans, de roepnaam van Van Maarseveen, voor Felix) ... stil achterover ... zoo heerlijk-mooi ... zoo mooi. 'Hans, mag ik bij je komen?' 'Ja ... P'tit... ik heb zo naar je verlangd'. 'Jongen ... Hannie ... ik zo naar jou'...[22.];

- het zesde hoofdstuk heeft hier als extraatje: 'Prettig-intiem dien nacht sliepen we samen'[23.];

- als Joop/Cor een dronken jongen in huis neemt om hem zijn roes te laten uitslapen, staat er in de eerste druk ''t harde kloppen van z'n hart voelde ik door z'n hemd heen' (de scène duurt hier wel langer)[24.], terwijl er in de tweede staat '... met z'n warme handen onder m'n goed woelend'[25.].

(Overigens komt in het hele boek nog steeds geen geslachtsdeel voor). Daarnaast is Cor beduidend promiscuër dan Joop en is de psychologie hier en daar beter uitgewerkt. Op zich zijn dit al voldoende redenen om een heruitgave van deze *tweede versie* te rechtvaardigen[26.] - Van der Velden heeft dit ingezien: de uitgave is gepland voor 1983 -, maar deze zou nog meer de moeite waard zijn als hij werd uitgebreid met de enkele gepubliceerde en bewaarde fragmenten van het *tweede deel* van *Pijpelijntjes*[27.].

De heruitgave van de in juni 1905 verschenen *Open brief aan P.L. Tak* is door Delvigne en Ross voorzien van een uitgebreid 'voorspel' en 'naspel', een en ander natuurlijk niet geheel zonder overlappingen met hun inleiding bij *Pijpelijntjes*: zoiets is onvermijdelijk. Hierdoor is de 'Pijpelijntjesaffaire' nu te volgen van vóór het verschijnen van de eerste druk tot ruim na het verschijnen van *Pathologieën* in 1908. Het slot van deze uitgave is heel mooi: 'En onze vriend Jacob Israël? Op 5 december 1908 schrijft hij aan Herman Robbers: "ik heb afgedaan"'[28.]. In de tussentijd hebben we dan vrijwel alles vernomen over besprekingen[29.], reacties, (geweigerde) ingezonden stukken, advertenties, SDAP-moties en -congresvoorstellen en wat dies meer zij: fascinerend leeswerk, maar te ingewikkeld om kort samen te vatten, dus dat zal ik niet doen.

Wat ik wel wil aanstippen is het volgende. In het voorspel komt de vraag voor van een partijlid aan Tak: 'kan dgl. persoon lid zijn v.d. Partij en als zoodanig gewaardeerd worden?'[30.] ofwel kan een homoseksueel lid zijn van de SDAP. Dat de medespelers in 1904 en 1905 geen onderscheid kunnen maken tussen deze schrijver en zijn werk, is niet verwonderlijk. Dat Delvigne en Ross eraan voorbij gaan dat De Haan dat onderscheid zelf wèl gemaakt wenst te zien, verbaast mij hogelijk. De Haan schrijft namelijk, in een ingezonden stuk dat hij zelf weer in de *Open brief* citeert:

> Mijn boek zou wéér verschijnen, onaangetast in zijn essence gebleven, ontdaan van wat buitenstaanders hinderen kon en met de duidelijke indices erop, dat ik niet gehouden wenste te worden voor de hoofdpersoon (N.B.: over Aletrino geen woord!). Hoe ik dàn vind, dat wij tegenover dergelijke lui te doen hebben, laat ik buiten beprating hier'[31.].

Deze laatste zin spreekt boekdelen. De Haan is er wel erg op gebrand om zowel zijn schrijverschap erkend te zien als in zijn positie en functies hersteld te worden: dit is welhaast zelfverloochening. De enige die hier een juist antwoord op heeft, is P.L. Tak zelf:

> Nu ik uit de verzekering van de heer De Haan weet, dat de in het boek sprekende persoon niet hij is, en het boek dus niet in die mate als de eerste editie wilde doen geloven, op directe waarneming berust, schijnt het mij toe het produkt te zijn van een kranke fantazie[32.].

Niet dat dit antwoord instemming verdient, integendeel, maar Tak legt wel zijn vinger op de zwakke plek in De Haans verdediging: zijn geloofwaardigheid.

Nog in 1908 schrijft De Haan, in het *woord vooraf* bij *Pathologieën* dat het hem 'als letterkundig kunstenaar nog steeds genoegen' doet dat hij *Pijpelijntjes* heeft geschreven. Dat Georges Eekhoud in zijn *voorrede* bij *Pathologieën* over *Pijpelijntjes* praat als 'het leven van twee zenuw-ongezonde jonge mannen, die tot de groep van bijzonder verstootenen en misdeelden der liefde behoorden'[33.], vindt hij blijkbaar niet erg.

Jacob Israël de Haan als pathologisch geval van homoseksuele zelfhaat: wie is er bang voor onzedelijkheid?

De manier waarop *Pijpelijntjes* en de *Open brief aan P.L. Tak* door Rob Delvigne en Leo Ross verzorgd en door Peter van der Velden uitgegeven zijn, doet mij uitkijken naar de volgende delen in de De Haan-bibliotheek: de *Nerveuze vertellingen*, de roman *Ondergangen, Pijpelijntjes tweede versie* en de *Correspondentie.* Gezien de uitgave van *Pathologieën* door deze uitgever - zonder echter de huidige verzorgers - is dit zonder meer een waardige revanche[34.].

Ik wil alleen nog een paar dingen signaleren:

- te vaak ontbreekt een datering (De Haans schuld ongetwijfeld) of zelfs maar een geschatte datering van geciteerde brieven;

- er wordt slechts hoogst zelden verwezen naar eerdere publikaties, zowel eigen als andermans;

- bij een aantal nieuwe feiten, beweringen en verklaringen ontbreekt het bewijsmateriaal[35.];

- een interpretatie van de feiten - bijvoorbeeld de houding van De Haan zelf in deze affaire - ontbreekt vrijwel.

Een en ander kan geschied zijn uit angst voor dikte of moeilijkheidsgraad of om de nieuwsgierigheid voor volgende delen te wekken, maar met dat beetje meer hadden deze zeer goede uitgaven misschien het predikaat 'uitstekend' kunnen krijgen.

Carry van Bruggen schreef in het voorwoord bij *Palestina* (1925), een bloemlezing uit De Haans feuilletons voor het Handelsblad, het volgende over haar broer: 'Om twee dingen was het dat hij niet bij hen paste. Het eerste dat hij veel te veel gaf, het tweede dat hij veel te veel vorderde'. Een groot schrijver heeft het recht om ook ná zijn dood nog veeleisend te zijn. Dat dat niet hoeft te leiden tot kritiekloze bewondering of tot het slechts wéérgeven van de feiten, spreekt vanzelf: van het wijzen op zijn fouten en zwakheden wordt een groot schrijver niet kleiner, hoogstens menselijker.[0.]

0. De titel van dit artikel is ontleend aan De Haan 1957, p. 23, nr. 176.

Bibliografie:

Delvigne, Rob & Leo *Ross* (1978): 'Een correspondentie van Jacob Israël de Haan'. In: *Spektator*, jrg. 7 (1977/78) nr. 9/10. p. 595-598.

Haan, Jacob de (1904): *Pijpelijntjes. Het leven van Cor Koning en Felix Deelman.* Amsterdam, Jacq. van Cleef, 1904.

Haan, Jacob Israël de (1954): *Besliste volzinnen.* Amsterdam, De Beuk, 1954.

Haan, Jacob Israël de (1957): *Brieven aan een jongen. Een kleine correspondentie van* ... Uitgegeven en ingeleid door Arnold Saalborn. Amsterdam, De Beuk, 1957.

Haan, Jacob de (1974): *Pijpelijntjes.* (Gevolgd door: Pijpelijntjes, de geschiedenis van een 'onzedelijk' boek door Wim J. Simons). 's-Gravenhage, Kruseman, 1974.

Haan, Jacob Israël de (1975): *Pathologieën. De ondergangen van Johan van Vere de With.* Met een voorrede van Georges Eekhoud en een nawoord door Wim J. Simons. 's-Gravenhage, Kruseman, 1975.

Haan, Jacob Israël de (1981a): *Pijpelijntjes.* Met een nawoord van W.F. Hermans. Utrecht/Antwerpen, Het Spectrum, 1981. Prisma-pocket nr. 1993.

Haan, Jacob Israël de (1981b): *Pijpelijntjes.* Met een nawoord van Pierre H. Dubois. 's-Gravenhage, Nijgh & Van Ditmar, 1981. Nederlandse klassieken van de twintigste eeuw.

Haan, Jacob Israël de (1982a): *Pijpelijntjes.* Ingeleid en toegelicht door Rob Delvigne en Leo Ross. Amsterdam, Peter van der Velden, 1982.

Haan, Jacob Israël de (1982b): *Open brief aan P.L. Tak.* De geschiedenis van de Pijpelijntjes-affaire door Rob Delvigne en Leo Ross. Amsterdam, Peter van der Velden, 1982.

Meijer, Jaap (1960): 'Lodewijk van Deyssel en Jacob Israël de Haan. Een rechtzetting'. In: *Roeping*, jrg. 35 (1959/60) nr. 11, april 1960, p. 697-726.

Mooser, Ron (1981): 'Geen schandaalboekje, maar een zeer belangrijk kunstwerk'. In: *Homologie*, jrg. 3 (1980/81, verlengd) nr. 6, winter 1981.

Ross, Leo (1974): 'Commentaar op "Pijpelijntjes"'. In: *De Revisor*, jrg. 1 (1974) nr. 7, september 1974, p. 29-32.

Simons, Wim J. (1958): 'Een "onzedelijk" boek. De geschiedenis van de Pijpelijntjes-affaire'. In: *Maatstaf*, jrg. 6 (1958) nr. 8, november 1958, p. 560-587.

Simons, Wim J. (1976): *Van het sombere leven.* Een keuze uit het werk van tien Nederlandse prozaschrijvers. 's-Gravenhage, Kruseman, 1976.

Eindnoten:

1. Een paar kleinigheidjes vooraf. De spelling van *Pijpelijntjes* is gemoderniseerd; in de typografie is gekozen voor het weergeven van uitspraken zonder aanhalingstekens, wat soms niet goed werkt; er is hier en daar nogal slordig omgesprongen met witregels en nieuwe alinea's (er is bijvoorbeeld niet gezien dat p. 94 van de originele uitgave - zie De Haan 1974 - eindigt met een witregel (vgl. De Haan 1982a, p. 115)). De *Open brief*, met alles wat daarin door De Haan geciteerd wordt, is geheel herspeld, maar de documenten in voor- en naspel niet, wat een aantal doublures in verschillende spelling oplevert. Verder moet op pagina 19 van De Haan 1982b '9 januari 1904' zijn '9 augustus 1904' (zie De Haan 1982b, p. 42 noot 2).
2. Delvigne en Ross hebben één fout van De Haan 1974 laten staan die zowel in De Haan 1904 als in De Haan 1981a+b verbeterd is: in het derde hoofdstuk staat een keer 'driehonderdvierenvijftig' in plaats van tweehonderdvierenvijftig (De Haan 1974, p. 26; De Haan 1982a, p. 45; De Haan 1904, p. 22). Verder is een keer 'tot' in 'toen' veranderd (De Haan 1974, p. 34; De Haan 1982a, p. 54). Dit is vooral grappig als men rich herinnert hoe Ross het Simons

kwalijk nam dat er in de fotografische herdruk (De Haan 1974) geen (zet-)fouten verbeterd waren (Ross 1974).

3. De Haan 1982a, p. 162.
4. In zijn brieven is dat iets eerder: zo is een brief van 31 mei 1905 aan Van Deyssel al als zodanig ondertekend.
5. Dat dit niet consequent gedaan is, vermelden Delvigne en Ross niet: in de tweede versie is hij bijvoorbeeld nog steeds lelijk, 'rond en *bruinig*' (De Haan 1904, p. 31) en wordt de aandacht gevestigd op 'de fijne *bruinheid* van zijn gezicht' (De Haan 1904, p. 207) (mijn cursivering).
6. Delvigne en Ross verantwoorden de meeste verwijzingen en wijzigingen daarin, maar doen jammer genoeg niets met Jaap Meijers terzijde 'Uit nauwkeurige informaties, bij tijdgenoten ingewonnen, bleek ons dat hij in *Pijpelijntjes* de namen heeft gebruikt van medeleerlingen uit de kweekschool tijd' (Meijer 1960, p. 725 noot 12).
7. De Haan 1957, p. 46. Men leze eerst, voor de juiste volgorde der brieven, Delvigne en Ross 1978.
8. De Haan 1981a, p. 201 en De Haan 1982a, p. 5.
9. De Haan 1982a, p. 42.
10. idem p. 53.
11. idem p. 143.
12. De Haan 1904, p. 62 bevat een minieme toespeling, De Haan 1904, p. 210 een regelrechte vraag, van de verloofde: 'Zeg Hans (=Sam) ... is 't heusch niet waar, wat ik gehoord heb, dat je vroeger 'n verhouding met Cor (=Joop) heb gehad?' (zie De Haan 1982a, p. 22).
13. De Haan 1981a, p. 199.
14. De Haan 1982a, p. 22.
15. idem p. 74.
16. idem p. 151.
17. Bewijzen hiervoor heb ik niet. Mijn vermoeden ontstond na het lezen over de studententijd van J. Kneppelhout in de dertiger jaren van de vorige eeuw (*Opvoeding door vriendschap*, 1980, p. 14, 16).
18. De Haan 1982a, p. 87.
19. Mijn dank voor deze informatie gaat uit naar de heer Johan B.W. Polak.
20. De Haan 1982a, p. 16.
21. De Haan 1982b, p. 44 noot 2.
22. De Haan 1904, p. 48.
23. idem p. 56.
24. De Haan 1982a, p. 166.
25. De Haan 1904, p. 152.
26. Een andere reden is dat het publiek dergelijk Reviaans proza niet onthouden zou mogen worden: 'en weer dacht ik aan hem, heel innig en heel sterk ... voor mij lag hij, zooals ik hem op ons bed leggen zou ... naakt ... witnaakt ... de fijne lijnen van z'n jongenslijf ... z'n borst lichthijgend ... eerst hem allemaal dingen vertellen, die hem zèlf ook begeerig maakten...' (De Haan 1904, p. 103/104).
27. Eén hiervan is te vinden in Simons 1976, p. 132-151.
28. De Haan 1982b, p. 103.
29. 'De recensie van Borel (over *Pijpelijntjes* in De Telegraaf, RM) hebben we niet kunnen vinden' (De Haan 1982b, p. 57 noot 1): dit kan hoogstens moeilijk zijn - en dan had er 'nog niet' moeten staan -, maar toch niet onmogelijk.
30. De Haan 1982b, p. 16.
31. idem p. 44/45.
32. idem p. 47.
33. De Haan 1975, p. VII.
34. Zie Mooser 1981.
35. De verklaring van het '(voorwinter 1904)' bij de opdracht aan Aletrino in *Pijpelijntjes* was makkelijk te verklaren geweest. In september 1903 schrijft De Haan aan Saalborn: 'In *'t begin van de winter* komt er misschien van mijzelf 'n boekje uit' (De Haan 1957, p. 30; mijn cursivering), maar vlak daarna meldt hij vertraging. *Pijpelijntjes* had dus nog in 1903 moeten verschijnen: de zetter heeft gewoon in titelpagina en opdracht 1903 in 1904 veranderd.
    Ook geven zij de precieze verschijningsdatum van *Kanalje*, nl. 25 oktober 1904 (De Haan 1982b, p. 57 noot 4), maar vermelden niet hun bron daarvoor (Nieuwsblad voor de Boekhandel?). Verder vermelden ze bijvoorbeeld niet hoe ze weten dat het manuscript van het tweede deel van *Pijpelijntjes* na 1913 verdwenen is (De Haan 1982b, p. 98).

Roeland Fossen
Vier gedichten

Verschijning

dagverlichting zet je op het scherp
van ruiten als een half verblijf
trekkend verdergaand, stilaan bekend
met winkelwetten, de etalage
toont wat offers vraagt

de weerschijn legt beletten in de weg
vluchtig en onscherp drijft het een wig
bederft wat zich zo zeker wist

wat deed ik fout dat ik je verliet
mijn trage hand, was het te vaag
aantoonbaar wat het stal, of deugde
wat de spiegeling toonde niet

Vers, verf

het verst verwijderd
maakt ogen diep en rood
een kwast gedoopt
terwijl de blik dichtbij
op linnen rust
de huid gespannen
het doek het doek

gevecht om begin
oogtevrees onschuldig wit
een feilloos kind
doemt op
de hand was al bereid
maar trekt zich terug
als zee als spijt
om de beweging

hand geen kwast
oog geen blik
waardig
onhaalbaar bij gebrek
aan kaart op schaal

hoe ver de hand
van dopen naar verhaal
oogverblindend
dieprood doek

Sneeuwlandschap

granieten paard, aanzwellend wit
zover men kijken kan lekt de lucht
en grijzer verderop
verflauwt het licht
   stempelt, bedrukt
raakt denken onderkoeld

als altijd het paard rechtop
sneeuw smelt van zijn rug
weinig blijft zichtbaar van verbouwd gewas
gras om op te liggen
   alleen snauwend riet
aan de slootkant snerpt dwars
door het bedekkende heen
standbeeld voor verdriet

niets ontziend vindt wissen plaats
glijden rug en riet in oorzakelijk verband
dat voor ontbranden staat

Vlissingen na jaren

Hier hangt een stilte rond het blad
Afgebladderd, wit en mat je lijf
Rond witgelakt metaal
Als ik erop tik een naakt geluid
Niet helemaal egaal, komt ongewild
Verrijzen uit een leeggedronken glas

Er blijft een leeg terras en regen
Op het tafelblad. Ik en al diegenen
Die hier waren verkiezen schuim en as
Te delen met de beslotenheid van dit lokaal
Jij blijft waar je was, aan de rand
Van de stad, standvast

Onrust zit nu achter glas
Ziet de bui perfekte zinnen rijgen
De boulevard voert omgevormde tekens
Naar de Westerschelde af. Jouw plaats
Wordt ingenomen door een stilte
Die niets heeft te verzwijgen

Druppels spellend, het hoofd gehangen
In besef, komen onverhuld de ongesproken
Woorden, gebrek aan lef. Leven op aarde
Zat ik te versterven tot mijn tastend oog
De vloedlijn ving, het oneindige gewelf
Omdat jij niet hier was werd plots
De stilte tastbaar en tot as

Richter Roegholt
Ransdorp

Voorjaar is vooral het groene land
Ransdorp en de geur van vroeger
de vogels als gek aan het schreeuwen
of stil op een paal
het weiland is nog schraal maar straks
wordt het van binnenuit verteerd door kleur
dan is het rood van zuring zover je kijkt
of geel zodat het pijn doet aan je ogen
kinderen plukken bloemen dat doen ze elk jaar
een geur van vroeger wandelt met je mee
lopend van Durgerdam naar Ransdorp
de dikke toren in het land
en zwanen op hun nest hoe was dat vroeger
geen twijfel alleen toekomst was er toen
nu is er alles wat niet werd volbracht
voorjaar is weiland en de geur van vroeger

Elly de Waard
In memoriam patris

Er is geen leidende gedachte, geen betekenis,
Ik laat mij schrijlings drijven op mijn schrift
Dat zich van regels tot in drup
Van punten grift...

Het water rept zich ruggelings naar zee
Die zelf weer stroomt en van haar deining leeft,
Zij heeft geen doel, zij voert niets met zich mee,
Het is haar reis die telt en die geen einde heeft.

Ruimte is woest en ledig, maar de tijd
Heeft zich verfijnd in al zijn eindigheid.
Het verleden groeit, de toekomst is ver heen,
Verweesd besef, dat zich van ruimte heeft vervreemd.

Dood sloeg hem, trof hem, midden op de dag,
De vuist die zich in onze ribben balt, het hart,
Werd zelf geraakt met een directe slag,
Dood trof hem in het midden van het hart.

Dood is geen wezen, het is een proces,
Omwoelde naald van tijd die tol betaalt aan ruimte,
De boot is stuurloos en wij hebben geen kompas,
Ons frêle leven kent allang geen haven meer.

Het kraken van de balken onder vorst
Wrikt een sekonde uit het uurwerk los
Van tijd en op de witte stranden van mijn bed, mijn ledigheid,
Heeft het getij een menigte van dingen afgezet:

Post, boeken, een laatste sigaret,
Schelp van een asbak, het is eb,
Ook in het seizoen, de kou vriest
Scherpe randen aan ontberingen van nu en toen.

Het spoor waarlangs ons leven loopt
Bestaat uit parallellen
Van wat onverhoopt zich aan ons voordoet,
Het gaat er om ze te herkennen.

In elk geval een vreemdeling
Is deze nacht, van wie de mantelzomen met
Elektrisch licht zijn afgezet
En uit zijn zakken steekt herinnering.

De kaarsen tillen een smal span
Onder het gewicht waarvan zij krimpen,
Van voedend licht gaan zij voorgoed
Tot het altijd hongerige duister in.

De adem van de schepping reikt
Tot ver voorbij het leven heen,
Soms concentreert zij zich tot geest,

Dan blaast zij zich tot stof weer uit.

Een grilligheid is zij, een capriool,
Er is geen troost, er is geen zin
Dan deel te nemen aan die scheppingsdrift
En mee te scheppen tegen alle klippen op.

Wie weegt de woorden, wie
IJkt het gewicht, waarnaar het wegen
Van die schaal wordt afgericht? Patriarchaal?
Ik zoek een taal, niet vaderlijk, maar volks

En met Latijn geadeld: Moedertaal.
En langs mijn keukenraam zeilt hoog en donker
Een cypres over de oceaan die buiten is
En trekt de nachtelijke stilte aan.

En niemand wil, als hij het mocht,
Een ander leven dan het zijne of
Een andere tijd en niemand wil
Het ook ooit overdoen, hoe dierbaar

Hij ook denkt dat het hem lijkt,
En wie het spijkerschrift van sterren leest
En niet bij machte is het te vertalen
In hiëroglyfen van de menselijke geest

Haast zich alleen als uitgestorven dieren
In wolken langs de horizon nog
Naar zijn ondergang, maar het is dezelfde lucht
Boven Hoogovens of Hoechst

Waarin bij avond zich verheft
Een purperen Nikè.
Het schisma van de wisseling blijft ongeheeld
En aangetreden aan die grens staan tot

Ver zichtbaar in het verleden
Andere figuren, allen dood.
En in de heldere, haveloze nacht
Wil ik er uit en ik sta op.

Ik was het zweet dat ik vergoot
Op je begrafenis, vader, uit mijn hemd,
Denk aan mijn eigen dood,
God weet hoe weinig ver nog.

En zij, van wie ik houd en die nog leeft,
Zij knielt en ik kijk op haar hoofd
Terwijl ze mijn manchetten knoopt -
Ik ben al groot.

A.F. van Oudvorst
Het dagboek van een denker
Over 'Walging' van Jean Paul Sartre

I

Vooraf

Walging (oorspronkelijke titel *La Nausée*) is een fascinerend boek om te lezen en herlezen. Het bevat de grote Sartriaanse en existentialistische thema's. Toch is de handeling grotendeels gesitueerd binnen de muren van het horecabedrijf. Tegen de achtergrond van dit decor worden onderwerpen ontwikkeld als de angst voor het niets, de doelloosheid van het bestaan, de afwezigheid van god, de menselijke vrijheid, de noodzaak van de keuze, het zoeken naar een authentieke vorm van leven, de opstand tegen de burgerlijke moraal. Kortom, een filosofie in de taal van het café.

In filosofische zin loopt *La Nausée* (1938) vooruit op *L'Etre et le Néant* (= Het Zijn en het Niets), Sartres wijsgerige hoofdwerk uit 1943.

Ook in esthetisch opzicht is *La Nausée* een roman van ongewoon kaliber, waarvan onder meer de verhaaltechniek bijzondere aandacht verdient. Er zijn al heel wat beschouwingen aan deze roman gewijd. Veel daarvan werden echter geschreven met wijsgerige bedoelingen en zijn bijgevolg minder toegankelijk voor het romanlezend publiek. Ik wil in dit essay enkele thema's van *La Nausée* bespreken en deze in verband brengen met de technische aspecten van de roman.

Onlangs herlas ik na meer dan vijftien jaar bij toeval *La Nausée* in een verouderde Nederlandse vertaling, die inmiddels alweer is opgevolgd door een nieuwe. Als zeventienjarige had ik zelf de Franse tekst aangeschaft in de toenmalige Livre de Pocheuitgave. Dat was wel nodig omdat dit goddeloze boek prijkte op de index van het toenmalige jezuïetencollege waar ik gymnasiaal onderwijs genoot. Een index was in het jargon van toen de benaming voor een lijst van verboden boeken. Een betere aanbeveling voor de lectuur ervan was nauwelijks denkbaar.

De ontvankelijkheid voor een roman van de puber die ik toen was, is een volslagen andere dan die van de volwassene - of althans het mengsel van aangepastheid, evenwicht en onderdrukking van een aantal kinderlijke atavismen dat voor deze staat doorgaat. In die donkere dagen las ik *La Nausée* als het credo van de existentiefilosofie. De roman verschafte mij de denkbeelden waarop ik recht meende te hebben om mij te emanciperen van de *middleclass morality*, opgelegd door het milieu.

Antoine Roquentin leek me de belichaming van de individualist en de buitenstaander, waarin ieder die zich niet wil identificeren met de ongeschreven maar ijzeren kuddenormen, zich kan herkennen.

> Ik ben alleen temidden van de opgewekte, redelijke stemmen om me heen. Al die lui brengen hun tijd door met uitleggen wat er in hen omgaat, om tot hun vreugde te ontdekken dat ze het roerend met elkaar eens zijn. Mijn god wat vinden ze het belangrijk om allemaal precies hetzelfde te denken. (p. 19)

Wat mij toen ontging was de humor van dit boek, dat blijkens het omslagontwerp - uitgevoerd in een gronderig bruin - deelde in de vreugdeloosheid die toen alom aan de auteur en zijn filosofie werd toegeschreven. Soms is hij goedmoedig, maar vaker

van het sarcastische soort van Elsschot waarin de tegenstellingen voor één moment verzacht worden maar nooit hun onverzoenlijkheid verliezen. Tijdens een etentje met Roquentin licht de Autodidact zijn humanisme toe met groteske uitspraken over de heroïek van het alledaagse (p. 168).

> 'In alles wat u doet, ook het onbelangrijkste (...) geeft u blijk van een enorme heldhaftigheid'.
> 'En wilt u nog iets na, heren?' vraagt het dienstertje. (...)
> 'Kaas', zeg ik heldhaftig.

Wat mij bij herlezing het meest frappeerde was de ontdekking van Antoine Roquentin als het type van de Sartriaanse intellectueel. Overigens krijgt hij uitgebreid gezelschap in de latere romans en toneelstukken; men mag rustig stellen dat de intellectueel het meest karakteristieke personage is in het werk van Sartre.[1.] Maar ook wanneer je de onvoltooide tetralogie *Les Chemins de la Liberté* (*De Wegen der Vrijheid*), waarin Mathieu Delarue een soortgelijke rol speelt, nooit gelezen hebt, geldt misschien toch dit: men kan de intellectueel in Roquentin pas identificeren als men zelf tot die genus is gaan behoren. Als lezer wordt je een spiegel voorgehouden: Roquentin reflecteert het slechte geweten van wie zich een alibi heeft opgebouwd als rechtvaardiging van zijn bestaan. Maar niet alleen dat; hij is tevens de intellectueel die zich opstelt als toeschouwer aan de zijlijn van de burgerlijke samenleving. Zijn kritisch bewustzijn vormt de negatie van de bestaande waarden en loopt vooruit op de problematiek van het engagement dat in *De Wegen der Vrijheid* aan de orde is.

Overigens zou men *La Nausée* grovelijk onrecht doen door in deze roman slechts de literaire uitdrukking te willen zien van de situatie van de intellectueel, zoals Sartre die zag in de jaren dertig. De sociale status van de hoofdpersoon maakt deel uit van een groter complex. *La Nausée* is op de eerste plaats een ideeënroman; hij bevat een aantal wijsgerige stellingen. Sartre bedient zich van de verteller Roquentin om zijn fenomenologische en existentialistische denkbeelden anno 1933-1934 bekendheid te geven.

Dit artikel bestaat uit twee delen. Het eerste is gewijd aan de bouw van de roman en de denkbeelden die deze tot ideeënroman maken. Twee aspecten komen wat uitvoeriger aan de orde: de invloed van Descartes en de fenomenologie. De existentiefilosofie komt in samenhang met *La Nausée* aan de beurt in deel twee.

Twee opmerkingen tenslotte.

(1) Het is niet goed mogelijk, de verschillende betekenislagen van *La Nausée* te onderscheiden zonder enige filosofische voorkennis. Wie echter vreest, begrippen als 'transcendentie' e.d. tegen te komen kan gerust zijn; ze zijn vermeden. Enkele noties zoals 'contingentie', 'intentionaliteit' zijn niettemin onontbeerlijk tot goed begrip van de tekst; dat is de reden dat ze in het volgende in verklarende zin aan de orde gesteld worden. En tenslotte, besef lezer dat ook de auteur van dit artikel slechts een amateur is op dit terrein en dat men zich al tegen geringe moeite vertrouwd kan maken met het meest elementaire door het lezen van een inleiding in Sartres filosofie.[2.]

(2) Bij het citeren heb ik gemakshalve gebruik gemaakt van de jongste Nederlandse vertaling van M. Kuik[3.] die blijkbaar bedoeld is als de opvolgster van de eerdere van de hand van H.P. van den Aardweg.[4.] Maar vernieuwing is niet steeds verbetering. Op tal van plaatsen is de oude vertaling te verkiezen boven de nieuwe, die weliswaar soepeler Nederlands biedt maar weinig letterlijk is en daardoor vaak volledig voorbijgaat aan allerlei woord- en toespelingen van Sartre. Soms slaat de vertaalster de plank gewoon mis zoals in het volgende fragment op p. 63: 'In de kerken, bij het schijnsel van de kaarsen, brengt een man *een glas wijn* naar zijn lippen, in aanwezigheid van een aantal vrouwen die geknield liggen' (ik cursiveer). Katholieken mogen dan genegen zijn het glas te heffen *na* de mis, maar tijdens deze eredienst is er slechts sprake van een priester die zijn *kelk* leegt (om over die liggende vrouwen nog maar te zwijgen). In die - helaas veelvuldig - voorkomende gevallen heb ik maar de voorkeur gegeven aan een gecorrigeerde weergave van de citaten.

1. De romantechniek van walging

Het handelingsverloop is heel eenvoudig. Zoals het 'voorbericht' vermeldt, heeft de historicus Antoine Roquentin zich, na gedurende zes jaar gereisd te hebben in Midden-Europa, Noord-Afrika en het Verre Oosten, gevestigd in Bouville om daar zijn onderzoek naar de markies van Rollebon (18e/19e eeuw) te voltooien. In zijn dagboek maakt hij gewag van ervaringen die het hem in toenemende mate onmogelijk maken zich met zijn eigenlijke werk bezig te houden, totdat ze hem brengen tot de ontdekking van de sleutel van zijn bestaan. Na deze onthulling keert hij Bouville de rug toe en besluit hij zich te wijden aan het schrijven van een roman.

De structuur van *Walging* is glashelder. Dat lijkt misschien niet zo op het eerste gezicht. Maar wie het boek voor de tweede keer leest en zich intussen op de hoogte heeft gesteld van de ideeën die erin vervat liggen ziet alras het verband tussen de verschillende betekenislagen. Ik onderscheid er in hoofdzaak twee: de thematische inhoud en de romantechniek.

Romanvormen hebben een eigen inhoud, een verborgen boodschap die niet zelden in overeenstemming is met de thematische inhoud van het verhaal. Dat geldt voor bouwstenen van de roman zoals het vertelstandpunt, de tijdsbehandeling, de ruimtevoorstelling en noem maar op. Ik zal er enkele de revue laten passeren, te weten het subjectivisme van de prestatie, het bijnaheden van de vertelvorm, en de collage-achtige organisatie van allerlei tekstsoorten die uiteenlopende feiten en gebeurtenissen achteraf blijken onder te brengen in een zinvol verband.

Walging wordt de lezer gepresenteerd als een dagboek. In het voorbericht bedient Sartre zich van een typische conventie van de achttiende-eeuwse roman. De fictie, een verzonnen autobiografisch geschrift, wordt de lezer aangeboden als een authentiek document ('aangetroffen tussen de papieren van Antoine Roquentin'). Voetnoten 'van de uitgever' en weglatingen in de tekst komen de geloofwaardigheid versterken.

De bedoeling is duidelijk. Er moet afstand geschapen worden tussen de intenties van de auteur en het personage dat hij de pen laat hanteren. Roquentin is géén personage waarachter Sartre autobiografische ervaringen slecht verbergt (à la Henry Brulard bij Stendhal of Ducroo by E. du Perron).

In de bekentenisliteratuur ontstaat vaak een verdubbeling van de hoofdpersoon: een vertellend 'ik' en een belevend 'ik'. Bij het dagboek is de afstand tussen de hoofdpersoon die de belevenissen van zijn alter ego in het verleden vertelt en deze

laatste minimaal. Het tijdsverschil bedraagt slechts enkele uren. We zullen zien waarom Sartre in sommige passages het tijdsverschil geheel laat wegvallen.

Het intieme journaal van Roquentin begint op soortgelijke wijze als Gogols *Dagboek van een gek* (‘Er is vandaag iets heel geks gebeurd’). Daar ook in *Walging* het vertelperspectief de lezer gevangen houdt binnen de subjectieve wereld van de hoofdpersoon, is de kans niet denkbeeldig dat we te maken hebben met het relaas van een kranke geest. Roquentin constateert dat de dingen om hem heen veranderd zijn. Het doel van zijn aantekeningen is ‘de omvang en de aard van die verandering nauwkeurig onder woorden brengen’. De verandering blijkt echter betrekking te hebben op hemzelf en de manier waarop hij de dingen ziet. Evenals Stendhal (*Egotistische Herinneringen*) grijpt hij het dagboek aan als een weg naar de zelfkennis. ‘Ik zou graag helder in mezelf willen zien voor het te laat is’ (p. 15).

Het eerste deel van Roquentins onthullingen is gewijd aan de beschrijving van ervaringen die in het grote geschiedenisboek van de literatuur allang geëtiketteerd en bijgezet zijn als ‘de angst’, ‘de eenzaamheid’ en ‘het doodsverlangen’. Sartre bedient zich van het leidmotief van de walging om de fundamentele vormeloosheid van het bestaan waarvan ze het symptoom zijn tot uiting te brengen.

Uiteenlopende thema's passeren de revue: de methodiek en waarde van historisch onderzoek, de zin van het reizen, het gevoel van avontuur, de betekenis van het opdoen van Ervaring. Ze blijken bij nadere beschouwing in rechtstreeks verband te staan met een grondthema van de roman: de spanning tussen heden en verleden, het fundamentele probleem van de *onomkeerbaarheid van de tijd.* Ze wijzen vooruit naar de climax en de ommekeer, de tweede helft van het verhaal waarin Roquentin de ontdekking beschrijft die de sleutel vormt op de voorafgaande, onverklaarbare ervaringen: de walging is de gewaarwording van de absurditeit van het bestaan, dat van hemzelf incluis.

Een van de fundamentele eigenschappen van dit bestaan die Roquentin ontdekt, is dat het een louter en onontkoombaar heden is, waaruit geen ontspanning mogelijk blijkt. Niet voor niets is Walging geconstrueerd als een dagboek; het volgt de gebeurtenissen op de voet met een tijdsverschil van slechts enkele uren of minder. Het stelt de lezer in staat de wederwaardigheden van de dagboekanier te beleven als een bijna-heden. Het stilistisch gebruik van het praesens perfectum komt dit pseudo-momentane element bij tijd en wijle versterken.

Andere thema's staan met de eerder genoemde in contrapuntisch verband: het ik, de erotiek, de muziek, het verhalende genre. Zij plaatsen de essentie tegenover de existentie, ze heffen de elkaar willekeurig opvolgende gebeurtenissen zonder begin en eind boven zichzelf uit in een zinvol verband; ze zijn in staat de dwangmatige werking van de tijd te overstijgen. Zo vormen ze een tweede thematische streng die verweven is met de grondgedachte van de roman: Sartre's gedachten over de contingentie. Wat dat precies inhoudt komt verderop uitvoerig ter sprake.

Het aanstippen van enkele aspecten aangaande presentatie en thematiek van *Walging* zal voldoende duidelijk gemaakt hebben dat deze roman het karakter heeft van een ideeënroman, waarvan de dagboekvorm nauw samenhangt met de thematisch uitgewerkte denkbeelden. Hetzelfde geldt voor de verschillende personages en hun eigenschappen. Niet zelden is hun lot het lot van de ideeën die ze koesteren. (Zo krijgt in de romans van De Sade de rechtschapen Justine de klappen; immers de zweepslagen die haar perverse tegenstanders haar toedienen vormen het even twijfelachtige als bloedige loon van haar deugdzaamheid). In *Walging* treden verhaalfiguren op de voorgrond die beschouwd kunnen worden als de belichaming van bepaalde ideeëncomplexen of ideologieën. Dokter Rogé vertegenwoordigt de Ervaring (die het verleden koste wat kost wil conserveren), Anny het reizen, het avontuur en de ‘volmaakte momenten’ (pogingen om het heden

te intensifiëren en zo vast te houden). Het Humanisme van de Autodidact wordt door Roquentin ontmaskerd als een troosteloze abstractie, terwijl in het alfabetisch gerangschikte algemene ontwikkelingsideaal van deze schertsfiguur het valse universalisme van de burger-

lijke cultuur (of wat Sartre daarvoor houdt) aan de kaak gesteld wordt.

Opvallend genoeg zijn de direkte tegenspelers van Roquentin, evenals hijzelf, alleenstaande, min of meer sociaal geïsoleerde figuren: Anny, de Autodidact. De anderen 'zijn hals over kop getrouwd, uit ongeduld, en ze hebben in het wilde weg kinderen gemaakt' (p. 98). Ze vertegenwoordigen de brave burgerlijkheid. Ze zijn verdeeld in de 'chefs', de diverse geledingen van de Bouvilleaanse bovenlaag in heden en verleden, en het door hen verondersteld voetvolk, de 'soldaten'. De geportretteerde ereburgers van de stad representeren de rechten van de traditie en spreken boekdelen in contrast met het conterfeitsel van 'De Dood van de Vrijgezel' (p. 117). Ziehier de heersende klasse gereduceerd tot het formaat van een museumzaal.

Een verhaal in de ik-vorm veronderstelt een vertelperspectief waarin de subjectiviteit van het personage alle gebeurtenissen met inbegrip van de visie op zichzelf doordrenkt. Niettemin hanteert Sartre het point-of-view volkomen ondogmatisch: een bonte verscheidenheid van stijlen, tekstsoorten en verhaaltypen vloeien Roquentin moeiteloos uit de pen (hetgeen een criticus de opmerking ontlokte dat Roquentin verbazend goed schrijft voor een historicus). Zijn taalgebruik is in stilistische zin nu eens dat van de historicus, dan weer van de privé-persoon Roquentin, afgewisseld door dat van de beroepsfilosoof respectievelijk de romancier.

De afstand tussen de verteller en de ware auteur is minder groot dan gesuggereerd wordt door de authenticiteitsfictie in de presentatie van de dagboekvorm. De belevenissen van Roquentin worden door de verteller Roquentin genoteerd. Het grondpatroon is steeds hetzelfde en ongeveer als volgt. Eerst verhaalt hij een gebeurtenis op een manier die zich daartoe het best schijnt te lenen, bijvoorbeeld de trant van een realistische roman. Daarna registreert hij verschijnselen van een meer algemene strekking (bijvoorbeeld de ervaring van het verstrijken van de tijd) in de trant van een fenomenologische beschrijving. Tenslotte analyseert hij de beschreven gebeurtenissen en ervaringen op de wijze van de filosoof. Het is duidelijk dat bij monde van Roquentin nu eens de romancier, dan weer de wijsgeer Sartre aan het woord is.

Vaak zijn de gebruikte tekstsoorten in satirische zin aangewend als parodieën of persiflages op een bepaald genre. Een voorbeeld moge dit verduidelijken. Als Roquentin bij toeval getuige is van een hartstochtelijke scène in de nachtelijke straat tussen een tragisch liefdespaar waarvan hij de vrouw herkent als de werkster uit een café, dan beschrijft hij dit voorval in de clichés van de triviaalroman. ('Charles, alsjeblieft, heb je gehoord wat ik zei? Charles kom terug, ik wil het niet langer, ik ben zo diep ongelukkig!' - p. 44)

Zo ook pasticheert Sartre/Roquentin de taal van een historisch onderzoek, de aandieningsformules van een naturalistische roman ('Lucie, een klein donkerharig vrouwtje heeft, toen ze tegen de veertig liep...'), de innerlijke monoloog van de modernistische roman enz.

De bedoeling wordt duidelijk als we lezen wat Simone de Beauvoir meedeelt over haar lectuur en die van Sartre in *La Force de l'Age*, dl. 1 (*De bloei van het leven*):

> Wij hielden ons voortdurend op de hoogte van nieuwe dingen, Sartre en ik. Twee namen markeerden voor ons het jaar. De ene was die van Faulkner van wie men bijna tegelijk in het Frans vertaalde *As I lay dying* en *Sanctuary.* Vóór hem hadden Joyce, Virginia Woolf, Hemingway en enkele anderen *de valse objectiviteit van de realistische roman* geweigerd

om de wereld te laten zien door de verschillende vormen van subjectiviteit heen. (p. 212, ik cursiveer)

Sartres pastiches zijn persiflages op de diverse tekstsoorten. Hij wil daarmee de valse objectiviteit van veel vertelvormen aan de kaak stellen en tegelijk een kaleidoscopisch beeld van de werkelijkheid scheppen dat recht doet aan de vele vormen van subjectiviteit waarin deze beleefd wordt.

2. De ideeenroman

In *Walging* maakt Sartre Roquentin tot vertolker van een complex van denkbeelden die de zijne waren omstreeks 1935. Tegelijk is het lot van enkele personages het lot van levenshoudingen die Sartre verwierp: een onwaarachtig bestaan.

Men zou vooruitlopen op de filosoof van *L'Etre et le Néant* door deze ideeën zonder meer met het existentialisme te vereenzelvigen. Per saldo zet Sartre de hoofdlijnen van deze leer eerst in 1943 uiteen. Niettemin bevat *Walging* in de kiem de hoekstenen van Sartre's filosofie. De grote Sartriaanse thema's zijn in deze roman van de partij.

Wie tot de kern van de roman op alle nivo's wil doordringen dient zich op op de hoogte te stellen van de wijsgerige stellingen die erin besloten liggen. Het zijn er in hoofdzaak drie.

De eerste betreft de parafrase van het zogenaamde *Cartesiaanse Cogito*, dat gewoonlijk beschouwd wordt als het begin van de moderne wijsbegeerte. Descartes formuleerde zijn stellingen in *Discours de la Méthode* (1637). Deze ‘verhandeling over de methode’ gaat over de wijze waarop men volgens de auteur te werk moet gaan om evidente waarheden vast te stellen. Door in principe te twijfelen aan alles vindt hij als allereerste waarheid die boven iedere twijfel verheven is: ik denk dus ik ben (*Cogito ergo sum*). Dit is een axioma, aangeduid als het Cartesiaanse Cogito. Het wordt door Roquentin eerst geciteerd en vervolgens geparafraseerd (‘ik ben omdat ik denk’, ‘ik besta door wat ik denk’ - p. 141-2). De plaatswisseling van de beide deelzinnen is niet zonder betekenis; ze vestigt de nadruk op het feit dat in de existentialistische visie het bestaan vooraf gaat aan de rede. Het bestaan is onherleidbaar, niet terug te voeren tot het denkende verstand (Descartes, bij wie een dualisme blijft bestaan tussen de wereld van de gedachten en die van de materiële dingen), niet tot de levensstroom (Bergson, een populaire vitalistische filosoof omstreeks de eeuwwisseling die enkele generaties schrijvers beïnvloedde) noch tot de ‘schepping Gods’.

De sleutelpassage van het boek formuleert bij monde van Roquentin Sartre's stelling aangaande de *contingentie.* Zoals hierboven gezegd: het bestaan is onherleidbaar; de existentie gaat vooraf aan de essentie. Het feit *dat* iets *er is* gaat vooraf aan de vraag *wat het is.*

De contingentie van de existentie is een mondvol voor het feit dat het bestaan niet uit iets anders verklaard kan worden. ‘Contingent zijn is *er zijn*, zonder noodzaak, zonder enige rechtvaardiging of reden; het is bestaan zonder bestaansrecht te hebben’.[5.]

Bestaan, er zijn (*Dasein*), existeren in het deeg waarvan alles gemaakt is. Het is tegelijk een overbodig zijn, *te veel* zijn zonder zin of doel, het is *absurd.* Sartre hekelt de denkers die het bestaan willen herleiden tot ‘een zijn dat noodzakelijk is en oorzaak van zichzelf’, bijvoorbeeld God of de absolute Idee (Hegel). Ook Nietzsche, Darwin en hun aanhangers moeten het ontgelden: ‘Sommige idioten haalden de wil tot macht en de strijd om het bestaan erbij’ (p. 184).

De derde stelling betreft de aard van het bewustzijn en was door Sartre al eerder uiteengezet in de wijsgerige verhandeling die in 1936 verscheen onder de titel *La Transcendance de l'Ego*.[6.] Sartre zet zich af tegen het Cogito van Descartes en andere filosofen, zoals Kant, die menen dat alle menselijke gewaarwordingen gepaard moeten kunnen gaan met de uitspraak 'ik denk'. Volgens Sartre valt het bewustzijn niet samen met het 'ik'. Bewustzijn is per definitie bewustzijn *van* iets. Deze relatie tot iets anders, deze bewustzijns*functie* is primair ten opzichte van het 'ik' en zijn eigenschappen, staten en handelingen. Het 'ik' of wat we als onze identiteit opvatten wanneer we zeggen 'ik denk', 'ik twijfel', 'ik haat' moet gezien worden als het produkt van het bewustzijn dat in wezen vóór-persoonlijk is. Het bewustzijn *is* met andere woorden: de relatie tot de dingen. Zijn eenheid en ondeelbaarheid hoeft niet persé en uitsluitend gezocht te worden in het Ik, maar komt

in het algemeen tot stand in functie van de objecten van het bewustzijn.

Sartre brengt deze opvatting in *Walging* op tal van plaatsen en op verschillende manieren naar voren. Een ervan is van Roquentin een *Mann ohne Eigenschaften* te maken. Hij is als het ware wat hij ziet ('Ik *was* de wortel van de kastanjeboom. Of liever gezegd, ik was alleen nog maar bewustzijn van zijn bestaan' - p. 182). Roquentin fungeert hier en op andere plaatsen waar hij niet uitdrukkelijk zijn eigen wijze van zijn (eigenschappen, bewustzijnstaten of -handelingen) tot voorwerp van zijn notities kiest, louter als grammaticaal subject van de beschreven bewustzijnsactiviteit. Het 'ik' doet alleen nog dienst als het noodzakelijke subjectieve complement van een gezegde met object, het is gezuiverd van zijn persoonlijke hoedanigheden. Deze depersonalisatie leidt op den duur tot een totale anonymisering van het bewustzijn, die in visueel opzicht vergelijkbaar is met een camera zonder bemanning ('Er is bewustzijn van de gestalte die langzaam door een donkere straat loopt' - p. 233). *Walging* anticipeert op de *nouveau roman* en zijn cinematografische tegenhanger, de films van de *nouvelle vague* uit de jaren zestig.

De dingen lijken zich verzelfstandigd te hebben ten opzichte van de individuen. Het ideële trekt zich terug in het materiële. Het personage raakt op de achtergrond of verdwijnt van het toneel. Niettemin blijft er steeds een onpersoonlijk maar tevens onafhankelijk waarnemingscentrum - een vertel*instantie* - aanwezig om de dingen en hun veranderingen te registreren. Zo is het ook in een film die maar weinigen gezien zullen hebben: *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1978) van Marguerite Duras (de geluidsband is die van haar *India Song*). De camera beweegt zich door de vertrekken van de voormalige Franse ambassade, waar de achtergebleven voorwerpen nog iets te vertellen hebben over het mogelijke drama dat zich hier heeft afgespeeld; de acteurs zijn er allang verdwenen.

Drie stellingen en hun afgeleiden bepalen de thematische inhoud van *Walging*, te weten de relativiteit van het Cogito, de contingentie van het bestaan en de intentionaliteit van het bewustzijn. Minder zou al voldoende zijn geweest om van een *roman à thèse*, een tendensroman te spreken. Doorgaans wordt deze term als etiket gebruikt voor romans waarvan de auteur zich ten doel gesteld heeft een welomschreven politieke, sociale en/of morele doctrine aan te prijzen. *Walging* omvat tegelijk minder en meer dan dat. Gezien de existentialistische strekking van het verhaal rekent men een roman als deze tot de geëngageerde literatuur, d.w.z. boeken die levensproblemen behandelen op een manier die uitstijgt boven de veel smallere kaders die de traditionele wereldbeschouwingen toelaten. Daarom heb ik de voorkeur gegeven aan de meeromvattende term ideeënroman.

Zoals het de betere tendensroman betaamt, blijft de boodschap niet beperkt tot de door de hoofdrolspeler en zijn antagonisten afgescheiden teksten maar doordringt deze roman op alle nivo's van zijn structuur.

De subjectiviteit van het gekozen vertelstandpunt, het individualisme van de bekentenisliteratuur, de spanning tussen heden en verleden, de lappendeken van verteltechnieken en zo meer: het zijn allemaal verhaalaspecten die tegelijkertijd de grondgedachte van de roman tot uitdrukking brengen en daarmee in flagrante tegenspraak zijn. Hoe is het anders te rijmen dat Roquentin enerzijds het egotistisch individualisme beoefent door zijn dagboek bij te houden, en anderzijds als personage steeds meer verbrokkeld raakt totdat er slechts een anoniem bewustzijn is overgebleven?

Men kan zich niet aan de indruk onttrekken, dat Sartre zich bedient van de techniek van het *journal intime* om deze door de pastische van binnen uit te hollen. Dit genre is een van de meest geliefkoosde vormen van het egotisme in de literatuur. Deze term duidt op een sedert het begin van de Romantiek sterk toenemend

individualisme, gepaard aan een tot verering toe voortgezette belangstelling voor het eigen ik. Zij vormt de inspiratiebron van een aanzwellende stroom ego-documenten, zoals daar zijn dagboeken, autobiografieën en mémoires.

Sartre kiest het dagboek als uitingsvorm van een 'ik' dat meteen al op de eerste bladzijde iedere verdieping in het eigen innerlijk verwerpt door zich te wijden aan de dingen om hem heen. Sterker nog, Roquentins 'ik' tendeert ernaar, op te gaan in een veel algemener ervaring van walging, die bij tijd en wijle leidt tot een vorm van depersonalisatie die wel verre is van de individualistische cultus waarin het egotisme eind vorige eeuw culmineerde.

Bovendien is er de toespeling op M. Barrès, wiens trilogie *Culte du Moi* (1888-91) het individualisme verheerlijkte. Voor de verrijking van zijn ego gebruikte hij de *Geestelijke Oefeningen* van Ignatius van Loyola ... die in *Walging* Anny op haar nachtkastje heeft liggen (p. 210)!

Elders in de roman wordt dezelfde Barrès op een pak voor zijn broek getrakteerd.

We kunnen nu vaststellen dat Sartre zich op wijsgerige gronden verzet tegen het individualisme van een vorige generatie schrijvers. Daarbij beperkt hij zich niet tot het niveau van de thematiek, maar hij maakt de romanvorm zelf tot het brandpunt van zijn polemische bedoelingen.

3. De invloed van Descartes

Het is bekend dat *Walging* kan worden beschouwd als een parodie van Descartes' *Discours de la Méthode* en diens *Cogito.* Minder bekend dan de titel van deze verhandeling en het Cogito is de methode zelf en de terminologie waarvan de auteur zich bedient. Aan dit bezwaar is enkele jaren geleden een eind gekomen door de verschijning van een Nederlandse vertaling onder de titel *Over de methode*[7].

Nu hoeven de talloze toespelingen op de *Discours* die *Walging* bevat, niet langer voor een Nederlandstalig publiek verborgen te blijven. Helaas echter heeft de vertaalster van Sartres roman geen profijt kunnen trekken van deze uitgave. Tal van allusies zijn door een te vrije weergave van het Frans gewoon weggeparafraseerd.

Het begin van de aantekeningen van Roquentin parodieert op geraffineerde wijze de eerste stelregel van Descartes methode. Hij luidt: nooit iets voor waar aannemen waarvan ik niet zelf de waarheid op evidente wijze zou inzien (...) (p. 57).

Hij kiest zijn uitgangspunt in het denkende verstand, onderwerpt dit aan de methodische twijfel om vervolgens tot een evidente te concluderen.

Het hele woordspel van twijfel, evidentie, zekerheid - uitgedrukt in de bewoordingen *y voir clair* en *avec évidence* - is in de vertaling van M. Kuik spoorloos verdwenen. In plaats daarvan moeten we het stellen met palen boven water en dergelijke. *Discours de la Méthode* markeert het begin van de moderne filosofie. Het forceerde een breuk met de traditionele wijsbegeerte van de scholastiek die zich hoofdzakelijk baseerde op de bijbelse overlevering en de platonische ideeënleer. In de overigens nog theocratisch georiënteerde wereld van de zeventiende eeuw baande het een weg voor het mechanische wereldbeeld dat de moderne empirische wetenschapsbeoefening en de techniek voortbracht. Het Cogito van Descartes wordt sindsdien beschouwd als het credo van de rationalistische wijsbegeerte.

Sartre polemiseert met dit Cartesiaanse rationalisme bij monde van Roquentin. Het Cogito wordt door hem letterlijk aangehaald en in parodiserende zin omschreven om tenslotte in een surrealistische persiflage ten onder te gaan: '... ik denk niet dus ik ben een snor' (p. 141-3). De invloed van Descartes beperkt zich niet tot het Cogito en de vier stelregels waaraan *Walging* beantwoordt. Er zijn veel meer punten van overeenkomst met *Over de methode.* Ik heb er enkele op een rijtje gezet.

(1) Roquentin heeft evenals Descartes veel gereisd en in verre vreemde landen vertoefd. Hun tijdgenoten bekijken zij met de

ogen van de vreemdeling, van buitenaf. Het feit dat zij in verschillende landen uiteenlopende godsdiensten, zeden en gewoonten aantroffen kan verantwoordelijk gesteld worden voor de relativistische moraal die zij als leidraad voor hun omgang met medeburgers hanteren. Ieder absolutisme is aan hun gedachtengang vreemd.

(2) Niettemin vormt het zoeken naar een vorm van waarheid, zekerheid in beide teksten het centrale probleem (vgl. *Over de methode* p. 69).

(3) Deze waarheid wordt bereikt langs de koninklijke weg van de methodische twijfel alsmede de regels van analyse, ordening en opsomming die Descartes aanbeval, en is gegrondvest op evidentie.

(4) De weg die wordt afgelegd is in beide teksten een individuel. De waarheid wordt niet opgevat als die van een groep of van de overlevering, is niet collectief of traditioneel, maar komt voort uit een doorleefde ervaring van het individu.

(5) Uit het voorafgaande volgt het anti-tradtionele karakter van hun denken. Het betekende een breuk met de toen gangbare filosofische opvattingen.

(6) Descartes wil anderen tot hetzelfde inzicht brengen (p. 69) door de methode te publiceren. De ‘uitgever’ van de papieren van A. Roquentin beoogt geen ander doel.

(7) De wijze waarop een belangrijk inzicht ‘opkomt’ of ‘verschijnt’ is mystiek getint (het was elders maar drong plotseling het verstand binnen). Langs de weg van de methodische twijfel wordt tenslotte alle onzekerheid weggenomen over de vraag of dit plotselinge ‘zien’ geen droom, dwaling of ‘vlaag van waanzin’ is.

(8) De informele taal waarin ontdekkingen van filosofische aard zijn geformuleerd.

(9) De pretentie, de belangrijkste wijsgerige problemen van hun tijd te hebben opgelost (*Over de methode*, p. 78). De ontdekking van de contingentie plaatst Roquentin aan gene zijde van de klassieke tegenstelling tussen idealisme en materialisme.

Al wijzen alle genoemde punten op overeenkomst tussen *Over de methode* en *Walging*, er zijn echter twee essentiële verschillen en die zijn doorslaggevend.

(1) Bij Descartes is de denkactiviteit zelf een axioma dat niet verder herleid kan worden en dus evident is. Bij Roquentin gaat aan deze reflexieve daad bij tijd en wijle iets vooraf: een rechtstreekse ervaring van het bestaan in de walging zonder tussenkomst van een denkend ik. Het bestaan, het ‘er zijn’ is evident in deze onmiddellijke ervaring van het bewustzijn. Het Sartriaanse cogito is een pseudo-cogito.

(2) Bij Descartes is het denken activiteit van een *denkend ik*, een reflexief bewustzijn. Voor Sartre is de evidentie van ‘ik denk’ meer van betrekking op ‘denk’ dan ‘ik’. Het reflexieve bewustzijn is een bewustzijn van de tweede graad. Er is een primaire vorm van bewustzijn die er aan voorafgaat. Ik kan bijvoorbeeld opgaan in een boek zonder dat ik mijzelf bewust word als ‘ik’ die opga in een boek. De onmiddellijkheid van de ervaring wordt weliswaar doorbroken in de taal, maar dit ‘ik’ is dan louter een grammaticaal ‘ik’ en van een nivo van bewustzijn van de tweede graad.

We kunnen nu Sartre's pseudo-cogito herformuleren. Het luidt niet: ‘Ik ben me bewust van die stoel’ maar ‘*Er is* bewustzijn van die stoel’.[8.]

4. Walging en de fenomenologie

Sartre betoont zich in *Walging* een leerling van E. Husserl (1859-1938), de grondlegger van de fenomenologie.

De fenomenologie is een wijsgerige beweging die deel uitmaakt van het zakelijkheidsstreven dat in verschillende domeinen - zoals de kunst en de economie - de jaren na de eerste wereldoorlog kenmerkt. Haar programma laat zich samenvatten in de slagzin: *Zurück zu den Sachen selbst.* Haar naam ontleent ze aan het van oorsprong Griekse woord fenomeen dat verschijnsel betekent: alles wat zich aan het bewustzijn voordoet, of het nu op ideële dan wel reële wijze is, fantasie of werkelijkheid. Fenomenologie is een poging om de klassieke filosofische tegenstelling tussen idealisme en materialisme te overwinnen.

Ze zoekt het wezen der dingen niet in een hogere begripsmatige werkelijkheid - zoals grof genomen het idealisme beoogt - en al evenmin tracht zij iedere ideële realiteit tot louter materie te herleiden. Fenomenologie is in eerste instantie een methode die waarnemingen en denkbeelden, fantasieën en verlangens, kortom alles wat zich aan het bewustzijn voordoet, wil beschrijven zoals ze zijn. Uitgangspunt is de beschrijving van de dingen in ons bewustzijn, maar het gaat er niet om deze fenomenen in hun afzonderlijke bijzonderheden te beschrijven. De vraag naar het wezen der dingen staat centraal: het gaat erom *het wezen van de dingen te vatten.* Dit gebeurt volgens Husserl langs de weg van de intuïtie en wordt door hem *Wesenserschauung* genoemd.

In *Walging* komt een groot aantal passages voor die aangemerkt kunnen worden als typisch fenomenologische beschrijvingen. Het dagboek van Antoine Roquentin begint al met de formulering van het denkbeeld dat de dingen om hem heen veranderd zijn - als hij het al niet zelf is - en van de ervaring van walging die ze in zijn handen achterlaten. Het is een gewaarwording die steeds vaker zal terugkeren, maar voorlopig steeds verbonden blijft met de dingen en hun eigenschappen. Tot hij achter deze dingen en hun toevallige eigenschappen de kern van de zaak ontdekt, die gelegen is in wat ik eerder heb aangeduid als de *contingentie.* Het is een *Wesenserschauung* die ingeleid wordt met de woorden 'En plotseling, ineens, wijkt de sluier uiteen en heb ik begrepen, heb ik *gezien*' (p. 175). Dan volgt de sleutelpassage van het boek. In een park doet Roquentin door aandachtig de wortel van een kastanjeboom te bekijken, zijn grote ontdekking.

> En toen opeens was het er, glashelder; het bestaan had zich plotseling van zijn omhulsels ontdaan. Het zag er niet langer ongevaarlijk uit, zoals abstracte categorieën ongevaarlijk zijn. Het was het deeg waaruit de dingen zijn gemaakt, de boomwortel was gekneed uit bestaan. Of laat ik het zo zeggen: de boomwortel, de hekken van het park, de bank, het iele gras van het gazon, dat alles was verdwenen; de verscheidenheid van de dingen, hun eigen karakter was alleen maar schijn, een vernisje. Dat vernisje had losgelaten en er waren wanstaltige weke massa's overgebleven, chaotisch - en naakt, van een angstaanjagende, obscene naaktheid. (p. 176-7)

Deze wanstaltige massa's vormen de oorzaak van de wedging.

> En zonder iets duidelijk onder woorden te brengen, begreep ik dat ik de sleutel van het Bestaan had gevonden, de sleutel van mijn Walging, van mijn eigen leven.

Het woord Absurditeit vloeit hem nu vanzelf uit de pen.

> O hoe kan ik die ervaring in woorden vastleggen? Absurd: de kiezelstenen, de pollen geel gras, de opgedroogde modder, de boom, de hemel en de

> groene banken. Absurd en onherleidbaar; niets - zelfs geen onverklaarbaar geheimzinnig exces van de natuur - kon zijn aanwezigheid verklaren. (p. 179)

In vogelvlucht passeren nu de eigenschappen van de dingen wier gewaarwording Roquentin de afgelopen maanden zo in verwarring bracht, de revue; ik herinner slechts aan het lijdzame verzet van de steen aan het strand. Roquentin heeft het wezen der dingen 'gezien' en kan nu noteren:

> De essentie ligt in de contingentie. Ik bedoel dat per definitie het bestaan geen noodzakelijkheid is. Bestaan is *er zijn*, meer niet, het bestaande verschijnt, het laat zich *ontmoeten*, maar *afleiden* kun je het nooit. Sommige mensen hebben dat, geloof ik, begrepen. Maar ze hebben geprobeerd om die contingentie de baas te worden door een zijn uit te vinden dat noodzakelijk is en oorzaak van zichzelf. (p. 182)

Het zal de lezer ondertussen duidelijk zijn dat Sartre met deze

laatsten de filosofen van het idealisme en het materialisme op het oog heeft. Met deze woorden althans legt hij Roquentin *avant la date* de apologie van het existentialisme in de mond.

5. De status van het ik

Voor Husserl ligt het wezen van het bewustzijn hierin dat het intentioneel is. Waarnemingen, begrippen, verlangens enz. zijn altijd gericht op iets. Zien is *iets* zien, denken is denken *aan*; verlangen is verlangen *naar.*

Deze intentionaliteit bestaat in wezen uit een gerichtheid op iets wat het bewustzijn zelf *niet* is. De inhoud van het bewustzijn is ipso facto iets anders dan het bewustzijn zelf.

Sartre neemt deze stelling over en maakt haar later tot de hoeksteen van zijn opvatting over de menselijke vrijheid. Hij bouwt voort op Husserl, zoals deze op Descartes. Sartre radicaliseert de intentionaliteit.

Roquentin belichaamt Sartres theorie over de intentionaliteit. Hij is geconcipieerd als een 'leeg bewustzijn'[9.], een soort hotelkamer die bij tijd en wijle wordt bewoond[10.] door een zich 'ik' noemende huurder.

> Als ik tegenwoordig 'ik' zeg, lijkt me dat een hol woord. Het lukt me niet goed meer mezelf te voelen, zo vergeten ben ik. Bestaan dat zichzelf voelt bestaan, is het enige werkelijke dat in me is achtergebleven (...) En plotseling vervaagt het Ik, het vervaagt en dan is het ermee gedaan, het dooft uit. (p. 233)
> Lucide, roerloos en verlaten staat het bewustzijn tussen de muren; het leeft door, maar er woont niemand meer in. Daarnet nog had iemand het over *ik*, over *mijn* bewustzijn. Wie? (ib.)

De schepping van het eigen ik, de verheerlijking en de vervolmaking van dit unieke artikel vormen het thema van de drie romans die M. Barrès onder de gemeenschappelijke titel *Le Culte du Moi* van 1888 tot en met 1891 deed verschijnen. Van deze eredienst vormt hier te lande Van Deyssels *Het Ik. Heroïsch-Individualistische dagboekbladen (1890-1901)* de meest uitgesproken exponent.

Onder deze laat-negentiende-eeuwse vormen van hyperindividualisme haalt Sartre het filosofische fundament weg. Want wat voor een vreemd ik presenteert Roquentin de lezer? Hij bezit niet de nodige eigenliefde on zijn Ego te construeren (zoals Stendhal). Hij bezit niets van de held die het heroisch individualisme impliceert. Integendeel, in eigen ogen is hij de lafaard die keer op keer *wegvlucht* in het verleden. Hij leent zijn ik uit aan Rollebon die hij opnieuw tot leven wil brengen. Hij verwijlt bij de herinneringen aan zijn eigen verleden. Hij bereikt echter slechts het omgekeerde van illustere voorgangers als Marcel Proust: 'Ik construeer mijn herinneringen aan de hand van mijn heden'. Immers: 'Tevergeefs probeer ik het kontakt met het verleden te herstellen: het lukt me niet *aan mezelf te ontkomen*'. (p. 53; ik cursiveer). Men lette op de paradox. In tegenstelling tot de individualist die in heden en verleden speurt naar de eigen waarde, de bijzondere essentie van zijn Ik, kan Roquentin niet in de spiegel kijken zonder een zekere walging te moeten onderdrukken. Over zijn gereflecteerde gelaat: 'ik kan er geen betekenis aan geven, ik kan er zelfs geen menselijke uitdrukking in herkennen' (p. 30).

Het Ik, aldus Sartre, is evenals het Ik van anderen iets van de wereld. Met andere woorden: ik ben niet wat ik in eigen ogen ben, maar mede wat ik in de ogen van de anderen ben. De blik van de ander is in Sartre's visie bepalend voor het eigen zelf. ‘Mensen die veel in gezelschap van anderen verkeren hebben geleerd om in de spiegel het beeld van zichzelf te zien dat hun vrienden van ze hebben’ (p. 32).

Roquentin is niet alleen een *Mann ohne Eigenschaften*, evenmin heeft hij vrienden. Zijn identiteit is een louter abstracte, zoiets als iemands personalis in de registers van de burgerlijke stand. Het is nu ook duidelijk, waarom. Sartre heeft het personage dat zich ‘ik’, Antoine Roquentin' noemt geconstrueerd als een ‘leeg bewustzijn’. Hij is een moderne Elckerlyc, die de stelling moet bewijzen dat het bewustzijn louter intentionaliteit is.

In de aanvang van zijn dagboek buigt Roquentin zich over zijn ervaringen en gewaarwordingen. Deze gaan meestal vooraf aan zijn schrijfactiviteit. Deze laatste bezigheid kan beschouwd worden als een reflexieve handeling waarvan het ik niet alleen het grammaticale maar ook het psychologische subject is (haatgevoelens, wilsbesluiten, herinneringen). Gaandeweg treedt een depersonalisatie op, het ik valt tijdens het schrijven weg en het bewustzijn wordt zich van zichzelf bewust in een heden waarin gewaarwording en ervaring *als zodanig* worden ervaren. De techniek waarvan Sartre zich bedient is die van een monoloog zonder ik, een soort *écriture automatique* (schrijfautomatisme). Het bewustzijn ‘verschijnt’ als de relatie tussen de dingen. De reflexieve momenten keren pas enkele bladzijden later terug in het ‘ik denk...’ (p. 240 e.V.).

> Er is weten van het bewustzijn. Het ziet zichzelf vredig en leeg tussen de muren, bevrijd van de man die het bewoonde, afzichtelijk omdat het niemand is.
> ... er is bewustzijn van dat alles en bewustzijn, helaas, van het bewustzijn. (p. 233-4)

Geraadpleegde literatuur

Encyclopédie de la Pléiade (1974)
S. de Beauvoir, *La Force de l'Age* (dl. 1)
V. Brombert, *The intellectual hero* (1961)
B. Delfgaauw, *De wijsbegeerte van de 20e eeuw* (1957)
R. Descartes, *Over de methode* (1977)
Y.-A. Favre, *L'Ecrivain et son Moi* (1973)
G. Idt, *La Nausée* (1971)
J.-P. Sartre, *Het Ik is een ding* (1978)
H.J. Störing, *Geschiedenis van de filosofie.* Dl. 2 (1959)

II

1. De existentiefilosofie

Existentialisme - de term waarmee Jean-Paul Sartre en Simone de Beauvoir uitsluitend het ideeëncomplex aanduidden waarvan zijzelf de woordvoerders waren - is een van de verschijningsvormen van de existentiefilosofie.

Kierkegaard en Nietzsche gelden als de baanbrekers van deze twintigste-eeuwse filosofie, Heidegger en Sartre als haar invloedrijkste representanten.

De belangrijkste stellingen van de existentiefilosofie zijn elders vaak genoeg uit de doeken gedaan.[1.]

Van de existentialistische auteurs - waaronder Albert Camus - is Sartre ongetwijfeld de meest briljante. Als geen ander wist hij zijn denkbeelden in literaire vormen te gieten in een niet

aflatende stroom van romans, verhalen, toneelstukken, essays en kritieken. Hieraan is waarschijnlijk te danken dat van alle existentialistische denkers de ideeën van Sartre de meeste bekendheid kregen en dat de mythe van een existentialistisch Saint-Germain des Prés in het naoorlogse Parijs kon ontstaan. Sartre heeft in puur wijsgerig opzicht evenwel veel te danken aan Heidegger, zijn Duitse evenknie, en, evenals deze, aan Husserl.

Tot goed begrip van *Walging* is het onontbeerlijk, even vooruit te lopen op het eerder genoemde *L'Etre et le Néant* (Het Zijn en het Niets) uit 1943 en enkele kernbegrippen uit dit werk toe te lichten. Dat dit hier in uiterst simplificerende bewoordingen gebeurt, moet uitsluitend worden gezien als een concessie aan de beperkte plaatsruimte.

Etre en soi, letterlijk 'zijn als zodanig', is de bestaanswijze van een ding. Een kastanjeboom bijvoorbeeld bestaat, *tout court.* Hij valt samen met zichzelf. *Etre pour soi*, 'zijn voor zichzelf', is de bestaanswijze van een wezen met een bewustzijn. Het is bij uitstek de bestaanswijze van een mens, die zich immers bewust wordt van zijn bestaan.

De menselijke vrijheid. Een mens valt nooit samen met zichzelf. Steeds overstijgt hij in het bewustzijn zijn feitelijke en materiële zijn (z'n êrre *en soi*). Hij vertoeft geestelijk in het verleden of loopt op zichzelf vooruit in de toekomst. Hij maakt plannen, accepteert zijn rol of identificeert zich met zijn ervaringen in het verleden. Maar steeds is het de activiteit van het bewustzijn die het feitelijke achter zich laat en er zich daardoor van bevrijdt. Hoofdzaak is dat de activiteit van het bewustzijn een specifieke structuur heeft (in het voorafgaande onder meer intentionaliteit genoemd) die de menselijke vrijheid voortbrengt.

Geworpenheid. In theorie klinkt deze vrijheid heel mooi, maar niemand zal ontkennen dat zij in het dagelijkse leven op talloze manieren geketend is. De naturalistische romankunst heeft zich een halve eeuw lang uitgeput in de beschrijving van determinerende factoren. De feitelijke omstandigheden waarin het individu zijn bestaan en zichzelf aantreft, duidt Heidegger aan met de term *Geworfenheit.* Het is een beeldspraak die recht doet aan de toevalligheid van de omstandigheden die in het kader van een deterministische werkelijkheidsopvatting vaak als een fataliteit, een noodlot, werd gezien. Het wezen van de enkeling was dan vooraf bepaald en zijn keuzevrijheid beperkt.

De keuze. In de existentiefilosofie is het omgekeerd, zij legt juist alle nadruk op de noodzaak van de keuze die voortvloeit uit de vrijheid. Sartre formuleerde als een van de belangrijkste uitgangspunten van het existentialisme, dat het bestaan voorafgaat aan de wezensbepaling. Kenmerkend voor het 'wezen' van de mens is, dat hij geen wezen heeft, en voor het 'wezen' van de vrijheid dat zij altijd aan iedere wezensbepaling voorafgaat.[2.] Wòrden, zichzelf verwezenlijken zijn de enige termen die men voor de mens en zijn vrijheid kan substitueren.

Gesitueerdheid. Maar ook voor Sartre wil 'zijn' of bestaan zeggen: *er zijn* (*Dasein*), d.w.z. gesitueerd zijn in omstandigheden die zich niet laten kiezen, maar die in hun toevalligheid te niet gedaan kunnen worden door de keuze, ook al is het een negatieve. Minder paradoxaal geformuleerd: de vrijheid is een gesitueerde vrijheid. Men kan de omstandigheden waarin men zichzelf aantreft accepteren als een noodlot, maar men kan ze ook verwerpen - zoals de slaaf die in opstand komt tegen zijn lot. Dus niet alleen de omstandigheden bepalen hoe iemand wordt wie en wat hij is. Het zelfontwerp bepaalt mede of en zo ja hoe iemand zichzelf verwezenlijkt. Het zal niemand verbazen dat het verzet, aanvankelijk tegen de burgerlijke moraal, later tegen diezelfde maatschappij, een centrale plaats inneemt in het denken van Sartre.

Verantwoordelijkheid. Onbepaaldheid is een wezenstrek van het existentialistische mensbeeld. Voor Sartre is de mens in aanleg niets anders dan wat hij van zichzelf maakt. Dat zou niet het geval zijn wanneer de mensen geschapen waren naar het beeld dat God zich van de mens had gevormd. Sartre sluit echter het bestaan van God uit. Evenmin is er zoiets als een vooraf gegeven menselijke natuur. Er is per saldo geen enkele universele zekerheid waarop de enkeling zich kan beroepen of waarmee hij zijn daden kan rechtvaardigen. Daardoor is hij verantwoordelijk voor wat hij verkiest te zijn. Je bent echter niet vrij om niet te kiezen, omdat niet-kiezen ook een keuze impliceert. Het ontlopen van de volle verantwoordelijkheid analyseert Sartre aan de hand van het begrip 'kwade trouw'.

Authentiek handelen en onwaarachtigheid. Waarachtig handelt degene die zich niet verschuilt achter de omstandigheden om zijn vrijheid te ontlopen. Maar te kwader trouw is degene die in welke feitelijkheid ook een alibi zoekt om de keus te ontlopen waartoe zijn vrijheid hem verplicht. Sartre geeft twee voorbeelden van onwaarachtigheid die het kenmerk is van de manier waarop iemand handelt die de ongemotiveerdheid van het bestaan ontkent. De lafaard zoekt een excuus, bijvoorbeeld op deterministische gronden, om te doen of de vrijheid niet bestaat. Erger is het gesteld met de *salauds.* De krachtterm die Sartre hier gebruikt duidt in het enkelvoud op een moreel verwerpelijk persoon. Geen scheldwoord ging hem eigenlijk ver genoeg om hen te veroordelen die trachten te bewijzen dat hun bestaan noodzakelijk is.

Angst. Maar aan de keuze tussen authentiek handelen en het ontveinzen van de vrijheid gaat nog iets vooraf: de ervaring van de duizelingwekkende verantwoordelijkheid in de angst. Dit is een typisch existentialistische term geworden door de betekenisuitbreiding die Kierkegaard en Heidegger aan het begrip meegaven. Ook bij Sartre ontbreekt hij niet. Hij duidt niet de gangbare betekenis aan van een angst voor iets of iemand, een vrees die gemotiveerd wordt door zijn object. Nee, het gaat deze filosofen om een redeloze angst voor het niets, de gapende leegte die zich opent na het wegvallen van vertrouwde zekerheden.

2. Roquentin, personage zonder antecedenten

Roquentin is door zijn geestelijke vader ontworpen als een romanfiguur die diens anti-deterministische opvattingen incarneert. Geen fatale hartstocht die hem tot de zedelijke ondergang doemt, geen erfelijke eigenschap die een noodlottig spoor door zijn leven trekt, geen opvoeding die blijvende trauma's heeft achtergelaten in zijn jeugdige ziel. Slechts zijn bestaanswijze als intellectueel vormt een vage aanwijzing voor zijn sociale herkomst uit een burgerlijk milieu, maar over zijn middelen van bestaan wordt discreet gezwegen. Ze vormen zelden stof tot dagboekoverpeinzingen als ze ruim zijn; en dat is bij Roquentin blijkbaar het geval.

Met mededelingen over familieleden valt zijn dagboek ons niet lastig. Over zijn jeugd geen woord; hierin is hij de volmaakte tegenhanger van Proust. Aan psychologische zelfontleding langs de weg van introspectie doet hij niet; hij ziet in zijn leven geen enkele samenhang. Freud en diens onderbewuste zijn blijkbaar niet aan hem besteed.

Hij heeft vroeger veel gereisd, maar in tegenstelling tot wat we bij andere bereisde auteurs aantreffen (Larbaud, Gide, Malraux) hebben deze globetochten maar weinig sporen achtergelaten. Het verleden glijdt van hem af als het water van een eend. Roquentin is kortom het volmaakt anti-naturalistische personage wegens het ontbreken van enige determinerende factor in zijn antecedenten.

In *Walging* vormt een steentje aan het strand de aanstoot tot een redeloze angst, die Roquentin als het ware overvalt. 'Niet bang zijn', noteert hij een poosje later wanneer Rollebon nog steeds de 'rechtvaardiging van zijn bestaan' vormt (p. 102).

De aanraking van een strandkeitje, een glas, een hand en andere sensaties monden alle uit in de walging waarvan het eigen lichaam het centrum en tevens het object vormt. Deze lange

weg leidt naar de ontdekking van de contingentie. Daarna is het slechts een kleine stap naar de absurditeit van het bestaan. De walging mag dan het grondgevoel zijn waarin de contingentie van zijn bestaan zich aan Roquentin meedeelt, in de daarmee gepaard gaande *angst* wordt hij zich gaandeweg bewust van de peilloze afgrond van vrijheid die voor hem gaapt, wanneer hij zijn bestaanszekerheden begint te betwijfelen. Het historisch onderzoek naar Rollebon is dan ook snel van de baan.

Rest hem de vraag hoe een mens moet leven die zijn vrijheid ontdekt en daarvoor de volle verantwoordelijkheid wil dragen. Meer dan een romanpersonage van vlees en bloed volgens de traditie van het realisme zien we in Roquentin de allegorische verbeelding van de mens in het algemeen die zich eensklaps aantreft in de verlatenheid van iemand aan wie alle voormalige zekerheden zijn ontvallen.

Deze fundamentele verlatenheid is dezelfde als die waarvan Josef K. zich bewust wordt wanneer zijn terechtstelling bijna een feit is. Sartre las Kafka's intrigerende roman tussen de eerste versie en de voltooiing van de tweede van *Walging* (aanvankelijk *Melancholia* getiteld). Wat Sartre leert over de absolute vrijheid en de volledige verantwoordelijkheid die bijgevolg op ieders schouders rust, roept regelrechte reminiscenties op aan *Het Proces.* Vanaf het moment van de aanklacht ontwaakt K. stukje bij beetje uit de sluimertoestand van zijn zekerheden. De inhoud van de tenlastelegging is onbekend. Geen God, wet of instantie op wie hij zich kan beroepen. Wat hij voor waarheid houdt blijkt steeds voor allerlei interpretaties vatbaar te zijn, de tekens die hij meent te ontvangen zijn onderling tegenstrijdig.

De verantwoordelijkheid voor de gebeurtenissen zoekt hij nu eens bij anderen te leggen, dan weer in eigen hand te nemen. Telkens opnieuw blijkt achteraf slechts één handelwijze de meest waarachtige, die waarvoor hij zelf de volledige verantwoordelijkheid had willen nemen, zonder daarbij in de zekerheid te verkeren dat die ook de juiste was. Zijn schuld bestaat erin zich zijn vrijheid te ontveinzen en zich te beroepen op rechten en plichten die de verantwoordelijkheid voor zijn daden elders leggen, bij een hogere instantie. In termen van Sartre is K. een lafaard of erger. In Kafka's parabel loopt het slecht af met degene die aan zijn bestaansrecht gaat twijfelen. Het wordt hem eenvoudig ontnomen. In *Walging* is het omgekeerd. Sartre spreekt het ‘schuldig’ uit over degenen die zich op hun bestaansrecht beroepen, m.n. het establishment en degenen die zijn ideologie rechtvaardigen. Eensluidend echter is Sartre's oordeel over degene die de last van zijn verantwoordelijkheid van de schouders wil wentelen, getuige zijn analyse van de onwaarachtigheid.

3. Lafaards en schoften in walging

In *Walging* ontbreekt het niet aan figuren die de prototypen van de onwaarachtigheid belichamen. Sprekend voorbeeld van de lafaard is de Autodidact. Hij verdoet zijn tijd met een absurd algemene-ontwikkelingsideaal waaraan hij ficties ontleent als Het Goede, Het Schone, Het Ware en hun ethische imperatieven. Hij onderwerpt zich aan het valse universalisme van de burgerlijke cultuur, door zich haar ideologische uitgangspunten eigen te maken. Hij wordt ons getoond als een deerniswekkend slachtoffer wiens onwetende geest is vergiftigd door het burgerlijk humanisme in de vormen die de auteur laakt bij monde van Roquentin. Dit humanisme vertegenwoordigt de eclectische filosofie waarin de waarde van de mens bij voorbaat vaststaat en gebrouwen is uit een scheutje idealisme, werkelijkheidszin, radikalisme, socialisme, godsdienstigheid en nog meer. De

Autodidact is even eenzaam als Roquentin maar hij geeft er zich geen rekenschap van. Hij verschuilt zich achter zijn mensenliefde maar de mensen van vlees en bloed om hem heen ontgaan hem. Weliswaar heeft hij zich aangemeld bij de S.F.I.O., de partij van de democratische socialisten, om in het lot van de onderdrukten te delen. Zijn engagement is even goedbedoeld als vals. Tijdens het mislukte dineetje met Roquentin heeft hij de stelling verdedigd dat er heldhaftigheid schuilt in al onze daden, maar in de bibliotheek geeft hij zich over aan een heimelijk handenspelletje met een minderjarige. Het schandaal dat hij verwekt en de uitwijzing uit zijn boekenparadijs is de zwaarste straf die deze goedwillende zwakkeling kon treffen.

Deze passage is verhelderend in twee opzichten. Enerzijds bood zijn 'zwakheid' de Autodidact de mogelijkheid, zijn vrijheid om te zetten in een authentieke daad, n.l. zijn pederastische geaardheid te belijden, als een keuze. Maar na de 'ontdekking' weet hij geen kwaad van de prins.

Anderzijds, als hij zich niet langer kan verbergen achter deze houding, biedt hij zich passief aan als het schuldbewuste slachtoffer van het onverbiddelijke oordeel der anderen. Hij ziet zichzelf door de blik van zijn rechters. Hij legt zich fatalistisch neer bij de vigerende burgerlijke moraal.

Een andere verliezer in *Walging* is meneer Achille. Ook hij zwicht voor de aanmatiging van het oordeel der anderen, geïncarneerd in dokter Rogé, een man van ervaring. Daarmee pleegt hij verraad aan zijn eigen vrijheid.

Priesters, rechters, bestuurders en officieren werpen zich op als specialisten omtrent het genus mens. Hun 'ervaringen' geven hen in eigen ogen het recht op een oordeel over de anderen, waarbij zij zich beroepen op 'de menselijke natuur'. Zij 'kennen de mens alsof zij hem zelf gemaakt hebben' (p. 98). Dat dit recht hun eigen bestaan rechtvaardigt ten koste van de vrijheid van anderen bleek ten overvloede uit het voorafgaande. Van zulke *salauds* is een vrij volledige verzameling bijeen gebracht in de portrettengalerij van het Bouvilleaanse museum. De gekonterfeiten behoren allen tot vorige generaties van het stedelijke establishment. De honderdvijftig paar ogen die op Roquentin neerkijken behoorden in vroeger dagen toe aan hen die 'recht hadden gehad op alles': leven, macht, rijkdom tot en met de onsterfelijkheid toe (p. 118). Hun blikken rusten op hem als een eenparig oordeel: 'zelfs de vraag of ik wel recht van bestaan had, werd erdoor aan de orde gesteld', realiseert hij zich voor het portret van de koopman Pacôme.

> Ik las in zijn ogen dat hij me rustig en onverbiddelijk veroordeelde. (...) En inderdaad, ik had het me altijd al gerealiseerd: ik had geen recht van bestaan. Mijn komst op de wereld berustte op toeval, ik bestond zoals een steen, een plant of een microbe bestaat. (p. 120)

Deze heersersblik in veelvoud maakt duidelijk wie hier de leiders zijn en wie zich tot het voetvolk mogen rekenen. Wanneer Roquentin gezelschap heeft gekregen van een echtpaar waarvan vooral de vrouw zich gevoelig toont voor de strengheid die van de portretten afstraalt: 'We waren drie soldaten, exercerend in de enorme zaal'.

Schril contrasteert dit pantheon van onsterfelijken - voorbeeldige steunpilaren van God, gezin, traditie en vaderland - met de jammerlijke 'Dood van de vrijgezel' voor de ingang van de zaal. Roquentin kan zich de waarschuwing ter harte nemen:

> Ik was geen grootvader, geen vader, zelfs geen echtgenoot. Stemmen deed ik niet, ik betaalde nauwelijks belasting: ik kon me niet laten voorstaan op de rechten van de belastingbetaler, niet op de rechten van de kiezer, zelfs niet op het bescheiden recht als een achtenswaardig mens te worden beschouwd, een recht dat iemand na twintig jaar trouwe

> dienst toch wel toekomt. Ik begon me *in ernst* over mijn bestaan te verbazen. Bestond ik eigenlijk wel echt? (p. 123; ik cursiveer)

Ik ben wat uitvoeriger op de museumpassage ingegaan om drie redenen. Hij maakt niet alleen duidelijk wie de schoften zijn, maar vooral in welke milieus we ze moeten zoeken. Sartre's pleidooi voor de waarachtigheid is de keerzijde van zijn revolte tegen de moraal van de gezeten burgerij. Bovendien verheldert de passage Sartre's filosofie van de blik. Wordt enerzijds

de absolute vrijheid in de daad beperkt doordat het zijn in de wereld gesitueerd is, anderzijds stoot zij op natuurlijke grenzen in de vrijheid van de anderen doordat het een 'zijn voor anderen' is. Sartre's opvatting is dat mijn oordeel over een ander in aanleg reeds besloten ligt in de blik waarmee ik hem opneem. Zien en gezien worden is de wijze waarop wij een ander tot object maken en zelf geobjectiveerd worden.

Roquentin probeert de blikken van de geportretteerden te breken. Hij verwerpt hun morele oordeel en aanvaardt de ongemotiveerdheid van zijn eigen bestaan.

Het museum is het domein van de blik bij uitstek. De betekenisoverdracht die aan visuele communicatie eigen is wordt in deze ruimte tot het maximum uitgebuit en krijgt bij Sartre de extra geladenheid mee die in de wisselwerking tussen *en soi* en *pour soi* besloten ligt. Zo krijgt de geportretteerde de massiviteit van het ding die in strijd is met het *pour soi* van de vrijheid. Aan deze pseudo-objectiviteit ontleent hij het gewicht waarmee zijn oordeel de kijker verplettert. Zelfs de manier van schilderen dringt de kijker een visie op die in strijd is met zijn vrijheid, getuige de perspectivische vertekening door middel waarvan de piepkleine Blévigne tot het formaat van de 'groten' is opgeblazen.

Er is een derde reden om met Roquentin stil te blijven staan in de Bordurin-Renaudas-zaal. De *ernst* waarmee hij zich over zijn bestaan verbaast in het citaat dat de vorige paragraaf besloot is namelijk in lijnrechte tegenstelling met de levensernst van de geportretteerden. De laatste is de *esprit de sérieux* die Sartre aan de kaak stelt in zijn analyse van de *kwade trouw.*

4. De kwade trouw

In *L'Etre et le Néant* besteedt Sartre uitvoerige aandacht aan het verschijnsel van de kwade trouw. De analyse van dit fenomeen, dat we ook kunnen betitelen als een slecht geweten, is gericht tegen de burger wiens geesteshouding wordt aangeduid als *esprit de sérieux.* De kwade trouw wordt gedefinieerd als de poging om aan de ongemotiveerdheid van het bestaan te ontsnappen, de vrijheid, waartoe men als het ware gedoemd is, te ontkennen. 'De kwade trouw is het verlangen om te zijn zoals de dingen zijn: vol, massief, volkomen bepaald'.[3.]

De geesteshouding van levensernst waarmee de geportretteerde leden van de heersende klasse neerblikken op hen van wie zij ook postuum de erkenning van hun bestaansrecht opeisen is een van de vormen waarin de kwade trouw van de bourgeoisie zich aldus Sartre manifesteert. Ook in deze kring treft men natuurlijk de jeugdige rebel tegen de gevestigde orde aan, maar dan is daar de fluwelen handschoen van een Remy Parottin (p. 124) die de onbezonnene als een verloren zoon weer terugvoert naar de patriarchale dis.

De Autodidact nam de levensernst van de ideologen van het establishment over uit onwetendheid. Te kwader trouw is hij inzoverre hij zijn eigen vrijheid niet au sérieux neemt en doet wat hij doet omdat het zo hoort. Roquentin echter geeft zich rekenschap van zijn vrijheid door zijn bestaansrecht in twijfel te trekken en daar conclusies aan te verbinden. Wanneer hij de onwaarachtigheid van zijn poging om Rollebon tot nieuw leven te wekken en het zijne daarin te vergeten inziet, zet hij er resoluut een streep onder. Zoals Gilbert Bécaud in het chanson *Et maintenant*, vraagt hij zich, met handen vol vrijheid, af: 'Wat moet ik beginnen?' (p. 139). De gewezen historicus projecteert zichzelf in de toekomst als romancier. Slechts in de kunst zijn essenties mogelijk waaraan het bestaan zich onderwerpt.

Al eerder had hij op een andere manier afstand van het verleden gedaan, namelijk door de Autodidact zijn herinneringen en reiservaringen te weigeren. Er is echter een personage wier verleden met het zijne verbonden is en van wie tot dusverre nog geen sprake is geweest: Anny.

Tot de vaste reisattributen van deze gewezen actrice, met wie Roquentin een verhouding heeft gehad, behoort een Geschiedenis van Frankrijk, verlucht met platen die op een theatrale wijze historische hoogtepunten in beeld brengen, bijvoorbeeld de dood van Hendrik II. Voor haar zijn dit unieke gebeurtenissen, *bevoorrechte situaties* waaraan alle andere hun bestaansrecht ontlenen. Op analoge wijze probeert zij uit haar eigen leven het materiaal te putten om een aantal volmaakte momenten tot stand te brengen. Op het toneel lukt dit slechts voor anderen. De ontdekking die Roquentin bevrijdt van zijn onwaarachtige poging het leven een zin te geven wordt gespiegeld in de ervaring van Anny dat er geen verschil is tussen unieke gebeurtenissen en minder bevoorrechte momenten: ‘Ik ben altijd dezelfde taaie kleverige substantie’ (p. 207). Zij geeft de brui aan haar stiel en bevrijdt zich van de hartstochten die de bevoorrechtheid van haar volmaakte ogenblikken uitmaakten. Er vindt een empathisch gesprek plaats tussen Roquentin en Anny die tot niet meer bereid lijkt dan voor hem een plaats in haar verleden in te ruimen. De oplossing waarmee deze ouder wordende vrouw de leegte van de vrijheid tracht te vullen - wat reizen en wat liaisons - kan haarzelf nauwelijks en Roquentin helemaal niet overtuigen.

‘Zij laten elkaar vrij’ is per saldo de beste omschrijving van de mogelijkheid tot liefde die Sartre de lezer voorstelt. Ieder is alleen met zijn bestaan. Anny deserteert naar het kamp van de koppels, uit angst voor de eenzaamheid. Roquentin aanvaardt deze filosofische grondsituatie.

Is er nog heil?

Achtereenvolgens constateerden we het echec van Roquentin's ambities, het failliet van het humanisme van de Autodidact, de schipbreuk van Anny's geprivilegieerde situaties en de kwade trouw van het establishment.

Roquentin: ‘Ik ben vrij, ik heb geen enkele reden meer om te leven’ (p. 215).[4.]
Anny: ‘Overleef ik mezelf dan?’ (p. 208).

Roquentin zoekt zijn heil in de kunst, daartoe geïnspireerd door zijn favoriete lied, een jazzmelodie, dat hij bij voorkeur laat draaien in een café. De pure essentie die in het leven ontbreekt maar in de kunst bestaansvoorwaarde is, tracht hij te bereiken in het verhalende genre: een roman. Eén aspect is tot nu toe ten onrechte buiten beschouwing gebleven: de bijzondere opvatting van de *tijd* in de existentiefilosofie.

5. Het bestaan: een eeuwigdurend heden

In de paragraaf over de ideeënroman stonden we uitvoerig stil bij Roquentins ontdekking van de contingentie. Hij ontsluierde het raadsel van het bestaan. Aan dit bestaan gaat niets vooraf. Het is absurd; het is een zijn zonder zin. Het is een eeuwigdurend *heden.* ‘Angstig keek ik om me heen: heden, alleen maar heden’. (p. 136)

Aan de ontdekking van de contingentie gaat de ontmaskering van de tijd vooraf. De tijd is een van de grondthema's van *Walging.* In diverse fenomenologische beschrijvingen en wijsgerige analyses buigt Roquentin zich over onderwerpen als het verleden, het avontuur, de ervaring, het verhalende genre en de muziek. Al deze

passages vormen samen een thematische streng die *de onomkeerbaarheid van de tijd* tot onderwerp heeft. Met andere woorden, het heden is de enige dimensie van het bestaan. Roquentin houdt zich beroepshalve met het verleden bezig, maar zijn onderzoek leidt tot een ontgoocheling: het verleden onttrekt zich aan iedere poging tot reconstructie.

Zelf heeft hij niet eens een verleden, alleen maar verhalen die de plaats innemen van zijn herinneringen.

> Ik construeer mijn herinneringen aan de hand van mijn heden. Ik ben in het heden geworpen en verlaten. Tevergeefs probeer ik het verleden weer op te zoeken. Ik kan niet aan mezelf ontsnappen. (p. 53)

Ook de avonturen die hij de Autodidact weigert te vertellen, blijken na analyse hun bestaansrecht slechts te ontlenen aan een reconstructie achteraf. Het gevoel van avontuur is tegen jezelf zeggen: dit is het begin van iets. Maar dit begin heeft alleen betekenis door zijn einde. Het gevoel van avontuur, de poging om ieder moment vast te houden wordt ontmaskerd als het besef van de onomkeerbaarheid van de tijd (p. 83).

De tijd heeft voor Roquentin niet alleen zijn toekomstdimensie verloren, ook het verleden blijkt een fictie; het zet zich niet vast in het geheugen maar in de dingen, zoals in de brief van Anny. Telkens en telkens ontwaakt hij weer in het heden.

Bestaan is *te veel zijn*, zijn zonder zin. Te kwader trouw zijn lieden als de dokter: ‘hij heeft altijd feilloos geweten hoe hij zijn verleden moet vasthouden en gebruiken: hij heeft het volgestopt met stro en opgezet, dat is alles, hij maakt er ervaring van waar vrouwen en jonge mensen hun voordeel mee kunnen doen’ (p. 98). Dezulken trachten achteraf hun leven een zin te geven door het verleden te reconstrueren tot een stroom van waardevolle ervaringen, Priesters, artsen, magistraten, zij hebben van de ervaring hun beroep gemaakt. Deze lieden hebben niet voor niets geleefd, iets dat ouders hun kinderen altijd graag doen geloven.

6. Het verhalende genre en de muziek

De analyse van het wezen van het avontuur brengt Roquentin tot een ontleding van het verhalende genre.

> Om van het meest alledaagse voorval een avontuur te maken hoeft iemand het alleen maar te gaan vertellen, (p. 60)

Alleen dan krijgen de gebeurtenissen een begin en een einde. In het gevoel van avontuur creëert iemand voor zichzelf een kunstmatig begin. In werkelijkheid is het andersom: men kan het begin van de gebeurtenissen pas reconstrueren als het avontuur al is afgelopen.

> Wanneer je leeft gebeurt er niets. De dekors wisselen, mensen komen en gaan, dat is alles. Er is nooit een duidelijk begin. De dagen rijgen zich aaneen zonder dat er enig systeem in te ontdekken valt, een eindeloze monotone opeenvolging (...) Maandag, dinsdag, woensdag. April, mei, juni, 1924, 1925, 1926. Dat is leven. Maar als je je leven vertelt, verandert alles. Alleen merkt niemand die verandering op. Het bewijs daarvoor is dat men spreekt van ware verhalen. Alsof die er zijn: waar gebeurde verhalen. De gebeurtenissen volgen elkaar op in één richting, en wij vertellen ze in omgekeerde volgorde. Het lijkt alsof je bij het begin begint. ‘Het gebeurde in 1922, op een mooie herfstavond. Ik was klerk bij een notaris in Marommes’. Maar eigenlijk ben je bij het einde begonnen. Het einde is al onzichtbaar aanwezig, door het einde krijgen die paar woorden het gewicht en de waarde van een begin. (p. 61)

In de literatuurbeschouwing die uitgaat van de autonomie van het literaire werk is het verhaal een ‘wereld in woorden’ waarin ieder element zinvol deel uitmaakt van de structuur van het geheel. Roquentin eindigt deze belangwekkende passage die, in tegenstelling tot Sartre's latere opvatting, neergelegd in *Qu'est-ce que la littérature*

(1948; (*Wat is literatuur*, 1968), de autonomie van het kunstwerk bevestigt, met de verzuchting:

> Ik heb altijd gewild dat de momenten van mijn leven elkaar zouden opvolgen, zich aaneenrijgen tot een leven dat je niet gauw zou vergeten. Men kan evengoed proberen de tijd op zijn staart te trappen, (p. 62)

Historisch onderzoek, ervaring of avontuur: het zijn allemaal pogingen om de tijd op zijn staart te trappen, het verleden vast te houden, het bestaan een zin te geven. Zin, essentie is echter alleen mogelijk in de zelfheerlijke, door mensen gecreëerde wereld van de kunst. Een verhaal rangschikt de feiten, omstandigheden en gebeurtenissen naar een doelbewust gekozen einde. In werkelijkheid is ieder einde onwillekeurig.

Roquentin heeft geen verleden en ziet af van pogingen om het te reconstrueren. Telkens ontwaakt hij in het heden:

> Ik was vergeten, eenzaam achtergebleven in het heden,
> (p. 135)
> Ik ben geworpen, achtergelaten in het heden.[5.]

Aan het begin van zijn relaas vertelt Roquentin over een merkwaardige ervaring met een steentje aan het strand. Jongens die daar spelen keilen steentjes over het water. Hij wil hetzelfde doen maar laat het steentje onwillekeurig vallen. De gebeurtenis is, zoals in elk goed verhaal, achteraf zinvol. Het steentje is een beeld van het bestaan: teruggeworpen, achtergelaten in het heden. De woorden vertalen letterlijk wat Heidegger noemt *Geworfenheit des Daseins*: geworpen zijn in het bestaan. En aangezien dit bestaan louter een vormloos heden is: geworpen zijn in het heden. Sartre staat haaks op Proust.

> Het zijn bij Sartre is een zijn dat ontwaakt in het bestaan, afgesneden van zijn verleden, zonder mogelijkheid, de verloren tijd te hervinden, voor altijd beroofd van wat zijn wezen vormde.[6.]

Het enige heilmiddel tegen de tijd bestaat in de essentie van een verhaal of van een lied. ‘Maar dit *is* er, je kunt niet zeggen dat het *bestaat*’ (p. 145, cursiveringen van mij). Tegenover de weekheid van het bestaan plaatst Sartre de *helderheid* van de muziek. De tijd is daarin verzelfstandigd tot een ritmisch opgebouwde reeks momenten tussen een begin en een eind. Hij is de substantie zelf van de muziek. De negerin die Roquentin's geliefde ragtime zingt ‘*bestaat* niet (...) Zij *is*’, (p. 239; eerste cursivering van mij).

Het lied dat zij zingt begint aldus:

> Some of these days...

Eindnoten:

1. V. Brombert, hoofdstuk X
2. B. Delfgaauw, H.J. Störing e.a.
3. De Arbeiderspers, Amsterdam, 1976

4. Strengholt, Amsterdam, 1950, en als Beertje bij Bruna, Utrecht
5. Encyclopédie de la Pléiade. *Histoire de la Philosophie.* Dl. 3 (1974), p. 30
6. Nederlandse vertaling: *Het Ik is een ding.* Boom, Meppel, 1978
7. Boom, Meppel, 1977. Naar deze uitgave verwijzen de paginanummers tussen haakjes.
8. *Het Ik is een ding*, p. 58
9. Ik ontleen de term aan G. Idt
10. *Het Ik is een ding*, p. 41

1. Zie: W. Barret, *Existentialisme* (1965)
   F. Jeanson, *Jean-Paul Sartre* (1968)
   W. Luijpen, *Existentiële fenomenologie* (1959)
   L.W. Nauta, *Jean-Paul Sartre* (1972)
   Jean-Paul Sartre, *Over het existentialisme* (1967, Witte Beertjes)
   H. Struyker Boudier, *Vervreemding en Bevrijding* (1972)
2. H. Struyker Boudier, p. 68
3. Ibid. p. 69
4. M. Kuik vertaalt foutief: 'er is geen enkele reden meer waarom ik *zou blijven leven*' (ik cursiveer).
5. De foutieve vertaling luidt: 'Eenzaam en verlaten ben ik in het heden *neergepoot*' (ik cursiveer), een onherkenbare verminking van het wijsgerig geladen beeld.
6. G. Poulet, *Le point de départ* (1964), p. 225.

Mineke Schipper
Woorden met vleugels
Orale literatuur in Afrika

Les mots sont comme des oeufs, Eclos ils ont des ailes.
(Afrikaans spreekwoord)

Op het eerste gezicht kan orale of mondeling overgeleverde literatuur een marginaal verschijnsel lijken voor de westerse lezer, die immers zijn literaire ervaringen vrijwel uitsluitend aan geschreven teksten ontleent of meent te ontlenen. Toch is het onjuist om orale literatuur op te vatten als een verschijnsel van een ver verleden of van ‘verre volken’. Het is veel meer dan een overblijfsel, omdat het deel uitmaakt van het moderne leven, ook in het Westen en in onze tijd, al is juist aan dat moderne deel van de orale literatuur tot nu toe relatief weinig aandacht besteed: ik doel hier op religieuze liederen, preken, moppen, liefdesliederen, kinderliedjes, popsongs, voetbalstadionliederen, gescandeerde leuzen die geroepen en liederen die spontaan gemaakt en gezongen worden bij demonstraties, bijvoorbeeld tegen kernbewapening of de abortuswet. Bob Dylan en de Beatles zijn voorbeelden van moderne orale dichters.

Orale literatuur geeft dikwijls aanleiding tot emotionele discussies. Immers, sommige folkloristen en antropologen willen haar beperken tot de overgeleverde tradities uit een ver verleden, terwijl andere onderzoekers juist vinden dat orale literatuur vooral gezien moet worden als een stuk linkse tegencultuur, als een opstand tegen bourgeois kunst en gevestigde orde. Nog weer anderen hangen de romantisch-nostalgische mening aan, dat orale literatuur uitsluitend te maken heeft met het fenomeen van de ‘nobele wilde’ en het voor de verstedelijkte samenleving voorgoed verloren paradijs van de natuur. Op die verschillende opvattingen kan hier verder niet worden ingegaan.[1.]

Zelf zou ik willen pleiten voor een zo ruim mogelijke definitie. Een algemene definitie zou kunnen zijn: ‘Esthetisch taalgebruik van het gesproken woord’. Dat impliceert meteen al een aantal vragen en problemen. Wat als esthetisch wordt ervaren, verschilt per cultuur en per sociale groep. Wat mooi wordt gevonden en als literatuur wordt beschouwd, hangt af van de toehoorder of de lezer. Hoe kun je van *literatuur* spreken als het om mondelinge overlevering gaat? Afrikaanse wetenschappers, o.a. de Kenyaan Pio Zirimu, hebben de term *oratuur* voorgesteld ter onderscheiding van de term *literatuur.* De eerste zou dan alleen de mondelinge ‘teksten’ omvatten en de tweede alle op schrift gestelde literatuur. Ik denk dat we het probleem kunnen ondervangen door te spreken van orale, respectievelijk geschreven literatuur, temeer daar we met de meeste orale literatuur ook alleen in opgetekende, dat is geschreven, vorm in aanraking komen. In dat laatste geval moeten we ons ook altijd afvragen in hoeverre de *oraliteit* van de tekst bewaard is gebleven bij het op schrift stellen. Van vroeger opgetekende literatuur is dikwijls niet meer na te gaan of het hier een integrale weergave betreft. Tegenwoordig worden meestal bandopnamen gemaakt wat een zorgvuldige tekstuitgave kan opleveren die bovendien controleerbaar blijft. Daarom kan nu beter dan ooit tevoren onderzoek worden verricht naar de typisch orale aspecten van deze literatuur.

De Tonaregvertellers

Er zijn nog altijd critici die de orale literatuurtraditie per definitie afwijzen of ontkennen: deze zou niet tot de literatuur behoren. Dit uitgangspunt leidt tot grote moeilijkheden, wanneer men zich de consequenties daarvan realiseert, door bijvoorbeeld alleen al te denken aan de Ilias en Odyssee die dan uitgesloten zouden moeten worden van de literatuur.

Wanneer daarentegen de orale literatuur als deelgebied van de literatuur wordt geaccepteerd, blijken zich weer andere problemen voor te doen, omdat het een tamelijk verwaarloosd terrein van de literatuurstudie is. Orale literatuur is nl. vaker door antropologen en sociologen bestudeerd dan door literatuurkenners. Dikwijls werd zij ondergeschoven bij folkloreof popcultuuronderzoekers en zorgvuldig apart gezet van de literatuur als literatuur. Toch ben ik ervan overtuigd dat in de literatuurstudie het inzicht in de ons vertrouwde geschreven teksten kan worden vergroot wanneer zij vergeleken worden met de orale literaire vormen. Een dergelijk vergelijkend onderzoek kan zowel de overeenkomsten als de verschillen tussen die twee duidelijker maken en daarmee de eigen aard van beide vormen van literatuur. Dit geldt voor de Europese literatuur, maar zeker ook voor Afrika, waar de orale literatuur zo'n belangrijke functie vervult in de hedendaagse samenleving.

Afgezien van enkele uitzonderingen dateert de geschreven literatuur van Afrika van na 1900. Er moet nog veel werk verzet worden om oude Arabisch beïhvloede handschriften en andere in diverse locale schriftvormen bestaande teksten te bestuderen, zoals deze bijvoorbeeld bestaan bij de Mende in Sierra Leone, de Bamum in Kameroen of de Vai in Liberia. Ook de Calabar in Migeria ontwikkelden een eigen schrift, dat

echter niet voor algemeen gebruik bestemd was, maar voor leden van het geheime Ekpe genootschaft. Tot nu toe zijn er maar weinig voorbeelden bekend van dergelijk eigen schriftgebruik. De orale literatuur kent dan ook een lange eerbiedwaardige traditie, terwijl zij ook in onze tijd in het leven van de Afrikaanse dorpsgemeenschap nog altijd een wezenlijke plaats inneemt en dat zal blijven doen zolang veel mensen niet hebben leren lezen en schrijven.

Van een gedeelte van de orale overlevering bestaan thans, zoals gezegd, fonetische transcripties in Afrikaanse talen en daarnaast vertalingen in Europese talen. De orale literatuur werkt bovendien door in de moderne geschreven literatuur waar zij een bron van inspiratie blijkt te zijn voor tal van hedendaagse Afrikaanse schrijvers. Voor inzicht in de ontwikkelingen van de geschreven literatuurtraditie in Afrika is dan ook kennis van de orale overlevering onmisbaar.

De orale literatuur bestaat bij de gratie van de persoon van de zanger of verteller en de voorstelling, de presentatie van de mondelinge vertelling of zang. Precies zoals bij een toneel-, dans- of muziekuitvoering geldt ook voor de orale literatuur, dat elke voorstelling weer anders uitvalt. De zanger of verteller is afhankelijk van en kan reageren op de aanwezigheid van het publiek, gebeurtenissen of situaties die zich voordoen, enzovoort. In een aantal opzichten laat orale literatuur zich dan ook beter vergelijken met toneel, muziek of dans dan met geschreven literatuur die immers een leven kan gaan leiden zodra het produkt gedrukt is, onafhankelijk van de schrijver en onafhankelijk van een orale concretisering. Het communicatieproces is in de orale literatuur tegelijkertijd het produkt van dit proces: de verteller, zijn verhaal en zijn gehoor zijn met elkaar verbonden als drie componenten van één geheel, nl. de communicatieve gebeurtenis. Dit houdt in dat een geschreven versie van de orale 'tekst' - zelfs als deze compleet en zorgvuldig is genoteerd - toch bij lange na niet weergeeft hoe de voorstelling zich voltrekt in het bijzijn van de toeschouwers. Het is beslist verkeerd om de 'teksten' los te zien van het totaalgebeuren van de uitvoering, zoals dat ook geldt voor het lezen van een toneelstuk, een filmscenario, een muziekstuk. Gevoelens, gebaren, intonatie, muziek, het gebruik maken van 'stiltes', ritme en metrum, expressie van wisselende stemmingen en niet te vergeten het improviseren en inspelen op reacties van de aanwezigen, dit alles maakt deel uit van het orale karakter van Afrikaanse (en andere) orale literatuur. Het gebeuren voltrekt zich in een samenspel tussen auteur en publiek: er wordt verteld, gezongen en muziek gemaakt, er worden ritmes meegeklapt, er wordt gedanst en de refreinen worden door iedereen meegezongen. Het publiek reageert goedkeurend dan wel afkeurend: de critici zijn alert. Pas zó wordt het verhaal compleet: 'de ene hand wast de andere'.

Er zijn goede en slechte vertellers net zoals er goede en slechte schrijvers zijn. Voor het optekenen van orale literatuur zou vooral gebruik gemaakt moeten worden van de geniale, ervaren verteller of vertelster die de beste varianten weet samen te weven tot een rijkgeschakeerde vertelling. De erfenis van de orale traditie wordt bewaard door de oudsten, de wijzen van de clan die hun kennis doorgeven aan jongere generaties in de vorm van spreekwoorden, beelden, verhalen en poëzie. Zo worden de geheimen van het menselijk bestaan verklaard, de contradicties, de duistere vragen van leven en dood. Zo probeert men inzicht in problemen te krijgen en meer greep op het leven met al zijn onzekerheden. Ter illustratie een voorbeeld van een scheppingsmythe van de Fulani uit Mali:

> In het begin was er een enorme druppel melk.
> Toen kwam Doondari en schiep de steen.
> De steen schiep ijzer
> En ijzer schiep vuur

En vuur schiep water
En water schiep lucht.
Toen daalde Doondari voor de tweede keer af.
En hij nam de vijf elementen
En maakte daarvan een mens.
Maar de mens was trots.
Toen schiep Doondari blindheid
En blindheid versloeg de mens.
Maar toen blindheid te trots werd,
Schiep Doondari slaap,
En slaap versloeg blindheid.
Maar toen slaap te trots werd,
Schiep Doondari zorgen
En zorgen versloegen slaap.
Maar toen zorgen te trots werden,
Schiep Doondari dood
En dood versloeg zorgen.
Maar toen dood te trots werd,
Daalde Doondari voor de derde keer af,
En hij kwam als Gueno, de eeuwige,
En Gueno versloeg de dood.[2.]

De term *auteur* geeft beter dan het woord ‘verteller’ aan dat het om een schepper gaat die tevens zegsman is (twee betekenissen van het oorspronkelijke Latijnse woord *auctor*). Hij of zij is een veelzijdig kunstenaar die de overgeleverde literatuur op een eigen manier vanuit eigen verworven kennis en vanuit eigen meesterschap herschept. Daarnaast is de auteur dikwijls tegelijkertijd *zanger, musicus, acteur* en *danser*: zanger omdat hij de tekst geheel of gedeeltelijk zingt; musicus omdat hij zichzelf dikwijls begeleidt op een muziekinstrument, kora, balafong, luit, drum of xylofoon, om er enkele te noemen[3.]; acteur en danser omdat dikwijls verschillende rollen worden gespeeld en gedanst.

Wie zijn deze auteurs? Er is weinig algemeens over te vertellen. Ze kunnen man zijn of vrouw, beroeps- of amateur. Elk volk schept zijn eigen voorwaarden en normen voor de orale vertelling, precies zoals dat ook geldt voor de geschreven literatuur in elke cultuur. Er zijn maatschappelijke regels voor ontstaan en waardering, die mede bepaald worden door de sociaal-economische context. De orale literatuur behoort toe aan de groep waarvoor zij bedoeld is. De oude liederen en verhalen, de geschiedenis van het eigen volk, de raadsels en spreekwoorden, ze vormen de culturele erfenis waar ieder deel aan kan hebben. Niettemin zijn er regels die in acht genomen moeten worden: Sommige raadsels en spreekwoorden mogen niet door vrouwen of jongeren geciteerd worden of door mensen die tot een bepaalde sociale groep behoren. Er zijn genres die soms alleen door de professionele zangers/vertellers mogen worden voorgedragen, zoals de mythe en het sacrale lied, de genealogie en de geschiedenis van koningen en voorouders of het heldendicht. Het volgende voorbeeld is gekozen uit het Mandingo epos Soundjata uit West-Afrika. Het werd opgetekend uit de mond van een oude verteller in het dorp Djeliba Koro in de streek van Siguiri (Guinee) en in het Frans vertaald door Djibril Tamsir Niane. Het epos begint met de geschiedenis van de eerste koningen uit het Mandingo rijk en in de loop van deze geschiedenis wordt ook een bard ten tonele gevoerd die aan de vooravond van een belangrijke veldslag zich richt tot de held en zijn mannen:

‘Jij, Maghan Soundjata, je bent als het Mandingo rijk;
Jullie hebben allebei een moeilijke jeugd gekend.
Zestien koningen hebben voor jou op de troon gezeten (...)

Zestien generaties hebben de macht versterkt.

Jij houdt het rijk vast, zoals de kapokboom de grond vasthoudt,

Met machtige, diepe wortels.
Om de storm te weerstaan heeft de boom
Lange wortels nodig en knoestige takken.
Maghan Soundjata, wat is die boom groot geworden! (...)
Jij bent de zoon van Nare Maghan,

Maar je bent ook de zoon van je moeder,
Sogolon, de buffel-vrouw,
Voor wie de tovenaars machteloos achteruitwankelden
van angst

Je hebt de kracht en de luister van de leeuw,
Je hebt de macht van de buffel.
Ik heb je verteld wat de komende generaties
Over je voorouders zullen horen,
Maar wat zullen wij onze zonen over jou kunnen vertellen,
Zodat jouw nagedachtenis zal blijven voortleven?
Wat zullen onze zonen kunnen leren uit ons verhaal?
Vanwege welke ongeëvenaarde heldenmoed,
Welke ongekende daden, welke glansrijke wapenfeiten,
Zullen onze zonen het betreuren niet in de tijd van
Soundjata te hebben geleefd? (...)
Maak het mij mogelijk morgen het lied van de gier te
zingen

Op de lijken van de duizenden Sosso's
Die door jouw sabel geveld zullen zijn,
Voordat morgen de avond valt'.[4.]

Eénsnarige 'viola' die vooral gebruikt wordt om een zanger'es' te begeleiden.

Er bestaan vaak regels voor de tijd van het vertellen: alleen 's avonds of 's nachts mogen bepaalde teksten gezegd worden of alleen in zaaitijd of oogsttijd of uitsluitend tijdens de initiatieperiode. De verklaring voor dergelijke beperkingen zijn moeilijk te achterhalen, behalve wanneer er een rechtstreeks thematisch verband bestaat tussen het onderwerp van lied of verhaal en de bijbehorende omstandigheden. In de andere gevallen, zoals het verbod op het vertellen overdag, wordt meestal uitgelegd, dat 'het altijd zo geweest is', dat ook de ouders en grootouders zich al

aan dergelijke regels hebben gehouden, en dat is dan een afdoend argument. Het is mogelijk dat er een taboe rust op het aansnijden van bepaalde onderwerpen overdag of door vrouwen of oningewijden.

De tropennacht vormt inderdaad dikwijls het decor voor de orale vertelling. Dan zitten de mensen na het werk bij elkaar rondom het vuur en kan een amateur spontaan beginnen te vertellen of te zingen. Ook kan hij of zij daartoe worden uitgenodigd of aangemoedigd. Soms ook gaat er een heel ritueel vooraf of wordt er eerst een openingsformule uitgesproken. Zeker is dat het geval, wanneer er sprake is van een bijzondere gelegenheid zoals een feest of een initiatieceremonie.

Bij de Samo in West-Afrika wordt na de maïsoogst een speciale avond georganiseerd. De mensen roosteren maïskolven in het vuur en de beroepsauteur zit tussen de andere mensen. Dan begint iemand te vragen aan een van de aanwezigen: 'Hé, heb jij mijn ring gezien?' Het antwoord luidt dan: 'Ik heb die ring aan X gegeven'. En X zegt snel: 'Ik heb 'm aan Z gegeven'. Zo gaat het vraag- en antwoordspel de kring rond, totdat iemand de naam noemt van de auteur aan wie hij de ring zou hebben gegeven. Deze spreekt dan de openingsformule uit: 'Hier komt mijn verhaal... er was eens...'[5.]

Waarschijnlijk hadden dergelijke formules oorspronkelijk een magische betekenis en dienden ze om de juiste sfeer te scheppen, zodat daarin de mythen opnieuw tot leven konden komen. Openingsformules hebben in elk geval ook een practische functie, ze zijn bedoeld om de aandacht van het publiek te trekken en aan te geven dat er een verhaal of lied gaat beginnen. Voorbeelden van dergelijke formules zijn: 'Mijn verhaal gaat daar en daar over', waarop de aanwezigen reageren met een 'wij luisteren' (Ewe, West-Afrika) of: 'Een verhaal, een verhaal, laat het komen, laat het gaan' (Haussa, idem). Of: 'Kijk, daar is de Spin. Kijk haar eens'. Met als antwoord: 'Laat haar komen, wij luisteren' (Haussa). Het ons vertrouwde 'Er was eens' komt veelvuldig voor. Of ook, in vraagvorm: 'Hoe is het gebeurd?'[6.].

Er zijn ook standaard slotformules, zoals: 'Ze leefden nog lang en gelukkig' of 'Dit was het einde van het verhaal' of 'Dit was het verhaal van Luipaard en Haas' of 'Met dit verhaal, niet met mij, is het nu afgelopen'. De begin- en slotformules die zo veelvuldig voorkomen in de orale literatuur hebben een duidelijke functie in die zin dat ze de 'tekst' markeren als een aparte categorie van vertellen. Als bijvoorbeeld een Ashanti verteller (Ghana) begint met: 'We don't really mean to say so', benadrukt hij het fictionele karakter van zijn verhaal.

De orale vertelling kan, zoals gezegd, onmogelijk los gezien worden van de persoon van de auteur en diens veelzijdig vakmanschap.

De term *griot* (spreek uit: grio), afgeleid van Wolof- en Bambara woorden in West-Afrika, omvat alle eerder genoemde betekenissen. Er zijn gevestigde en reizende beroepsvertellers of griots. Wie de echte auteur in de zin van eerste schepper van een orale tekst is, is meestal niet gemakkelijk vast te stellen. Dikwijls wordt gezegd dat deze literatuur veel meer het produkt is van een maatschappelijke groep dan van één enkel creatief individu, maar het is natuurlijk moeilijk aan te tonen hoe zo'n tekst precies tot stand is gekomen. In principe moet als de auteur van de orale 'tekst' diegene worden beschouwd die de tekst voor het eerst heeft gelanceerd. Meestal is, zeker in Afrika, de naam van de oorspronkelijke auteur onbekend. Uitzonderingen zijn de zeldzame gevallen waarin een geslachtsregister wordt geproduceerd in de compositie, waarbij de latere verteller teruggaat tot de echte legendarisch geworden auteur.

Er bestaan overigens meestal legio varianten van een bekende orale vertelling. Toch blijft dikwijls een kader gehandhaafd waarbinnen bepaalde stukken verdwijnen of worden toegevoegd. Een aantal vaste passages of formules blijft dan herkenbaar in de verschillende varianten. Soms gebeurt het dat totaal verschillende verhalen

in een later stadium tot één verhaal worden samengevoegd. Het komt geregeld voor, dat de verteller als hij begint naar zijn 'bronnen' verwijst, bijvoorbeeld als volgt: 'Mijn vader heeft het mij verteld, en zijn vader had

het hèm verteld en die vader had het weer van een ander en die had het verhaal gekocht van die en die, aan wie dan weer iemand anders het op zijn beurt had verkocht'.[7.] Het orale *copyright* bestaat inderdaad! Om duidelijk te maken hoe verschillend de orale auteurs vandaag te werk kunnen gaan, geef ik twee voorbeelden van *griots* uit West-Afrika die ik zelf heb ontmoet. Lamine Konté is een Wolof uit de Casamance in Senegal. Hij bespeelt de *kora*, een schitterend instrument dat omschreven zou kunnen worden als een harp-luitachtige combinatie: met de luit heeft de kora de lange hals gemeen en met de harp het brede snarengamma, dat met twee handen wordt bespeeld. De klankkast bestaat uit een reusachtige halve kalebas die rijk versierd is en met leer overtrokken. Er zit een gat in de kalebas waardoor de klanken 'naar buiten kunnen'. De koraklanken zijn licht en tinkelend. Lamine Konté stamt uit een oud geslacht van *griots* en leerde het vak van zijn grootvader:

> Het is onze taak, zegt hij, de traditie te bewaren van muziek en literatuur en geschiedenis. Ik beoefen alle genres, mythe, epos, fabel, legende, liefdespoëzie enzovoort, maar vooral de genres, waarin historische elementen meespelen, hebben mijn belangstelling, voorbeeld de heldenverhalen. Bij ons wordt het eopos deels gezongen, deels verteld. De eenheid tussen poëzie- en prozagedeelten wordt benadrukt door de muziek die beide begeleidt. In het *Soundjata-epos* gaat de indeling in episoden gepaard met veranderende muziek: elk van de twaalf verschillende muziekstukken komt overeen met een nieuwe periode in het leven van de held. Door de eeuwen heen zijn steeds nieuwe elementen aan het oorspronkelijke, historische materiaal toegevoegd, zodat de legende het thans duidelijk wint van de historische feiten. Ik probeer zelf niets toe te voegen, ik houd me zorgvuldig aan de versie die ik van mijn eigen grootvader heb geleerd, uit respect voor diens geweldige talent. Alleen de presentatie vormt mijn persoonlijke inbreng. Ik heb geen behoefte aan het verzinnen van nieuwe verhalen of liederen, zoals andere zangers-dichters dat wel doen. De orale literatuur functioneert nog altijd in Afrika en dat zal zo blijven totdat Afrika werkelijk gealfabetiseerd zal zijn, misschien over honderd en in het beste geval over vijftig jaar. Ik heb zelf leren lezen, maar wil daarom mijn vak zeker niet opgeven, want de rechtstreekse communicatie tussen de *griot* en zijn publiek is zoveel rijker dan de eenzijdige relatie tussen schrijver en lezer. Wat een verarming als je je alleen tot het woord zou beperken! Muziek, dans, dictie en de rechtstreekse reacties van het publiek gaan dan immers onherroepelijk verloren en wat dat betekent, daarvan heeft de schriftcultuur geen notie meer.[8.]

De andere orale auteur die ik ontmoet heb, is Dan Maraya uit Nigeria. Hij is een Haussa en afkomstig uit Jos. Hij zingt en bespeelt de *kuntigi*, een klein soort luit. Zijn muziek is snel en flitsend en zijn zang kenmerkt zich door een geheel eigen stijl. In tegenstelling tot Lamine Konté componeert Dan Maraya al zijn werk zelf:

> Mijn naam betekent wees. Toen ik zeven jaar was, begon ik de mensen uit mijn omgeving te vragen wat mijn vader vroeger gedaan had. Ze zeiden me dat hij musicus was geweest, hofdrummer bij de emir, onze vorst. Daarom wilde ik zelf ook musicus worden. Ik leerde allerlei instrumenten bespelen, waaruit ik tenslotte de *kuntigi* koos om mij in de kunst daarvan

verder te bekwamen. Ik zet geen traditie voort, omdat ik het vak niet van mijn vader heb kunnen leren. Zo heb ik een nieuwe stijl ontwikkeld in mijn muziek en in mijn poëzie, maar de mensen vinden het heerlijk om naar mijn liederen te luisteren. Ik heb er meer dan vijfhonderd gemaakt. Ze zijn ook op grammofoonplaten opgenomen, 150 singles en elpees. Ik observeer de mensen, zing over hun lot, de dood, geluk en ongeluk, rijkdom en armoede. Ik becritiseer wat er fout gaat in de maatschappij en zing de lof van wie het goede met de mensen voor heeft. Ik bemoei me niet met partijpolitiek, maar zie mezelf wel als een soort volksopvoeder. Wanneer er acties gaande zijn als ‘Nigeria produceert eigen voedsel’ of ‘Lager onderwijs voor iedereen’, dan speel ik daar op in. Het is dus volstrekt eigentijds. Wanneer ik zie hoe overal de menselijke arbeid ondergewaardeerd wordt en meer waarde wordt gehecht aan machines dan aan mensen, maak ik een loflied op de arbeider, want arbeid is goddelijk. Immers, ieder die zijn energie in dienst stelt van verbetering van de maatschappij, van de ontwikkeling van het land, is een gezegend mens. Arbeiders verdienen ons aller respect, omdat hun werk de gemeenschap verder helpt. Tegen de politici zeg ik, dat ze eenheid en geen verdeeldheid moeten zaaien en ze beseffen heel goed dat ik gelijk heb, want eenheid is voorwaarde voor vrede. In Afrika nodigen staatshoofden mij soms uit op te treden in hun residentie. In Nigeria en in Senegal heb ik een staatsprijs gekregen voor mijn muziek en mijn liederen, maar ik richt mij vooral tot de gewone mensen en ben van niemand materieel afhankelijk.[8.]

Uit deze twee voorbeelden blijkt dat er grote verschillen bestaan tussen de orale vertellers, ook in onze tijd. Tevens blijkt dat ze vandaag nog heel goed functioneren, ondanks de toegenomen verstedelijking. Misschien krijgen ze juist nu een veel grotere kring van luisteraars dankzij de moderne media. In elk dorp is wel een radio langzamerhand. Door hun reizen zijn ze zelfs in het Westen beter bekend geworden. Niettemin blijven ze in hun eigen traditie, Lamine Konté omdat hij de orale literatuur precies zo overlevert als hij haar van zijn grootvader heeft gehoord en Dan Maraya omdat hij ervoor gekozen heeft in geen andere taal dan het Haussa een traditionele auteursrol te vervullen te midden van zijn eigen mensen in deze sterk veranderende tijd.

Er bestaan grote verschillen in zake de positie die een orale auteur inneemt bij de verschillende volken. Bij de Bambara (West-Afrika) vormen ze een aparte sociale groep. Soms worden ze als beroepsbedelaars beschouwd; dit is bijvoorbeeld het geval in Senegal met de groep die *gaulow* genoemd wordt. Er zijn vertellers die geacht worden de waarheid en niets dan de waarheid te vertellen (de geschiedenis van het eigen volk bijvoorbeeld of de oorsprongsmythen). Anderen zijn er juist op uit de waarheid zoveel mogelijk te verhullen of te veranderen en iets nieuws te verzinnen. Er is nog veel onderzoek nodig om de verschillende soorten auteurs, dichters, zangers, vertellers en hun status bij de vele volken in Afrika, beter te leren kennen en hun uiteenlopende functies in kaart te brengen.

Net als elk ander beroep vereist ook dat van auteur een grondige training en voorbereiding, voordat het meesterschap bereikt kan worden. De amateurs beperken zich meestal tot sprookjes en fabels, anecdotes e.d., de meer eenvoudige genres. De specialisten presenteren ingewikkelde vormen als epen, religieuze teksten, hofpoëzie. Er zijn inderdaad veel gevallen bekend van vorstenhoven die beroepsdichters in dienst hadden of hebben, zoals de Luba of Kuba koningen in Zaïre, de Haussa emirs en de Ashanti vorsten in West-Afrika, de Zulu of Sotho rijken in Zuidelijk Afrika. Bij de Kuba heeft een aparte historicus tot taak, in dienst van de

vorst, de geschiedenis te ‘bewaren’ en door te geven. Dikwijls is de geschiedenispresentatie tevens een loflied op de grote daden van de voorouders, waarbij dan de heersende vorst het eindpunt vormt. De orale auteurs kunnen in dergelijke gevallen veel politieke invloed hebben in de gemeenschap waartoe zij behoren.

De hofliteratuur is in Afrika wijdverbreid. Overigens begint het patronagesysteem dat de eeuwen door sterk in zwang was nu meer en meer tot het verleden te behoren, niet als gevolg van verminderde belangstelling van poëzie, loflied of heldenverhaal, want die floreren nog steeds, maar als gevolg van de sterk veranderende culturele context, waarin nieuwe beschermheren zich opwerpen: de politieke leiders van moderne staten. Loflie-

deren op staatshoofden, eerste ministers en partijleiders zijn dikwijls op de radio te horen. Voor de zanger van het politieke loflied zijn dikwijls aantrekkelijke materiële voordelen weggelegd. De bekende Zaïrese zanger Franco en zijn orkest *O.K. Jazz* bijvoorbeeld brachten menig lied ter ere van Kasavubu en vooral Tsjombe. Het leverde de ster o.a. een witte Alfa Romeo op. Na de machtsgreep van Mobutu stelde hij zijn politieke lied onmiddellijk in dienst van de nieuwe President, op wiens verzoek hij in 1970 aan het volk de plotselinge verzoening tussen de elkaar vijandig gezinde buurlanden Zaïre - toen nog Congo - en de Centraal-Afrikaanse Republiek uitlegde in een lied. Iedereen moest de voormalige scheldkanonnades en aantijgingen in kranten en radioprogramma's vergeten nu Bokassa op bezoek kwam:

> De radio en televisie van Congo
> Hebben ons de verzoening gemeld
> Van President Mobutu en President Bokassa.
>
> De verloren broederschap is teruggevonden.
> Dat is geluk. De boze tongen zijn beschaamd,
> Nu de broeders zich verzoend hebben.
>
> De buren hebben zich verzoend.
> Wat de boze tongen ook beweerden,
> Nu zijn ze in verwarring geraakt, broeders.
>
> Bokassa en Mobutu, horen jullie het?
> De volken willen jullie samen zien, broeders.
> Houden jullie je maar niet bezig
> Met het geharrewar van de blanken.
>
> Broeders zijn wij, kinderen van hetzelfde sperma.
> Het zijn de blanken die ons verdeeld hebben.
> Onze voorouders waren eensgezind, waarom wij dan niet?
>
> Wij weigeren ruzies en oorlog
> Afrika, laten we eensgezind zijn.
> Afrika, laten we eensgezind zijn.[9.]
> (vertaald uit het Lingala)

Net als overal zijn ook in Afrika de eeuwen door rijken ontstaan en in verval geraakt, oorlogen gevoerd, volken in beweging geweest. Onwetendheid en vooroordeel hebben er dikwijls toe geleid dat het Westen er vanuit ging dat Afrika geen geschiedenis had vóór de komst van de Europeanen, dat het continent pas door blanken werd 'ontdekt'. Op grond waarvan? Waarschijnlijk omdat dit alles zich afspeelde buiten onze horizon, meende men hier dat er helemaal niets gebeurde zolang men er niet zelf bij was.

Veel historische gebeurtenissen in Afrika hebben hun sporen nagelaten in de orale literatuur die steeds is meeveranderd. Het hedendaagse Afrikaanse publiek heeft gedeeltelijk kennis van geschreven literatuur, de groep lezers van Afrikaanse geschreven literatuur groeit voortdurend en snel. Toch hebben de meeste mensen nog op de een of andere manier de invloed ondergaan van de orale literatuur in de eigen samenleving. Degenen die deel hebben aan beide soorten literatuur ervaren dat beslist niet als een onoverbrugbare tegenstelling, maar als een verrijking naar twee kanten. Veel Afrikaanse schrijvers doen er hun voordeel mee, door orale procédés te verwerken in hun poëzie, toneel en romans.[9.]

Een algemeen probleem in de orale literatuur is de indeling in genres. De voorstelling zelf is heel belangrijk voor het bepalen van het genre. Afrikaanse literaire expressievormen komen vaak niet overeen met westerse. Een voorbeeld van een ons onbekende vorm zijn de *ijala* van de Yoruba in Nigeria. Dit zijn jachtliederen die evenals een aantal literaire vormen bij dit volk niet ingedeeld worden naar onderwerp of structuur, maar naar de groep waartoe de dichter behoort of naar de wijze van voordragen - criteria die eerder worden ontleend aan de context dan aan de 'tekst'.

De presentatie van de mondelinge overlevering is mede bepalend voor de vaststelling of we met poëzie of met proza te doen hebben. Dat geldt bij de schriftelijke presentatie overigens ook: de al of niet ruime aanwezigheid van een hoeveelheid 'wit' rondom de tekst op een bladzijde kan ons helpen om te beslissen of het om proza dan wel poëzie gaat. Er blijven altijd een aantal twijfelgevallen bestaan, zowel bij orale als geschreven literatuur. Schrijvers helpen soms een handje door op het titelblad aan te kondigen dat het om gedichten of om een roman gaat. Bij de orale voorstelling kunnen ritme, metrum, zang of muziek ons soms uit de moeilijkheid helpen, maar dat gaat lang niet altijd op, want ook een prozavertelling kan muzikaal begeleid worden. Het terrein waarop proza en poëzie elkaar ontmoeten is in Afrika heel groot. Misschien moet proza minder emotioneel geladen genoemd worden en minder formeel gestructureerd, maar uiteindelijk is er eerder sprake van sociale en culturele criteria dan van strikt formele bij het onderscheid tussen proza en poëzie. Steeds moet de vraag gesteld worden naar de opvattingen van het publiek en de auteur binnen de samenleving waarin een bepaalde tekst functioneert. Het is niet mogelijk om van buitenaf criteria uit een andere cultuur op te leggen, als zou het om onafhankelijke normen gaan die overal gelden.

Deze opmerkingen laten eens te meer zien dat er nog veel onduidelijkheid bestaat op het terrein van de orale literatuur. Voorzichtigheid is des te meer geboden voor de lezer of onderzoeker die afkomstig is uit een andere cultuur.

Er moet nog enorm veel orale literatuur worden opgetekend in Afrika. Veel materiaal is onvolledig of ontbreekt totaal en als het niet de komende jaren wordt vastgelegd op band en schrift, dan is het vrijwel zeker dat dit levende materiaal voorgoed verloren gaat. Niet voor niets heeft Ahmadou Hampaté Ba, een kenner van de orale traditie, waarschuwend gezegd: 'Eén van onze ouden die sterft is een boekenkast die afbrandt'. Gelukkig wordt deze waarschuwing serieus genomen. Er wordt op talloze plaatsen in Afrika gewerkt aan het bewaren van de orale literatuur voor komende generaties die er anders nooit kennis van zouden kunnen nemen.[10.]

Eindnoten:

1. Zie hiervoor bijvoorbeeld Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge 1977.
2. Mineke Schipper, *Het Zwarte Paradijs. Afrikaanse scheppingsmythen*, Maasbree, 1980, p. 66.
3. In zijn boek *Musique de l'Afrique*, Parijs 1960, geeft Francis Bebey veel informatie over Afrikaanse muziekinstrumenten.
4. Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandinque*, Parijs, 1961, pp. 116-118.
5. Zie Roland Colin, *Les contes de l'Ouest* Africain, Parijs, 1957, p. 84.
6. Vgl. Ruth Finnegan, Oral *Literature in Africa*, Oxford, 1970, p. 380.
7. Eno Belinga, *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Toulouse, 1965, p. 116.
8. Gesprekken in 1981.
8. Gesprekken in 1981.
9. Vertaald uit het Lingala, een Zaïrese lingua franca. Met dank aan Ndayambaje Apollinaire.
9. Vertaald uit het Lingala, een Zaïrese lingua franca. Met dank aan Ndayambaje Apollinaire.

10. De Nigeriaanse schrijver Wole Soyinka is daarvan een bekend voorbeeld.

Als je wreed bent zonder dat je daar een reden voor hebt ...
J. Iven in gesprek met Mazisi Kunene

Als bij de Zoeloes een kind geboren wordt begraven zij de navelstreng. Naar hun geboorteplaats verwijzen zij met 'de plaats waar mijn navelstreng begraven ligt'. Als bindteken heeft de navelstreng een grote symbolische betekenis in het denken van de Zoeloes: zij verbindt de geborene (het nieuwe) niet alleen met de moeder, uit wie het leven voortkomt, en met de huidige generatie (het bestaande), maar ook met de vroegere generaties (het oude), de doden die begraven liggen en voortleven onder de grond.

De band

Eenzelfde betekenis heeft de poëzie van de Zoeloe dichter Mazisi Kunene. Zijn gedichten proberen een brug te slaan van het verleden naar de toekomst. Over deze brug kunnen naast gebruiksvoorwerpen ook de traditionele wijsheid en gewoonten van de ene generatie op de andere overgedragen worden. In het gedicht 'De band' geeft de dichter de maalsteen van zijn moeder over aan zijn zoon, en samen met de maalsteen ook haar hart, haar gedrag, haar ziel.

> Gumede zoon van Ndaba, hier ben ik.
> Ik ben gekomen om je
> Deze maalsteen van mijn moeder Masilela aan te bieden.
> Hij is zwaar, alsof ze hem met magie beladen heeft.
> Zij liet de kalebas van haar hart erop liggen.
> Laat hem niet achter in het Mpembeni huis
> Opdat het ongedierte er zich niet op vermenigvuldigt.
> Het leven zou een vloek op ons kunnen leggen
> Als we ons niet gedragen als haar kinderen.
> Als hij er zou zijn hij die duizend ribben heeft
> Laat je niet misleiden door hem,
> Als hij er een plaats voor belooft op de vruchtbare gronden.
> Bewaar hem heilig en weet dat onze ziel erin opgesloten ligt.

De dichter vraagt Gumede de maalsteen in bescherming te nemen tegen hem die 'er een plaats voor belooft op de vruchtbare gronden', de gronden die in Zuid-Afrika in het bezit zijn van de blanken. Mazisi Kunene vraagt in zijn gedichten om de traditionele Zoeloe cultuur en waarden te bewaren en niet naar de blanke cultuur te lonken, om de eigen cultuur als iets waardevols te zien en haar niet te laten verdrukken door een vreemde cultuur die men met geweld tracht op te leggen. De bescherming van de eigen cultuur is nodig opdat een toekomstig, multiraciaal Azania nog een Afrikaanse cultuur zou hebben.

Mazisi Kunene is niet zoals vele andere Zuidafrikaanse dichters in de eerste plaats een dichter van de verzetsstrijd tegen het politieke systeem van de apartheid. Hij is niet in de eerste plaats een dichter van het heden; hij is de dichter van het verleden en de toekomst. In het heden houdt hij het verleden levendig, omdat het bruikbaar, meer nog, onmisbaar is voor de toekomst. Kunenes ontwerp van een Zuidafrikaanse toekomst gaat veeleer uit van de harmonie van de oude samenlevingen dan van de huidige tegenstellingen.

Mazisi Kunene. Foto: Roland Bogaerts.

Mazisi Kunene gaat niet achteloos voorbij aan de treurnis, de pijn en het lijden die zovele andere Zuidafrikaanse dichters gevangen houden. Hij verheugt zich op een blijde toekomst, en in die vreugde kunnen de lijdenden van nu een troost en een stimulans vinden.

Zoeloe gedichten

In de inleiding bij zijn eerste dichtbundel 'Zulu Poems'[1.] schreef Mazisi Kunene: 'Dit zijn geen Engelse gedichten, maar gedichten die direct voortvloeien uit een Zoeloe literaire traditie'. Mazisi Kunene schrijft uitsluitend in het Zoeloe, maar onder de moderne Zoeloe dichters in Zuid-Afrika neemt hij een aparte plaats in. Niet één van deze dichters kon in 1970 schrijven dat zijn gedichten rechtstreeks 'voortvloeien uit een Zoeloe literaire traditie'. Vooraanstaande literaire critici als Jabavu en Nyembezi geven toe dat Vilakazi, na Kunene de bekendste onder deze dichters, wel enig gebruik maakte van de orale

traditie, maar ze benadrukken toch de Europese invloeden in zin poëzie.[2.] Deze oudere dichters,[3.] van Herbert Dhlomo tot Benedict Wallet Vilakazi, schreven een poëzie die niet los te zien was van hun orale traditie, maar die door de grote invloed van de Engelse romantiek onvolwassen aandoet.

Een groot aantal stijlkenmerken van het Zoeloe lied (iculo) vindt men niet alleen terug bij Mazisi Kunene, maar ook bij Mthembu, Dhlomo, S. Diamini, Made, Vilakazi, A. Kunene, en anderen: het veelvuldig gebruik van de eigennamen van aangesproken personen,

O Mzingeli zoon van roemrijke geslachten
Jij wiens schoonheid zich uitstrekt over het Tukela
estuarium
Je herinnering achtervolgt ons als twee arenden.

de herhalingen,

Had ik ongelijk toen ik dacht
Men zal zich wreken voor alles?
Had ik ongelijk toen ik dacht
Men zal zich wreken voor
Het ijzeren touw rond de hals van jonge stieren?

de opeenvolging van beweringen, de zich steeds maar uitbreidende omschrijvingen,

Zij die jij niet gekend hebt,
Zij wier littekens verborgen zijn,
Zij die geen gedenkteken hebben,
Zij die jij je alleen herinnert tijdens je feesten?
Wij zijn hen niet vergeten.

de dialoogvorm die eigen is aan satirische gedichten, de vraag-antwoordstructuur in leerdichten,

Allen: Welk nieuws breng je ons O Magalela?
Eén: Ik breng je nieuws uit de dorpen van de Mfolozi rivier.
Allen: Wat zeggen ze in Mfolozi O Magalela?
Eén: Ze zeggen dat u het bent die de grote geheimen kent.

het opvallend gebruik van beelden, symbolen en metaforen uit de kosmologie en de mythen van de Zoeloe,

En de zonnen zijn uit de band van de hemelen gespat
En vallen op de aarde neer vernederd door het gebladerte.
De eeuwige voeten zetten hun reis voort.
IJzeren staven dringen verder door, ze voeden zich met
hun bloed.

de overtuigde epische toon,

In de tijd van je ondergang
Was je mooi als rode ijzeren riemen.
Je was als een voorvaderlijke geest,
Je ogen spatten vonken.

enzovoort.

Vreemde invloeden

Mazisi Kunene heeft de geschreven Zoeloe poëzie gezuiverd van vreemde invloeden, in die mate dat zijn gedichten een geheel eigen vorm bereikt hebben. Hiermee is niet gezegd dat Kunene elke vreemde invloed zou weren of ook maar zou hebben willen weren.

> De gedichten in deze bundel hebben culturele invloeden ingelijfd, die bewerkt en aangepast werden, zodat zij pasten in traditionele Zoeloe literaire concepten; bijvoorbeeld, hoewel de elegie in het Zoeloe niet bestaat, werd een nieuwe vorm ontwikkeld die elegische gevoelens van de Zoeloe uitdrukt in een structuur die afgeleid werd van deze culturen die de vorm van de elegie wel kennen.[4.]

Mazisi Kunene wil binnen de traditie van de orale Zoeloe literatuur een eigen en eigentijds geluid laten horen. Daartoe heeft hij jarenlang onderzoek verricht naar de vormen en taalstructuren van de orale poëzie, een onderzoek dat in de jaren zestig leidde tot een doctoraal proefschrift. Kunene, die sinds zijn twaalfde gedichten schrijft, schetst zijn evolutie als volgt:

> Aangezien de Zoeloe literaire traditie ondergewaardeerd werd, begon ik te schrijven zonder modellen, totdat ik de poëzie van Vilakazi ontdekte. Toen Vilakazi en de anderen me geen voldoening meer schonken, ben ik begonnen met eigen metrische experimenten die gebaseerd waren op een herhaling van de beklemtoning van de voorlaatste lettergreep. Ook dat schonk geen voldoening meer; ik experimenteerde verder met metrische vormen, maar uiteindelijk legde ik al deze experimenten terzijde ten voordele van een innerlijk ritme dat ik vond bij de bestudering van de traditionele poëzie.[5.]

De Westerse lezer is echter aangewezen op de Engelse vertalingen die Kunene van zijn poëzie maakte, en hij zal weinig merken van de moeilijkheden en vormen waar de dichter mee geworsteld heeft in het Zoeloe origineel. Het kan niet anders dan dat in de vertaling veel van de oorspronkelijke rijkdom van zijn poëzie verloren gaat. Dit verklaart trouwens waarom hij zijn poëzie niet graag vertaalt. Men weet van Mazisi Kunene dat hij overal manuscripten laat rondslingeren en dat hij een volgehouden aanmoediging nodig heeft om tot de vertaling van zijn originele teksten te komen. In zijn omgeving weet men ook dat zijn werk in het Zoeloe zeer omvangrijk is - dat konden Dennis Duerden en Cosmo Pieterse al vaststellen in 1972.[6.] Naast talrijke dichtbundels bevat het ook een vijfentwintigtal toneelstukken. Tot nu toe is daar in het Engels weinig van beschikbaar. Naast de genoemde bundel ‘Zulu Poems’ werden twee bundels epische gedichten gepubliceerd, ‘Emperor Shaka The Great’ en ‘Anthem of the Decades’.[7.]

Een vierde bundel ‘The Ancestors and The Sacred Mountain’ is sinds enkele jaren aangekondigd, maar nog niet verschenen.

De slapende generaties

Een vertaling betekent ondanks de kwaliteiten van de vertaler niet zelden een verarming van het origineel, maar bij Kunenes poëzie schaadt de vertaling het Zoeloe origineel zeker niet in die mate dat de essentie van zijn gedichten zou verloren gaan. Wie ‘Zulu Poems’ of ‘The Ancestors and The Sacred Mountain’ leest, beseft

maar al te goed dat hij Zoeloe gedichten aan het lezen is. Temeer omdat het Zoeloe karakter van zijn poëzie niet alleen uitgemaakt wordt door de vormelijke aspecten ervan - die mogelijk in een vertaling kunnen verloren gaan, voor een deel althans -, maar ook door de inhoudelijke. Zijn gedichten willen een uitdrukkingsvorm zijn van de psyche en de denkstructuren van de Zoeloe; en dat zijn ze ook. In het gedicht ‘Cyclus’ wordt bijvoorbeeld verwezen naar ‘het gebed’, de communicatie, het contact tussen de levenden en de dode voorouders:

> Zoveel generaties slapen onder de grond,
> Terwijl wij dansen op het feest
> En de aarde omhelzen met onze voeten.
> Misschien stonden zij ook met hun dromen
> Op de plaats waar wij nu staan.
> Ze droomden tot ze er moe van waren
> En overhandigden ons toen de staf waarmee wij zullen dansen.

In het denken van de Zoeloe is de rustplaats van de doden, ‘de hemel’ niet hoog in de lucht gesitueerd zoals in het christelijk denken, maar in de ondergrond, daar waar wij ‘de hel’ situeren. Een hel bestaat niet in de Zoeloe cosmologie, omdat de mens voor het zondigen tegen gedragsnormen, voor zijn falen op aarde ook gestraft wordt door zijn sociale omgeving. Zijn aardse verantwoordelijkheden dient hij na te komen op aarde. In het hiernamaals wordt hij niet beloond of gestraft; daar leidt hij een ander leven met andere verantwoordelijkheden. Zijn grote verantwoordelijkheid in het hiernamaals bestaat uit het overbrengen van de wensen en de verlangens van de levenden naar ‘de goden’, die het best vergelijkbaar zijn met de ‘heiligen’ in het christelijk geloof. Tot God, de Schepper wenden de Zoeloes zich nooit; elke vorm van religieuze verering is hen vreemd. Brengen de voorouders de boodschappen goed over en reageren de goden op de wensen dan bedanken de levenden hen hiervoor; brengen ze de boodschappen niet goed over dan worden ze verwenst.

De communicatie met de voorouders is een feest van poëzie/ zang, dans en theater. In de dans wordt de aarde geliefkoosd met de voeten, dansen is als aankloppen bij de doden. De slapende generaties onder de grond worden gewekt. Hiernaar refereren de hierboven geciteerde regels uit het gedicht ‘Cyclus’.

Een traditioneel dichter

De gedichten van Mazisi Kunene geven op zichzelf onvoldoende sleutels aan de Westerse lezer, opdat hij de rijke denkwereld van de Zoeloe zou kunnen binnentreden. De uitvoerige inleidingen bij elke bundel en het essayistisch werk[8.] van de dichter brengen hier enig soelaas, maar zijn te beperkt om zijn werk ten volle te begrijpen.

Mazisi Kunene schrijft niet voor een Westers publiek. Hij is één van de eerste en één van de weinige Afrikaanse dichters die van den beginne geweigerd heeft om een Westerse taal als eerste taal te gebruiken. Hij is één van de eerste dichters van internationale bekendheid die zich in zijn creatief werk veeleer door de inlandse orale literatuur dan door koloniale literaire modellen heeft laten inspireren.

Mazisi Kunene plaatst zichzelf in het verlengde van de oude traditionele dichters van zijn volk. Dichters met een sociale functie daar waar zij met hun epische en satirische poëzie regulerend optreden tegenover het gedrag van de leden van hun samenleving; dichters met een religieuze functie daar waar zij met hun dodenzangen als spreekbuis van de levenden fungeren.

Zelf schrijft Mazisi Kunene hierover:

> De groep (de dorpssamenleving) moet, opdat hij niet incidenteel zou zijn, d.w.z. tot stand gekomen door de behoefte aan voedsel, door gemeenschappelijke acties tegen buitenstaanders, enz., zijn groepsrelaties optillen tot een ideaal met religieuze dimensies. Dat kan alleen gedaan worden door een literatuur die voortdurend beloningen uitdeelt voor handelingen die sterke gemeenschappelijke relaties bevorderen. Op eenzelfde wijze moet de literatuur de heksen (i.c. anti-sociale individuen) straffen en de zondaars tegen de gemeenschappelijke ethiek belachelijk maken. Dit kan lijken op een vernauwing van de literatuur tot een functioneel instrument van een religie. Dat is nochtans niet waar voor de

> Afrikaanse orale literatuur om de eenvoudige reden dat de religie zelf een 'seculair' karakter heeft.[9.]

Wat Mazisi Kunene met zijn werk doet voor de Zoeloe cultuur is misschien wel het best vergelijkbaar met wat de Guatamalteekse Nobelprijswinnaar Miguel Angel Asturias met zijn werk gedaan heeft voor de Maya Indianen. Als intellectueel, die tot de 'elite' van zijn volk behoort, schrijft hij niet over de Zoeloes, maar vanuit de denkpatronen van de Zoeloes. Zijn epische gedichten over keizer Shaka ('Emperor Shaka The Great') en over de ontstaansmythen van de Zoeloes ('Anthem of the Decades') zijn geen vertalingen van opgetekende, oude Zoeloe epen. Het zijn originele epossen in een eigen vorm die teruggrijpt op de orale literaire vormen ten tijde van het Zoeloe keizerrijk onder Shaka (19de eeuw), de grote bloeiperiode van de traditionele Zoeloe literatuur. Kunene en zijn literaire vormen op bestaand, levend episch materiaal van de Zoeloe cultuur. Over 'Anthem of the Decades' schrijft hij:

> De conceptie en de creatie van Anthem of the Decades werd ingrijpend beïhvloed door mijn overgrootmoeder, Maqandeyana van de Ntuli familie. Zij was één van de grootste orale historici en vertelsters van legenden die ik ooit ontmoet heb.[10.]

En over 'Emperor Shaka The Great':

> Veel van het materiaal in dit epos heb ik uit orale bronnen betrokken. Goed geoefende nationale historici (abalandi bezindaba zabadala) hebben details en voorvallen uit elke periode bewaard. (...) Vooral mijn oom, A. Ngcobo, heeft me voorzien van vele vertrouwelijke details en inzichten in de Shaka periode.[11.]

Inderdaad, de familieleden van Kunene zijn goed geplaatst om hem in te lichten over de geschiedenis van de Zoeloes. Hij werd geboren in 1934 in het Kunenehuis, het grote huis van de koninklijke Dlamini clan. Zijn vader behoorde tot een van de oudste koningshuizen van Afrika.

J. Iven: *Toen je nog vrij jong was, is de familie Kunene van je geboortestad Durban naar het platteland verhuisd. Het feit dat je je jeugd niet in een stad hebt doorgebracht lijkt me van grote betekenis te zijn geweest voor je poëzie. Is dat zo?*

Mazisi Kunene: Ja, dat heeft een heel grote invloed op mijn poëzie gehad. In de eerste plaats moet je je een Zuidafrikaanse stad niet voorstellen zoals een stad in Europa of een stad in Zuid-Afrika in de tijd dat wij er nog als vrije mensen leefden. Deze steden, waar de Afrikanen leven, zijn slechts een soort van tijdelijke verblijfplaatsen voor mensen die daar komen om te werken en die aan de genade van het blanke regime overgeleverd zijn. Men kan altijd beslissen om hen uit de stad te verjagen. De stad is geen. stabiele verblijfplaats.

In die zin was het voor mij een grootse ervaring om op het platteland te leven. Ik kreeg er een greep op de typische Afrikaanse verhouding met het land, met de lucht, met de dingen rondom mij; niet op een romantische wijze, want het zijn vooral zij die in de steden moeten leven die gedwongen worden om op een romantische, een nostalgische wijze over het platteland te denken. Voor hen die op het platteland wonen is die ervaring wel écht. Weet je, ik heb de veranderingen die de natuur in de tijd doormaakt echt beleefd en later ben ik dat gaan verbinden met het dynamische dat ook in samenlevingen, en onder volken werkzaam is. Ik gebruik in mijn poëzie heel wat symbolen uit de natuur die direct afgeleid zijn van dit soort van natuurlijke groei, maar deze symbolen staan niet op zichzelf, ze vormen een illustratie bij bepaalde fenomenen in de Afrikaanse samenleving, of in de samenleving in het

algemeen. Ons huis was ook op een heel bijzondere plaats gelegen. Op een heuvel, en de voorkant gaf uit op de oceaan, aan de Westkant lagen de bergen. Al deze ervaringen hebben mijn rijkdom aan beelden vergroot.

Doordat ik op het platteland opgroeide heb ik altijd een zekere vorm van vrijheid ervaren. Want wij hadden ons eigen huis. Het was niet een huis dat gehuurd werd en eigendom was van een ander die ons eruit kon drijven.

Ik las ergens dat je al gedichten schreef van toen je twaalf was. Wat was de rol van je vader in die tijd? En kan je wat zeggen over de invloed van je afkomst op je werk? Je vader was immers een lid van de Dlamini clan.

Ja, dat waren dingen die ik begon te beseffen toen ik opgroeide. Mijn vader was een heel onafhankelijk man, onafhankelijk van geest, onafhankelijk ook in de zin van niet-aflatend, niet-opgevend. Hij was heel zelfbewust, omdat hij uit een grote

familie kwam, het Kunenehuis. Ik denk dat de afstamming van die geduchte familie hem een gevoel van onbeperktheid, van onbeperkte macht gaf. Wij hebben nooit het gevoel gehad dat anderen ons trotseerden. Wij stonden als familie heel sterk en waren zeer met mekaar verbonden. Ook langs moederskant heb ik een grote familie. Deze context, het leven in deze twee grote clans, enerzijds het Kunenehuis, anderzijds dat van Ngcobo, geeft je een sterk gevoel van ergens bij te horen. Het is een soort kosmisch gevoelen dat je ervan krijgt.

Ik groeide op tussen vele, vele verwanten die naar ons huis kwamen, er een tijdlang bleven en dan weer vertrokken. Vaak kende ik hen zelfs niet. Want er waren ook mensen die geen verwanten waren; zij kwamen gewoon omdat ze bij ons wilden leven. Die tegemoetkomendheid zegt veel over het hart van mijn vader die in een belangrijke, grote familie opgroeide. Ik weet niet hoe ik het moet beschrijven. Het is een gevoel van continuïteit, een gevoel van duurzaamheid, een gevoel dat de dingen geen einde hebben. Dat er niets is waarbij je ongeduldig moet worden. Dat niets ons zal trotseren. Ik behoor gewoon tot het Kunenehuis, wij zijn er gewoon, en we zullen er altijd zijn.

Je afkomst is waarschijnlijk ook niet los te zien van je belangstelling voor de geschiedenis van de Zoeloes, de oude Zoeloe samenleving en cultuur...

Ja, ik ben opgegroeid in een context die het mij mogelijk gemaakt heeft om de kwaliteiten van de Afrikaanse cultuur en beschaving naar waarde te schatten. Ik denk dat dit belangrijk is, niet alleen in Zuid-Afrika, maar in Afrika in het algemeen, in elke situatie waarin de mensen verteld wordt dat ze angst moeten hebben voor hun verleden, dat ze primitief waren in hun verleden, dat hun verleden bestaat uit een opeenvolging van praktijken van barbaarse mensen, enzovoort. Ik heb die angst voor mijn verleden nooit gekend, ik heb nooit problemen met mijn verleden gehad. Integendeel, ik had een heel grote minachting tegenover vreemdelingen. In feite is mijn houding pas veranderd toen ik aan de universiteit ging studeren. Toen ben ik begonnen te beseffen dat vreemdelingen uiteindelijk ook mensen zijn. De hele geschiedenis vertelt me dat ik tot een groot volk behoor, een oud volk met een lange geschiedenis. Ze vertelt me dat wat vreemdelingen daarover zeggen irrelevant is voor mij, dat zij dat misschien zeggen om zichzelf wat te vermaken.

In 1959 heb je Zuid-Afrika verlaten. Ik lees overal dat je dat deed om een wetenschappelijk onderzoek over de Zoeloe cultuur te kunnen doen in Londen. Dat vind ik een beetje vreemd. Dat was inderdaad niet om de Zoeloe cultuur in Engeland te gaan bestuderen. Ik werkte aan een taalkundige studie die niet in Afrika kon worden gemaakt en waarvoor ik een beurs kreeg aangeboden. Ik was toen geïnteresseerd in de vormen van orale Zoeloe poëzie: welke vormen zijn er, wat betekent 'ritme', wat is een regel en hoe wordt hij opgebouwd...? Dergelijke vragen heb ik beantwoord in mijn doctoraal proefschrift.

Aanvankelijk dacht ik dat ik twee, drie jaar weg zou blijven, en dan wel zou zien wat er gebeurde. Maar ik ben in het buitenland gebleven.

Ik heb Zuid-Afrika niet alleen verlaten om die studie te schrijven. Ik greep die kans ook om eens in het buitenland te kunnen verblijven en om van dat soort vrijheid te kunnen proeven. En ik ben natuurlijk naar Engeland gegaan om mijn politieke verantwoordelijkheid op te nemen, om hier in Europa de antiapartheidsbeweging te starten.[12.]

Wat is er nu in Zuid-Afrika van de orale tradities van de Zoeloe cultuur overgebleven? In hoeverre heeft die cultuur kunnen stand houden onder het politiek systeem van de apartheid?

Wel, de oude Zoeloe tradities bestaan nog, het Zoeloe wordt nog altijd gesproken. Maar onder veranderende omstandigheden ondergaan ook de tradities veranderingen. Een traditie blijft nooit voortbestaan zoals ze voorheen bestond. Over een bepaalde periode ondergaat zij verscheidene invloeden. Een traditie moet in staat zijn vreemde elementen in zich op te nemen en ze om te zetten in haar eigen idioom. Ik denk dat het dat is wat onze traditie nu aan het doen is en wat ze altijd al gedaan heeft. Nu, ze heeft dat al met heel wat dingen gedaan. Bijvoorbeeld, als je je slecht gedraagt, dan zeggen de mensen, jij gedraagt je als een blanke. Daarmee bedoelen ze niet het blanke volk als ras, maar ze noemen je 'blanke' als je staalhard bent, als je zelfzuchtig bent, als je wreed bent zonder dat je daar een reden voor hebt, als je je niet om andere mensen bekommert. Wat heeft de apartheid met de Zoeloe cultuur gedaan?

De wijze waarop het apartheidssysteem de Zoeloe cultuur benadert gaat terug op een koloniale benaderingswijze die zegt dat als je een volk wil onderwerpen, je zijn geest moet onderwerpen. En om dat te doen moet je het geloof in zijn traditie, in zijn geschiedenis, enzovoort ondermijnen. Dat heeft men dus gedaan, soms met succes, soms tamelijk inefficiënt. In zo een koloniale situatie krijg je de opkomst van een Afrikaan, die tot de koloniale elite behoort, die geen eigen traditie heeft, die alleen weet dat hij zo goed mogelijk de vreemde leefwijze moet imiteren, zodat hij aanvaardbaar wordt voor de koloniale structuur. Deze mensen zijn mentaal heel erg toegetakeld. Sommigen worden instrumenten in de handen van de bezetter en zij onderdrukken hun eigen volk. Ze worden gewelddadig en handelen brutaal zonder enig doel, zonder enige dimensie van gezag. Dat is één zaak. Een andere zaak is dat de apartheid de creativiteit van onze cultuur heeft aangetast. Onze cultuur was een tijdlang niet in staat om nieuwe uitdrukkingswijzen voort te brengen, in de literatuur noch in andere kunstvormen. Zij begon de literaire vormen, die door de missionarissen geïmporteerd werden, te imiteren. Die missionarissen waren, zoals je wel zult weten, zelf geen erg ontwikkelde mensen. Dat waren niet erg geletterde mensen! Ze werden door de Europese samenleving afgewezen als onbekwaam, als niet in staat om in hun maatschappij iets te bereiken. Zij hebben de kans gezien om naar die nieuwe wereld te trekken, en als grote exponenten van een religie brachten zij een cultuur mee van heel lage kwaliteit. Echt waar, de Europese cultuur werd zeer armzalig geëxporteerd door deze mensen. Natuurlijk waren ze niet in staat om te leren van de samenleving waarin ze kwamen leven, omdat ze enggeestig, eng-van-geest waren. Er bestond geen dynamische uitwisseling van ervaringen; er bestonden toen al twee 'gescheiden groepen'.

En het apartheidsregime of het concept van de apartheid heeft aan het kolonialisme een nieuwe dimensie toegevoegd door uitdrukkelijk te stellen: geef ze hun cultuur, laat ze hun cultuur maar houden, maak een Zoeloestan, maak een Xhosastan, maak een Soetoestan, berg ze op in kleine zakjes en laat ze zich daarin maar uitdrukken zoals ze willen. Dat is natuurlijk onmogelijk, omdat er dan geen sprake meer is van een dynamische cultuur die zichzelf definieert in relatie tot de totaliteit van het land, de totaliteit van zijn eigen universum, zijn eigen kosmos. Ze hebben de stukken van een lichaam geamputeerd en ze onderdrukken de menselijke creativiteit, want ze zeggen dat de mensen behoren tot een cultuur die minderwaardig is. De kern van het idee is dat de zwarte cultuur nu als minderwaardig gedefinieerd wordt, en daardoor is het al niet meer dezelfde cultuur als voorheen. Het land, dat deze cultuur voortgebracht heeft, werd van de mensen afgenomen en zij leven nu in hun eigen kleine woestijn, de arme gebieden die men aan de Afrikanen gegeven heeft.

Onze cultuur heeft averij opgelopen en de grootste schade die ze geleden heeft is misschien wel het volgende.

De apartheid is erin geslaagd om een Afrikaan voort te brengen die tegen het politieke systeem is, maar die tegelijk niet in staat is om zich te identificeren met zijn eigen geschiedenis, zijn eigen cultuur. Een Afrikaan die zichzelf graag ziet als een beschaafd man, in die zin dat hij Engels spreekt, dat hij op een

Westerse manier denkt, dat hij gewelddadig en onbeschaamd is in zijn houding tegenover anderen ... Dat is in strijd met de Afrikaanse cultuur die veel rijker is dan de koloniale cultuur. Zo'n Afrikaan is geneigd om op zijn cultuur neer te kijken, alhoewel hij tegen de apartheid is. Omdat hij zich niet wil identificeren met het beeld van achterlijkheid zoals dat door de regering in de huidige omstandigheden geprojecteerd wordt. Dat is een groot verlies, omdat die man niet gemobiliseerd kan worden in het kader van zijn eigen geschiedenis en samenleving.

Is de Zuidafrikaanse regering niet bezig met de Zoeloe cultuur te herleiden tot een Zoeloe folklore?

Dat is inderdaad wat zij tracht te doen.

Een echte Zoeloe cultuur is toch per definitie een cultuur tegen de apartheid.

Dat moét ze zijn, omdat ze alleen kan bestaan in de context van een vrije samenleving. Zij moet de waarden van die maatschappij veredelen en verheerlijken. Zij moet kunnen zeggen dat ze de cultuur van een groot volk is en dat de cultuur van de nieuwkomers minderwaardig is aan haar. Zij moet dit kunnen zeggen omdat alle culturen vanaf het moment dat zij een nieuwe dynamiek binnen zichzelf ontwikkelen, zich definiëren als de beste, als beter als elke andere ... (lacht) Zij praten dan over dé Gouden Eeuw en kijken neer op de samenlevingen naast hen; dat worden dan beschavingen van barbaarse, achterlijke, slaafse volken. Een cultuur moet zoiets kunnen zeggen, omdat dat haar in staat stelt haar creativiteit te verhogen.

Je hebt dus volkomen gelijk, apartheid laat niet toe dat de Zoeloe cultuur zich in een dergelijke vorm manifesteert - die vorm is ook niet eigen aan de Zoeloe cultuur, omdat ze hem nooit nodig had - en ondermijnt daarmee de creativiteit van die cultuur. Dat zijn de intenties tenminste, maar ik meen dat de regering, dat apartheid niet zal slagen. De bedoeling is er en er zijn beperkte resultaten. Er zijn bijvoorbeeld studenten die een beetje beschaamd zijn als ze met hun cultuur geïndentificeerd worden.

Maar zie eens, wat hebben wij? We hebben het geluk dat we vier of vijf talen spreken. We hebben het geluk dat we bij een aantal samenlevingen horen die op weg zijn naar de acculturatie. Wij hebben verscheidene naties in ons land die de gemeenschappelijke verantwoordelijkheid hebben om bij te dragen tot een interregionale cultuur die rijker zal zijn dan elke cultuur afzonderlijk. De Soetoe cultuur is een rijke cultuur die ik graag wil ervaren in haar volste vorm. Hetzelfde geldt voor de Xhosa cultuur die ik ook graag zou ervaren en die ik inderdaad ervaren heb - en die ervaring heeft me verrijkt. Ik ben daar helemaal niet door beperkt. Integendeel, ik zou beperkt zijn als ik alleen de Zoeloe cultuur kende, of alleen de Soetoe cultuur.

Oh ja, en wat hebben we nog? We hebben een kleine groep mensen die willen vernietigen wat zij ‘stammen’ noemen. ‘Stammen’, dat woord hebben zij uitgevonden!

In de oude, traditionele samenleving had de dichter ook een kritische functie. Hij had een regulerende functie in het dorpsleven...

Hij was dé spreker in naam van de samenleving en hij was zich zeer bewust van zijn rol en zijn verantwoordelijkheid. Hij kon in een totale vrijheid kritiek uitbrengen op de koning en op alle denkbare instituties. Hij kon bijvoorbeeld zeggen dat de koning een lafaard was, een angstig mannetje. Hij was het klokhuis van de samenleving, héél creatief in het verwoorden van publieke opinies. Hij werd ook onderhouden door de gemeenschap. Hun poëzie was heel belangrijk. Er waren talrijke poëziewedstrijden. In de tijd vóór Shaka werden bij conflicten dichters van

de ene groep en dichters van de andere groep opgeroepen, en als de dichters van jouw kant wonnen, dan was de oorlog door jou gewonnen. Je hoefde dus niet echt te vechten, je kon een poëziewedstrijd opzetten.

Het was de poëzie, en niet de dichter die belangrijk was. De dichter zelf werd niet vereerd. Hij was een gewoon man als alle andere mannen en zijn verantwoordelijkheid lag hierin dat hij in staat moest zijn om de ervaringen en de verlangens van heel de gemeenschap te ontwerpen. Krachtige beweringen neerzetten. De dichter kon een boer of een timmerman zijn. Er was niets belangrijks aan hem, totdat hij publieke opinies begon uit te drukken. Wat hij zei was de waarheid, want hij zei het met algemene goedkeuring en de mensen deden precies wat hij zei.

Vele heersers waren natuurlijk bang van de dichter en trachtten hem om te kopen. Als de dichter in het dorp aankomt en zijn kraampje opzet om de bewoners toe te spreken, dan wordt er een bruid voor hem gestuurd. En de heerser: zou jij iets vriendelijks over mij kunnen vertellen? ik weet dat je ondeugende dingen over me gaat zeggen, maar doe dat niet ... Dan hangt alles af van de integriteit van de dichter. Begrijp je nu waarom de dichter moet onderhouden worden door de gemeenschap? In een normale context was de dichter niet afhankelijk van het hof.

Maar die traditionele functie heeft de dichter nu verloren.

Neen, die heeft hij niet verloren. Ik denk dat er buiten de steden, en zelfs binnen de steden, nog altijd dichters zijn met die functie. Maar vroeger was de dichter geïntegreerd in het functioneren van de gemeenschap ... In deze situatie is het moeilijk voor hem om in zijn gemeenschap een middelpunt, een centraal object voor zijn kritiek te vinden. Als ze in de huidige situatie hun eigen leiders kritiseren, dan kan die kritiek door de regering gebruikt worden, misbruikt worden tegen heel de gemeenschap. Dat is de moeilijkheid. Maar in sommige gevallen kritiseren de dichters hun leiders. Mathansi werd bijvoorbeeld gekritiseerd, heel streng. De kritiek was zo streng dat hij hen gestraft heeft. Hij heeft hen in de gevangenis opgesloten.

In de huidige situatie kan je twee richtingen in de poëzie onderscheiden.

Je hebt dichters die Westers opgevoed zijn en menen dat zij daarom hun gedichten moeten gaan lezen in sommige clubs of private huizen van liberaal gezinden. Gewoonlijk zijn die gedichten geschreven in het Engels, soms in slecht Engels, s-l-e-c-h-t Engels. Maar daarop antwoorden ze dan dat dit hun vorm is. (lacht) Dat is rampzalig, omdat mensen die het talent hebben om poëzie te schrijven, om betekenisvolle dingen te maken, gewoon gimmicks gaan produceren. De meesten onder hen hadden beter een literatuur in hun eigen taal geschreven. Hun publiek zou dan bestaan uit hun volk. Nu is hun gehoor beperkt tot een kleine groep mensen, want er zijn er niet veel Afrikanen die naar die Engelse poëzie luisteren. Ze verstaan het Engels niet.

Het andere type dichter heb ik daarnet beschreven. Hij schrijft in zijn taal, en zoekt echt om aan zijn poëzie een richting te geven. Hij schrijft veel gedichten en publiceert in Afrikaanse kranten. Uiteindelijk zal hij het zijn die vanuit onze erfenis een toekomst zal ontwerpen. Uiteindelijk zal hij een visie naar voren brengen die aanvaardbaar is, zelfs voor die andere dichters die in het algemeen ook geïnteresseerd zijn in een deelname aan het groeiproces van de samenleving. Zo denk ik erover.

Zijn er niet meer types dan die jij noemt? Sinds de jaren zeventig is er in de townships toch een opkomst van wat men de 'city poets' is gaan noemen. Ik denk aan het trio Sipho Sydney Sepamla, Mongane Wally Serote, Oswald Mbuyiseni Mtshali.

Ja, dat is een nieuw soort poëzie en volgens mij is het een heel droevige zaak. Droevig. Deze poëzie is zeer bruikbaar als een kritiek, als een aanval op de regering. Maar in die zin wordt poëzie als iets heel beperkts aangezien, want deze regering zal er niet voor altijd zijn. Dat is een tijdelijke toestand, een voorbijgaand, een vluchtig

iets. De poëzie wordt verondersteld dat tijdelijke te transcenderen, niet te negeren. Zij moet een ruim-

te kunnen aanbieden waarin de mensen creatief kunnen handelen, een ruimte die de creativiteit sitmuleert.

Let op, ik sta niet negatief tegenover alles wat ze doen, maar ik zeg alleen dat het droevig is voor hen. Het is droevig dat hun toekomstperspectief in termen van anti-apartheid gesteld wordt. Apartheid is niets. Enfin, het is natuurlijk wel iets, omdat het nu bestaat, maar het is niets in vergelijking met onze geschiedenis. De blanke overheersing is een paar honderd jaar oud en onze geschiedenis is drie duizend jaar oud én zij heeft nog een toekomst van vele duizenden jaren vóór haar. Wat wij nodig hebben is een literatuur die dat perspectief verheerlijkt, die een visie naar voren brengt die verder rijkt dan het onmiddellijke heden. Dàt kunnen wij alleen doen in de taal, omdat de taal ons dat toelaat.

Ik ben alleen maar bezorgd om die dichters. Ik denk dat het voor hen rampzalig zou kunnen worden als zij in de periferie terechtkomen van de huidige evolutie naar een ‘post oppression culture’.

Hun poëzie zal even tijdelijk zijn als het huidig politiek systeem? Dat zou best kunnen. Ik denk dat hun poëzie later nog betekenis zal hebben voor sociologische of politieke onderzoeken naar de tijd van de apartheid. Maar daartoe is hun betekenis ook wel beperkt. Ik denk dus dat je gelijk hebt. Het leven van deze poëzie zal even kort zijn als dat van het regime.

Uit jouw poëzie spreekt wel een groot optimisme voor wat de toekomst betreft...

Neen, dat is geen optimisme. Dat is een vertrouwen, het is de wetenschap dat alles wat tegen de mensheid gericht is geen lang leven beschoren is. Jij hebt een optimisme in mijn poëzie aangevoeld omdat je de vertalingen gelezen hebt, maar in het origineel doe ik gewoon vaststellingen. Het Zoeloe idioom of het Afrikaans idioom in politieke literatuur is soms hekelend. Men minimaliseert de ander, de tegenstander, veeleer dan een morele verontwaardiging te laten blijken. Je zegt dat het een gek is en je lacht hem uit. Zo reduceer je jezelf niet tot een hysterisch criticus; neen, je blijft staan waar je staat en je reduceert de vijand, je begint met hem te lachen. Misschien is dat optimisme, (lacht)

Het is natuurlijk een geloof in onze toekomst, en die zal er waarschijnlijk volgend jaar nog niet zijn, maar alvast binnen honderd of tweehonderd jaar. Wat maakt dat uit?

Jij leeft in het buitenland en dat geeft je waarschijnlijk meer dan de dichters in Zuid-Afrika de kans om de dingen van op een afstand te bekijken. Misschien heb je meer vertrouwen in de toekomst, ten eerste omdat je nog een zeer directe verbondenheid met je Zoeloe voorvaderen voelt én ten tweede omdat je in het buitenland leeft.

Neen, mijn vertrouwen zal altijd hetzelfde blijven; binnen of buiten Zuid-Afrika. Het al dan niet hebben van vertrouwen hangt af van wat je denkt over de toestand, en niet van waar je verblijft. Nu, wat denk ik over de toestand?

Apartheid is een fysische verschijning, het stelt moreel niets voor, behalve voor de voorstanders natuurlijk. In hoofdzaak is het een fysisch iets: mensen die wapens hebben houden de anderen in een toestand van fysische onderwerping. Eenvoudig. En de mensen die geen wapens hebben moeten wapens zien te bekomen zodat zij zich kunnen vrij maken van de mensen die hen onderwerpen. Als je je daar eenmaal van bewust bent, dan ben je je vlug bewust van je verantwoordelijkheid om een context te scheppen waarin apartheid niet meer zal bestaan. Je moet je voorstellen dat er geen apartheid meer zal bestaan. Het is noodzakelijk dat de

mensen zo'n voorstelling ervaren, zelfs in een tijd dat ze er nog voor aan het vechten zijn. Er is een wereld beschikbaar waarin de mensen kunnen bewegen, het gedicht. En dat is niet zonder betekenis, dat is zinvol.

Doordat ik in het buitenland leef, heb ik ervaringen met andere Afrikaanse culturen en volken gehad. Veel dingen waar ik niets van wist toen ik in Zuid-Afrika leefde, heb ik in het buitenland leren kennen. Je leert verscheidene culturen kennen, je kan vergelijken en uit de vergelijking ontstaan bepaalde ideeën over het wezen van de mens. Je hebt met blanken geleefd, en je weet dat het per slot van rekening ook menselijke wezens zijn. Als je momenteel in Zuid-Afrika leeft, dan voel je je schuldig als je over blanken denkt als over menselijke wezens. ‘Hoe kon ik zo over hen denken? Deze mensen zijn toch beesten.’

Als je in het buitenland leeft, dan verlies je je Zuidafrikaanse ervaringen niet, maar tegelijk krijg je wat meer ruimte. Ik geloof dat de grote strijders niet diegenen zijn die met hun rug tegen de muur gedrukt staan, maar zij die nog een beetje ruimte hebben tussen hun rug en de muur.

Is je langdurig verblijf in het buitenland niet nadelig voor je poëzie? Jij kan niet in je eigen land leven zoals andere Afrikaanse dichters die een poëzie schrijven die vergelijkbaar is met die van jou; zij hebben nog dagelijks contact met hun volk en hun cultuur. Dat lijkt me haast noodzakelijk voor een dichter die zich laat inspireren door de orale literatuur van zijn land.

Hét probleem is dat ik geen toehoorders, geen publiek heb. Ik zou graag een ‘feedback’ krijgen van de toehoorders, om te weten of wat ik zeg iets is dat inderdaad reacties bij hen losmaakt. Ik wil het volle genoegen hebben van met een publiek te werken dat kan zeggen of mijn gedichten goed, slecht of fantastisch goed zijn. Het genoegen dat ik nu heb is een heel beperkt genoegen. De vertaling die ik maakte van zijn gedichten is onvoldoende als basis om een beoordeling te geven. Soms voel ik dat de vertaling niet goed genoeg is. Soms is de vertaling wel goed, maar dan voel ik dat het origineel gedicht veel beter is. De Engelse vertaling is beperkt, zij heeft niet al die klanken van het origineel, ze mist de vele associaties die het origineel kan ontwikkelen. De vertaling is een preciese bewering en het is een beperkte bewering omdat ze zo precies is. Zij heeft niet die veelheid van betekenissen die ontploffen als ik het gedicht in de originele taal schep; en allerhande nuanceringen, dubbele bodems die eigen zijn aan de taal, klanken ... gaan verloren. Het feit dat ik in het buitenland verblijf is bijgevolg een beperkende factor.

Maar anderzijds denk ik dat er heel wat boeken zouden zijn die ik in Zuid-Afrika niet zou hebben geschreven. Buiten Zuid-Afrika klinkt mijn stem wel niet perfect, maar er is een groter bewustzijn om de dingen die ik maak te bewaren. Als ik in Zuid-Afrika zou leven, dan zou ik gedichten schrijven en ze in een dagblad publiceren, meer niet. Gedaan. Nu bewaar ik ze in boeken.

Ik herinner me een vriend van vroeger die enkele gedichten van mij onder zijn naam publiceerde. Ik heb die gedichten gelezen en ik vond ze goed. (lacht) Ik trok het me niet aan. Hij had daar behoefte aan. En trouwens, hij kon niet meer publiceren dan ik kon schrijven. Niets aan de hand dus. (lacht)

Mijn verblijf in het buitenland betekent voor mij een vloek en een zegen. Een zegen, omdat ik veel dingen heb kunnen ervaren die ik in het andere geval niet ervaren zou kunnen hebben, omdat ik heb kunnen schrijven in een breder perspectief, en omdat ik niet de hitte van de bezetting in mijn rug gevoeld heb, die me gedwongen zou hebben om onmiddellijk te reageren. De onmiddellijke reactie kan rampzalig zijn voor een kunstenaar als hij zijn gevoelens zou uitdrukken in plaats van een symbool van de situatie te scheppen. Ik denk dat Picasso zijn Guernica heeft kunnen maken omdat hij zich in het buitenland bevond. Dat is een symbool waar een grote kracht van uitgaat, en ik ben geen groot Picassokenner, maar ik denk dat hij de Guernica nooit in de burgeroorlog had kunnen schilderen.

Ik wil niet zeggen dat een kunstenaar noodzakelijkerwijs moet weglopen. Hij kan zich in de strijd engageren, omdat hij slechts een kunstenaar is op het moment dat hij iets schept. Voor het overige is hij een gewone jongen die aan de strijd kan deelnemen.

Een ander probleem. Voor je epische gedichten moet je onderzoek doen, neem ik aan.

Natuurlijk.

Dat onderzoek kan je alleen in Zuid-Afrika doen. Of niet?

Niet noodzakelijk. Er zijn heel wat dingen die men mij verteld heeft of die ik mij herinner, en er zijn boeken in het Westen over Zoeloe cultuur die ik interpreteer.

Er is een boek, ‘Zulu Thought Patterns’, het resultaat van veldonderzoek door Westerse onderzoekers. Ik heb moeten zeggen wat ik over dat boek dacht en ik heb gezegd dat het nonsens bevat, ik heb het hele ding ontrafeld en gezegd dat het totaal waardeloos was. Het is een aaneenrijging van de band opgenomen uitspraken die niet geïnterpreteerd werden; de interviewer interpreteerde de betekenissen van de symbolen niet! Dat soort veldonderzoek is niet altijd diepgaand, behalve als de onderzoekers kunnen analyseren en interpreteren.

Ik denk dat ik Zoeloe denkstructuren kan analyseren en er juiste uitspraken kan over doen, omdat het mijn cultuur is. Het zou natuurlijk wel een voordeel zijn als ik het land binnen kon en in welbepaalde richtingen onderzoek kon doen. Maar wie weet, de grote hoeveelheid materiaal zou me misschien in verwarring brengen en dan zou ik niet in staat zijn om een geconcentreerde analyse uit te voeren die ik wel kan doen met het beperkte materiaal dat ik heb. En zo beperkt is dat echt niet.

Veel van bijvoorbeeld ‘Emperor Shaka The Great’ wist ik van toen ik jong was, van mijn familie. Andere dingen had ik van vrienden die uit de omgeving van de koninklijke Zoeloe familie komen. Nog andere dingen komen uit mijn verzameling boeken, het ruwe materiaal dat ik geïnterpreteerd heb. Zo heb ik een interpretatie kunnen geven die, naar ik meen, veel waarheidsgetrouwer is dan al de praatjes die in het Westen doorgaan voor de geschiedenis van Shaka.

Eindnoten:

1. M. Kunene, *Zulu Poems*, Londen, 1970
2. K. Mootry, ‘Literature and Resistance in South Africa: Two Zulu Poets’, in ‘African Literature Today’, nr. 6, Londen, 1973
3. Herbert Dhlomo debuteerde (in Engelse vertaling) in 1941; Wallet Vilakazi in 1962. Zij zijn de eerste auteurs van een geschreven Zoeloe literatuur, die opkwam in de jaren dertig.
   H. Dhlomo, *Valley of a Thousand Hills*, Durban, 1941
   B. Vilakazi, *Zulu Horizons*, Cape Town, 1962
4. M. Kunene, *Zulu Poems*, p. 21
5. M. Kunene, id., p. 20
6. D. Duerden, C. Pieterse, *African Writers Talking*, Londen, 1972, p. 85
7. M. Kunene, *Emperor Shaka The Great. A Zulu Epic*, Londen, 1979 M. Kunene, *Anthem of the Decades. A Zulu epic dedicated to the women of Africa*, Londen, 1981
8. M. Kunene, *South African Oral Traditions*, in ‘Aspects of South African Literature’, Londen, 1976

   M. Kunene, ‘The Relevance of African Cosmological Systems to African Literature Today’, in ‘African Literature Today’, nr. 11, Londen, 1980
9. M. Kunene, *South African Oral Traditions*, p. 27
10. M. Kunene, *Anthem of the Decades*, p. IX
11. M. Kunene, *Emperor Shaka The Great*, p. XXVIII
12. M. Kunene was stichtend lid van de Anti-Apartheidsbeweging in Groot-Brittannië. In 1962 werd hij hoofdvertegenwoordiger van het African National Congress voor Europa en de VSA. Sinds 1972 is hij directeur van Financiën van het ANC.

Jan Kees van de Werk
Ngugi Wa Thiong'o, schrijver uit Kenia

In het begin van deze eeuw verankerde Engeland zijn koloniale aanwezigheid in Kenia met de onteigening van vruchtbare lappen land die zich vooral over de Hooglanden in het Zuidwesten uitstrekken. Een landloze klasse boeren ontstond, geplaatst in een raciaal gestructureerde maatschappij. Een koloniale echo van de in Zuidafrika en Rhodesië met succes beproefde methode die nog lang zou blijven naklinken. Het vruchtbare plateau, het land van Gikuyu, veranderde in de ‘Blanke Hooglanden’.

Ngugi wa Thiong'o werd in 1938 geboren. Zoon van een landloos gezin dat zonder noemenswaardige rechten, in dienst van de blanke grootgrond-bezitter, op het land van de voorouders zijn meest wezenlijke bestaansrecht versplinterd zag. Het recht op eigen land. Het land dat de schepper bij de eerste dageraad aan de eerste man en vrouw van het Gikuyu-volk schonk. Het land waar men niet alleen economisch aan gebonden maar ook geestelijk mee verbonden was. Moeder Aarde: vruchtbaar, de overleving van de gemeenschap in zich dragend en het verleden van de voorvaderen. Land als het leven zelf en zeker niet als persoonlijk eigendom of verhandelbare zaak. Mythisch symbool voor de sterke samenhang van de groep en haar verbondenheid met de voorouders teruggaand tot het levende verleden van de eerste Gikuyu-ouders: Gikuyu en Mumbi.

Ngugi wa Thiong'o groeide op in de onrustige tijd van toenemend verzet tegen het koloniale systeem. De jongere generatie heeft genoeg van het lijdelijk wachten op de vervulling van een oude profetie die met de komst van de blanke ook zijn latere vertrek voorspelde. Men organiseerde zich en probeerde langs geweldloze weg het land terug te krijgen, de basis van het bestaan veilig te stellen en politieke erkenning te verwerven. Tevergeefs. De inschakeling van de vele Kenianen ter versterking van de Britse frontlinies tijdens de tweede wereldoorlog zorgde voor een volgend dieptepunt in de morele verhouding ten opzichte van de blanke. Ondertussen bewaakte het Britse bestuur, in sluitende samenwerking met missionaris, militair en kolonist, het politiek-economische systeem waarin de Afrikaan gedegradeerd werd tot de primitieve wilde die verstoken van enige beschaving op zijn best de vertederende onschuld van een kind bezat.

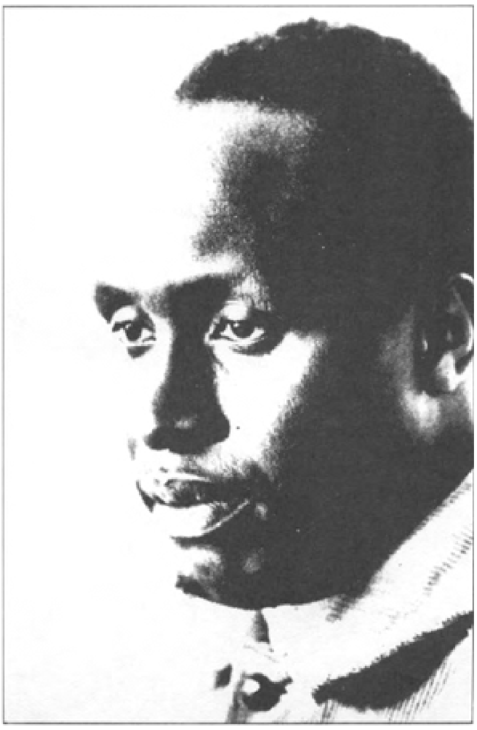
In 1952 barstte de bom en greep het verzet naar de gewelddadige methoden van de guerilla. Een rechtvaardige strijd om het land en het leven die volgens het bekende patroon van stereotypische vooroordelen, gevoed door gebrek aan inzicht, in de berichtgeving volkomen vertekend werd in spannende verhalen over het losgebroken beest in de zwarte inboorling. De Mau Mau opstand was een feit.

In 1967 zei Ngugi, zijn jeugd memorerend: ‘Ik werd op een missieschool onderwezen en voelde me een echte Christen. Ik ging elke morgen om vijf uur naar de kerk en was er van overtuigd dat mijn bestemming in de hemel lag en niet in de hel’.

De culturele confrontatie tussen het Westerse normen- en waardenstelsel en de eigen levensstijl werd vooral vanuit de kerk en de school op de spits gedreven. Christendom en onderwijs zetten de traditionele waarden onder zware druk. Het is fascinerend hoe klassieke Gikuyu-tradities de onderstroom van het Christendom absorbeerden en hoe bijbelse verhalen opgenomen werden in eigen mythen en legenden. Men identificeerde zich met de kinderen Israëls die onder leiding van Mozes (Jomo Kenyatta) het beloofde land veroveren zouden. Grote groepen vrijheidsstrijders werden door de bijbel geïnspireerd en in hun strijd gemotiveerd.

Het wapen van de missionaris keerde zich tegen hem. De eed waarmee de boeren trouw zwoeren aan de militante *Gikuyu Central Organization*, waaruit later de Mau Mau voortkwam, werd afgenomen met een bijbel in de linkerhand en een handvol heilige aarde in de rechter.

Ook het onderwijs, machtig middel ter ontkrachting van eigen ritueel en ontworteling uit eigen achtergrond, verloor op kleine schaal zijn invloed en werd met eigen middelen bestreden. Er ontstonden onafhankelijke Gikuyu-scholen, die onderwijs verstrekten zonder de ingebouwde verplichting tot vernederende verkrachting van eigen gewoonten.



Toch heeft de kerk natuurlijk een vernietigende tweedracht gezaaid en maakte zij actief deel uit van de verdeel- en heerspolitiek van het kolonialisme. De verbeelding van eigen cultuur in ondermeer zang, dans, plastiek en religieuze riten werd door haar naar heidense helle-oorden verbannen. Ook het in koloniale vorm gegoten onderwijs zorgde voor een verwijdering tussen de 'gelukkige' enkeling die naar school ging en de rest. De geforceerde vervreemding van eigen achterban en de in school en missie geïnstitutionaliseerde verachting van eigen verleden zorgden voor een chaotische ontwrichting van de bestaande sociale orde. Tribale verschillen werden benadrukt en bewust tegen elkaar uitgespeeld ter bestrijding van lokale krachten die zich schrap zetten tegen de koloniale druk. Kortom, de offensieve invoering van een Westers maatschappijbeeld, volgens welke vanuit een onbegrensde eigenwaan de volslagen andere omgeving ingericht moest worden, trok een verwarrend spoor van conflicten door de tijd.

In 1959 begon Ngugi zijn Engelse studie aan de universiteit van Makerere (Uganda). Toen Uganda in 1962 onafhankelijk werd, schreef hij zijn eerste toneelstuk. Een actuele Afrikaanse voorstelling waarin herkenbaar ingespeeld werd op de enthousiaste verwachtingen van Uhuru (de vrijheid). Een theatrale bijdrage aan de feestvreugde die in het Nationale Theater van Uganda op de planken gebracht werd. Een poging ook om los te komen van de verstikkende Engelse theatertradities en haar obligate Shakespeare-vertolkingen die het officiële toneelleven beheersten.

Achteraf schrijft Ngugi over de inhoud van het stuk: 'Ik dacht dat het tribalisme het grootste probleem was dat de Oost-Afrikaanse landen in gevaar bracht. Samen met mijn medestudenten verwachtte ik veel van de post-koloniale regeringen. We dachten dat ze de massa werkelijk wilden betrekken bij het opbouwwerk. Want waren de leiders tenslotte niet de zonen en dochters van de boeren en de arbeiders? Het volk moest samenwerken. Het belangrijkste was dat we het vernietigende tribalisme, racisme en de partijstrijd met wortel en tak zouden uitrukken.

Na voltooiing van zijn studie bracht hij nog enige tijd aan de universiteit van Leeds (Engeland) door, waarna hij een kort maar hevig lectorschap aan de universiteit van Nairobi (Kenia) bekleedde. Zijn eerste roman verscheen in 1964, het eerste jaar na de Keniaanse onafhankelijkheid, het eerste jaar van Uhuru en was tevens de eerste Oost-Afrikaanse roman. Zoals vrijwel de gehele eerste generatie Afrikaanse schrijvers, hield ook Ngugi zich in zijn eerste boeken bezig met de kritische literaire geschiedschrijving van de koloniale periode. Een historische analyse, noodzakelijk voor een beter begrip van de postkoloniale situatie waarin om de hoek van Uhuru het onderlinge wantrouwen op de loer lag. De destructieve erfenis van de koloniale jaren.

Ngugi wa Thiong'o is van mening dat de grenzen van zijn verbeelding bepaald worden door zijn ervaringen. En dat literatuur haar drijfkracht, vorm, richting en belang onttrekt aan de sociale, politieke en economische context waarin zij geschreven wordt.

In zijn eerste drie romans ontvouwt Ngugi de geschiedenis van zijn land en beschrijft hij de psychische spanningen door de druk van missie, landonteigening, onderwijs en andere koloniale invloeden. Naarmate de tijd verstrijkt en de door Uhuru opgeroepen verwachtingen uit opportunistische fraselogieën opgetrokken droomkastelen blijken, richt zijn kritiek zich meer op het eigen kader. *Slechts een korrel graan*, zijn derde roman, werd in 1967 gepubliceerd en speelt zich af aan de vooravond van Uhuru. Drie jaar na de onafhankelijkheid ontmantelt Ngugi de verborgen barsten in de geloofwaardigheid van de bereikte vrijheid, toont hij de

scheuren van het verraad aan de vrijheidsstrijders en waarschuwt hij voor de nationale kater na de Uhuru-roes.

Tien jaar later heeft het verraad zich in de roman *Bloembladen van bloed* (1977) gestabiliseerd. De vrijheidsstrijders zijn roemloos aan de kant gezet, de blanke elite is vervangen door een zwarte en de Afrikaanse cultuur wordt schaamteloos opgeruimd in de seizoens-uitverkoop die de toeristen-industrie draaiende houdt en de traditionele dansen vercommercialiseert tot snel verteerbare op safari-maat gesneden Wild Life-consumentenhapjes.

Ngugi wa Thiong'o schaduwt kritisch de sociale schijnbewegingen waarachter het politieke systeem alleen van kleur veranderde. Een zwarte elite nam de koloniale sociale en economische structuur over, waarbinnen geen fundamentele landhervormingen plaatsvinden en die het buitenlands industrieel bezit onverlet laat. Ngugi heeft er nooit enige twijfel over laten bestaan dat het zijn plicht als Afrikaans schrijver is, op te komen voor de belangen van de arbeiders en de boeren. Zij die daadwerkelijk voor Uhuru gevochten hebben en nu, aan de kant gezet, hun idealen verloochend zien.

Bloembladen van bloed, een roman over het hedendaagse Kenia, bracht de politieke en literaire gemoederen in heftige beroering. Tijdens een vraaggesprek over de betekenis van de titel sprak hij:

> De titel werd genomen uit een gedicht van de West-Indische schrijver Derek Walcott, waarin hij een enorme boom een kleine bloem ziet beletten in het licht te groeien. Dat vatte ik op als een symbool voor de huidige Afrikaanse situatie waarin imperialisme en buitenlandse belangen de kleine bloemen (de arbeiders en boeren in Afrika) beletten in het licht te groeien. In de roman toon ik het imperialisme als een monster dat onze authentieke Keniaanse en Afrikaanse bloemen belet in het licht te groeien, ... in trots en waardigheid te bloeien.

Op de vraag of hij naar aanleiding van de onomwonden kritiek in *Bloembladen van bloed* op de zwarte elite, bang is in moeilijkheden met de autoriteiten te komen, antwoordde hij:

> Nee, die angst heb ik niet, omdat ik geloof dat kritiek op onze sociale instituten en structuren een gezonde zaak is voor onze maatschappij. Ik geloof dat we alleen vooruit komen door open en gezonde kritiek. Schrijvers moeten alle aspecten van ons nationale leven ernstig onderzoeken ... Als schrijvers dat niet doen, waar ook ter wereld, falen ze in hun plicht. Ik geloof dat open kritiek een hele gezonde zaak is in elke maatschappij.

In 1972 noteerde Ngugi:

> Het is het toppunt van ironie dat wij die het meest onder de uitbuiting geleden hebben, nu een systeem steunen dat niet alleen die fundamentele uitbuiting in stand houdt, maar ook de vernietigende rivaliteit tussen broers en zusters stimuleert, een systeem dat gedijt op de overlevingsin-stinctieven van de bewoners van een Darwinistische jungle. De schrijver kan niet vrijgesteld worden van de taak, de vervormde waarden die een dergelijke jungle regeren aan de kaak te stellen omdat deze de gezonde menselijke relaties verstoren.

Tijdens de *Afro-Asian Writers Conference* in 1973 ontving Ngugi de Lotus-prijs voor literatuur. In zijn speech benadrukte hij de gemeenschappelijke (post)-koloniale

ervaring van de Derde Wereld, de gemeenschappelijke strijd en de taak van de schrijver vrijheidsverlangens te blijven formuleren. Een gepassioneerd pleidooi om in Kenia de talen, orale tradities, dansen, sculptuur, alles wat het eigen beeld van het volk belichaamt en bezingt en wat de bulldozer van de blanke beschaving plat probeerde te walsen, weer levende inhoud te geven. En niet als folkloristische relikwieën van een overleden verleden in het museum op te baren. De culturele renaissance die Ngugi voorstaat, moet niet verward worden met een steriel traditionalisme. Een puristische plons in het verleden. Hij verdedigt een flexibele synthese tussen nieuwe maatschappijvormen en de

gemeenschappelijk gedeelde historische identiteit.

Volgens Ngugi wa Thiong'o is de echte geschiedenis van Kenia, zowel pre-koloniaal als koloniaal, nog niet geschreven. Een goed begrip van de actuele situatie kan alleen ontstaan door een betere kennis van de geschiedenis. Kennis van het eigen verleden is bepalend voor de eigen dunk en het vertrouwen in de toekomst. Een vervalste geschiedenis vervalst de identiteit van een volk en vertroebelt het zicht op de toekomst. Ngugi belicht in *Bloembladen van bloed* dan ook de verschillende aspecten van de Keniaanse maatschappij vanuit een historisch perspectief om een zo helder mogelijk beeld vast te leggen van de neo-koloniale krachten die Kenia dreigen los te wrikken van eigen verleden en zelfstandige toekomst. Hij brengt in zijn werk als een van de weinige schrijvers die veilig gladgestreken en 'vergeten' verzetsstrijders van vroeger weer in actieve herinnering. De helden van de Keniaanse geschiedenis die identificeerbaar de oppositie van nu kunnen inspireren.

Belangrijk voor het maatschappijbeeld van Ngugi is het besef van de onderlinge relatie tussen politiek, economie en cultuur. Hij beklemtoont dat 'kunst' in de Afrikaanse samenleving(en) nooit een geïsoleerde individuele expressie is geweest maar een gemeenschappelijk commentaar in dans, muziek of tekst op de omgeving. Ngugi pleit voor een politieke en economische bevrijding van neo-koloniale machtsverhoudingen waarin een naar Westers model gevormde minderheid, losgetrokken uit de door de gemeenschap gedeelde cultuur, zich steeds verder verwijdert van de massa die zij geacht wordt te vertegenwoordigen. Een verwijdering die ook direct de kloof tussen rijk en arm verbreedt. Deze sociale breuklijn loopt min of meer gelijk met de taai-grens die 'geletterden' van 'ongeletterden' scheidt. Een van de meest ingrijpende resultaten van de koloniale confrontatie is de agressieve introductie van het Engels geweest en de verregaande veronachtzaming van de eigen talen. Taal is een van de meest wezenlijke en karakteristieke exponenten van de cultuur waarin en waardoor zij ontstaat, verandert en gebruikt wordt. Taal is de ziel van een volk en de ruggegraat van zijn levenswijze en manier van denken.

Als een voorwaarde tot de culturele renaissance beschouwt Ngugi de herwaardering van de eigen talen. In 1968 zwengelde hij samen met anderen een discussie binnen de universiteit van Nairobi aan over de Afrikanisering van de Engelse faculteit. De eerste plaats die de Engelse taal en literatuur innamen op basis van een veronderstelde internationale waarde en superioriteit, werd betwist vanuit een fel geformuleerd nationaal cultureel bewustzijn. Het resultaat was dat de Engelse afdeling vervangen werd door een letterkundige faculteit met Afrikaanse (Engels-talige) literatuur als kern van haar programma. Een bloeiend begin ook van de bestudering van regionale talen en de overstelpende orale literatuur waarin de culturele identiteit tot levende uitdrukking is gebracht.

Na een geruchtmakende lezing voor de Algemene Vergadering van de Presbyteriaanse Kerk van Oost-Afrika die hij in 1970 opende met de zin 'Ik ben geen man van de Kerk, ik ben zelfs geen Christen' en waarin hij Jezus als Mau Mau strijder laat kruisigen, afrikaniseerde hij zijn vroegere naam James Ngugi wa Thiong'o. Een in zijn naam tot uitdrukking gebrachte heroriëntatie op de Afrikaanse identiteit.

Ngugi wa Thiong'o raakt er in de loop van de tijd meer en meer van overtuigd dat het Engels mentaal tekort schiet in zijn mogelijkheden de ziel van Kenia en de sociale omstandigheden te verwoorden. Een volk moet zijn nationale aspiraties en geschiedenis in de eigen talen uitdrukken. En niet in een vreemde taal die, geworteld en gegroeid in een andere omgeving, een andere werkelijkheid bevat.

In 1977 zegt Ngugi in een interview:
Ons nationale culturele leven dreigt gedomineerd te worden door de noodzaak van het gebruik van de Engelse taal. Hierdoor wordt 70-90% van ons volk afgesneden van het geschreven woord (boeken en kranten). We zien weer eens hoe buitenlandse krachten (in dit geval linguistische krachten) onze nationale cultuur domineren. Net zoals ik gevangen ben in de tegenstrijdigheid in een buitenlandse taal over Kenia te schrijven. Na zeventien jaar schrijven realiseer ik me dat als we een Keniaanse literatuur willen ontwikkelen, dat in de nationale talen moet gaan gebeuren, onder andere in het Gikuyu, Lua, Maasai en natuurlijk in het Kiswahili. ... Ik denk dat we het Engels moeten zien als een van de buitenlandse talen en dat we het Kiswahili moeten gaan ontwikkelen als de nationale taal, gesteund door de verschillende andere regionale talen.

Elders schrijft hij:

> Het lijkt me erg onverstandig om in een land waar 90% van de bevolking Afrikaanse talen spreekt, deze talen niet op school en universiteit te onderwijzen. We moeten een nationale taal ontwikkelen, maar niet ten koste van de regionale talen.

Ngugi wa Thiong'o gaat experimenteren met het schrijven in zijn eigen stamtaal: het Gikuyu. Terug naar de basis. Een ontdekkingstocht door de eigen taal waarin meer expressiemogelijkheden en graduele uitdrukkingsverschillen opgeslagen blijken dan in het Engels. Hij raakt nog meer gefascineerd door de Mau Mau beweging en haar dansen en liederen die de tribale grenzen doorbrekende solidariteit onderstreepten. Ngugi schrijft in een essay: ‘Men herontdekte oude liederen en hervormde ze naar de nieuwe eisen van hun strijd. Ze creëerden ook nieuwe liederen en dansen op nieuwe ritmes waar de oude niet meer voldeden’.

Een onvermijdelijk gevolg van Ngugi's ideeën over zijn schrijverschap is zijn in 1977 in het Gikuyu en samen met Ngugi wa Mirii geschreven toneelstuk *Ngahiika Ndenda* (*ik trouw als ik wil*). Het stuk werd geschreven om een verlopen en in goede bedoelingen verstoft Cultureel Centrum weer nieuw leven in te blazen. Na afronding van een geslaagd (mede door Ngugi georganiseerd) alfabetiseringsprogramma werd besloten het resultaat te vieren met een in de plaatselijke taal geschreven en door de cursisten te spelen toneelstuk. De twee auteurs maakten een stuk over de lokale geschiedenis, verwerkten veel populaire liederen en maakten dankbaar gebruik van opmerkingen en geïmproviseerde toevoegingen van de deelnemers tijdens de repetities. De drie uur durende uitvoering die aanstekelijk aansloot op de springlevende orale tradities werd begeleid door plaatselijke muziek en dansen. Een daverend succes. Een satirisch commentaar op de oorzaken en de gevolgen van het buitenlands bezit, het grondprobleem, het analfabetisme en de werkloosheid. De première van het stuk viel passend samen met de vijfentwintigste gedenkdag van de afkondiging van de Noodtoestand tijdens de Mau Mau bevrijdingsoorlog. Na een maand werd verdere uitvoering verboden. Twee maanden later werd Ngugi in de eerste nacht van 1978 van zijn bed gelicht en verdween hij samen met een honderdtal in beslag genomen boeken (‘Chinese en andere communistische literatuur’) waarvan het bezit plotseling na zijn arrestatie verboden werd.

Kort na de verzekering dat hij geen angst koesterde voor represailles van de overheid naar aanleiding van zijn geruchtmakende Engels-talige roman *Bloembladen van bloed*, bleek de opvoering van het Gikuyu-talige *Ngahiika Ndenda* dan toch te provocerend voor ‘de openbare orde en de openbare veiligheid’. De gevangenschap van Ngugi wa Thiong'o illustreerde op een pijnlijke wijze zijn overtuiging dat een

vitale band en functionele verstandhouding tussen de schrijver en het publiek alleen bestaan en aangetrokken wordt in de eigen taal. De kritische romancier, essayist en praesus van de universiteit van Nairobi was ongevaarlijk zolang hij zich uitdrukte in het Engels en zijn bereik beperkt bleef tot de smalle laag der Engels-lezen-den.

Het experiment de oude relatie tussen 'kunst' en de gemeen-

schap weer te herstellen, de mensen creatief bij de ontwikkeling van de nationale cultuur te betrekken is vooralsnog stukgelopen op de harde belangen van een machtige minderheid. De voorspellende woorden van Generaal R. in *Slechts een korrel graan* hebben nu een actuele betekenis gekregen:

> De blanke reed in auto's rond. Hij woonde in een groot huis. Zijn kinderen gingen naar school. Maar wie bewerkte de grond, waarop de koffie, thee, pyrethrum en sisal groeide? Wie groef de wegen en betaalde belasting? De blanke woonde op ons land. Hij at wat wij kweekten en kookten. Zelfs de kruimels van zijn tafel, wierp hij nog voor zijn honden. Daarom zijn wij het woud ingetrokken. Wie niet aan onze kant stond, was tegen ons. Daarom hebben we onze zwarte broeders gedood, omdat ze inwendig blanken waren. En ik weet dat deze oorlog zelfs nu nog niet over is. Vandaag krijgen we Uhuru. Morgen zullen we vragen: Waar is het land? Waar is het voedsel? Waar zijn de scholen? Laat deze zaken daarom nu geregeld worden, want we willen niet nog een oorlog ... geen bloed meer aan mijn ... aan onze handen ...
>
> Later schreef Ngugi wa Thiong'o in de gevangenis:
>
> Ja, mijn toneelstuk *Ngaahika Ndeenda* is mijn persoon vooruitgesneld in de gevangenis. Tijdens mijn verblijf krijg ik er steeds meer vragen over. Onder andere van een bewaker die een Kalenjin is en me zegt dat het stuk hem in vertaling is voorgelezen door een vriend van hem, een Muugikuyu, die op een koffieplantage in de buurt van Kiambu werkte. Hij praat over het stuk, vertelt hoe het in elkaar zit en noemt de namen van verschillende personen die erin voorkomen. ‘Misschien zie ik er ooit nog 'ns een opvoering van’, zegt hij hoopvol.
>
> Ik voel dat hij de hoop verwoordt van veel Kenianen en dat doet me goed. De waarheid, zei een boer me eens, is als een mol. Probeer haar onder te stoppen en ze komt op een andere plek weer boven.

Gelukkig heeft de opvolger van de in augustus 1978 gestorven Jomo Kenyatta, president Daniel Arap Moi, ter gelegenheid van de vijftiende verjaardag van de onafhankelijkheid (12 december 1978) de invrijheidstelling van Kenia's politieke gevangenen aangekondigd. Een bemoedigend gebaar dat zich ook tot Ngugi wa Thiong'o uitstrekte.

In 1982 zou de regering van Moi evenwel het nieuwe toneelstuk van Ngugi *Maitu Njugira* (Moeder Zing Voor Mij) in een speelverbod smoren en zelfs overgaan tot het afbreken van het openlucht-theater in Ngugi zijn dorp Kamirithu waar *Ngaahika Ndeenda* triomfen had gevierd. Ook *Maitu Njugira* werd net als *Ngaahika Ndeenda* in nauwe samenwerking met de groep en het publiek tijdens de repetities, geschreven. In tegenstelling tot *Ngaahika*, waarin ook het hedendaagse Kenia bekritiseerd werd, beperkte *Maitu* zich tot de koloniale jaren twintig en dertig en de toenmalige gedwongen tewerkstelling van Kenianen op het blanke grootgrond-bezit.

Ngugi wa Thiong'o zei tijdens een persconferentie in maart 1982:

> Het komt ons eigenaardig voor dat de geesten van het koloniale regime uit de jaren dertig in 1982 nog rond komen spoken. Het lijkt erop dat - ondanks constitutionele waarborgen - elk publiek onderzoek naar de maatschappij van Kenia, zijn geschiedenis of toekomst, de nerveuse belangstelling van de autoriteiten zal opwekken.

Vele malen vroeg men tevergeefs toestemming het stuk in het Kenya National Theatre, waarvan het toneel voornamelijk bezet wordt door Europese produkties, te spelen. Ngugi tijdens de persconferentie:

> De regering ontnam ons een van de meest elementaire menselijke en democratische rechten: het recht van elke menselijke gemeenschap op culturele expressie. ... Het feit dat de repetities meer dan 10.000 mensen aantrokken, was een aanwijzing dat men de show graag wilde zien. Het stuk dat veel gebruik maakte van de liederen en dansen van verschillende Keniase bevolkingsgroepen, toonde verschillende mogelijkheden voor de integratie van Keniase culturen. Het stuk, geregisseerd door Waigwa Wachira en Kimani Gecau, wees in een volstrekt nieuwe richting van Kenia's toneel. Nu lijkt het of Kenianen, en vooral de boeren, niet verondersteld worden hun geschiedenis van strijd tegen koloniale onderdrukking uit te zingen, te dansen en te spelen.

Inmiddels was in 1981 de essay-bundel *Writers in Politics* verschenen waarin Ngugi wa Thiong'o nog eens op gedreven wijze zijn ideeën over de relatie tussen literatuur en maatschappij aanscherpt:

> Ik heb dit boek de titel *Writers in Politics* gegeven omdat literatuur niet kan ontsnappen aan de klasse- en machtsstructuren die ons leven van alledag vormgeven. Een schrijver heeft wat dat betreft, geen keus. Of hij het zich nu bewust is of niet, zijn werk weerspiegelt een of meer aspecten van de krachtige economische, politieke, culturele en ideologische strijd in een maatschappij. Hij kan in het strijdtoneel de ene partij of de andere partij kiezen: de kant van het volk of de kant van die sociale krachten en klassen die het volk eronder proberen te houden. Men kan onmogelijk neutraal blijven. Elke schrijver is een *Writer in Politics.* De enige vraag is welke en wiens politiek?

Dit is het verhaal over Ngugi wa Thiong'o, een Keniase schrijver die een kolossale bijdrage levert aan de Engels-talige Afrikaanse literatuur en zich sinds enige jaren is gaan heroriënteren op zijn eigen taal: het Gikuyu. Een politieke en culturele keuze in een situatie waarin elke schrijver zich voortdurend moet afvragen: Wat schrijf ik in welke taal voor wie?! In een interview merkte Ngugi wa Thiong'o op:

> Literatuur is een proces van associatieve beelden dat taal gebruikt, en ontwikkelt zich vanuit een kollektieve ervaring, gemeenschappelijke geschiedenis, die in die taal belichaamd is. In het geschreven werk moet het gefluister, het geschreeuw, het gehuil, de liefde en de haat van de vele stemmen uit het verleden klinken. Die stemmen zullen nooit in een vreemde taal tot de schrijver spreken.

Het verhaal van Ngugi wa Thiong'o toont duidelijk aan dat het koloniale tijdperk (in Kenia) nog niet tot het verleden behoort en dat we ons over de recente poging (1 augustus 1982) tot omverwerping van het regime van Daniel Arap Moi niet hoeven te verbazen.

Het volgende fragment komt, net als het voorgaande, uit het boek *Detained. A Writer's Prison Dirary* dat Ngugi wa Thiong'o in 1981 publiceerde en waarin hij ideologische korte metten maakt met zijn politieke, literaire en journalistieke tegenstanders. In het voorwoord schrijft hij: ‘Daar ik met de meeste van deze mensen nooit sociaal of persoonlijk in contact ben gekomen, zijn ook de verschillen tussen ons niet van privé of persoonlijke aard. Het gaat om ideologische verschillen. Deze

mensen zagen zichzelf als vertegenwoordigers van bepaalde maatschappelijke krachten en mij als de vertegenwoordiger van andere.

'Daarom heb ik geprobeerd mijn gevangenneming niet te behandelen als een persoonlijke kwestie tussen mij en een aantal andere mensen, maar als een sociale, politieke en historische gebeurtenis. Ik heb die willen zien in de kontekst van pogingen in het verleden - van het koloniale tijdperk tot aan het heden - van de kant van een buitenlandse imperialistische bourgeoisie, gesteund door haar plaatselijke Keniase vertegenwoordigers, om slaven te maken van ons Kenianen, en in verband met onze eeuwenoude strijd tegen economische, politieke en culturele slavernij'.

In *Detained* schrijft Ngugi:

> Alles even op een rijtje zetten: Ik werd op vrijdag 30 december 1977 om middernacht in mijn huis in Gitogoothi, Limuru gearresteerd. De volgende dag, zaterdag 31 december 1977, werd ik overgebracht naar een isoleercel in de straf-

gevangenis van Kamiti waar ik tot vandaag de dag heb gezeten. Een proces heb ik nooit gehad. Ik ben er nooit van beschuldigd een van de Keniase wetten te hebben overtreden, of zij nu overeenkomen met die uit het koloniale tijdperk of niet, en tot nu toe zijn me geen precieze, concrete of specifieke redenen opgegeven voor mijn arrestatie en daaropvolgende gevangenneming, behalve een vage verklaring van één regel waarin wordt beweerd dat ik betrokken ben geweest bij ‘activiteiten en manifestaties die gevaarlijk zijn voor de rechtmatige regering van Kenia en haar instituties.

‘Daarom ben ik tot de slotsom gekomen dat de echte reden voor mijn arrestatie en gevangenneming het feit was dat ik een toneelstuk in de Gikuyu-taal heb geschreven, getiteld Ngaahika Ndeenda, en betrokken was bij de opvoering ervan door een groep arbeiders en boeren uit Limuru voor een gevarieerd en zeer enthousiast publiek in het Educatieve en Culturele Centrum van Kamiruthu. Om redenen die zijzelf het beste kennen hadden een aantal welgestelde personen, bezwaar tegen het feit dat het stuk een getrouwe weergave was van bepaalde maatschappelijke omstandigheden, met name die waaronder arbeiders en boeren op dit ogenblik in Kenia leven. Ik kan alleen maar raden dat datzelfde groepje bevoorrechten de nodige stappen heeft ondernomen en druk heeft uitgeoefend om de vertoningsvergunning voor het stuk ingetrokken te krijgen. Datzelfde groepje moet hebben aangedrongen op mijn arrestatie en gevangenneming om een verdachte sfeer te scheppen rond mijn persoon en mijn geschriften. Ik neem aan dat het de KANU-regering (Kenya African National Union) in verlegenheid had kunnen brengen me voor de rechtbank te slepen en aan te klagen wegens het schrijven van een toneelstuk dat getrouw de sociale omstandigheden in het land weergeeft. Het had ze zelfs nog meer in verlegenheid gebracht als er een openbare rechtszitting was geweest waarbij ik beschuldigd zou zijn van pogingen om de ontwikkeling van een werkelijk nationaal theater, een nationale taal en een nationale cultuur te stimuleren. Vaststaat dat mijn arrestatie een complete travestie van simpele rechtvaardigheid en democratie was. Geen enkele ware Keniaan zou zich hebben laten misleiden door dat soort motiveringen voor mijn arrestatie of door een dergelijk proces. Het was dus wel zo gemakkelijk voor de regering om me alleen maar te arresteren en wat verdachtmakingen rond te strooien zonder iets te hoeven bewijzen - veroordeling door insinuatie’.

‘Maar het feit blijft dat mijn arrestatie en gevangenneming een duidelijke poging is om het recht van een Keniaans burger te onderdrukken om vrijelijk zijn mening te uiten over de maatschappelijke realiteit om zich heen en om uit te nodigen tot discussie over die realiteit. Het schijnt dat sommige mensen liever de spiegel stukslaan die hen de wratten op hun gezicht laat zien en glimlachend van opluchting achteroverzakken en verzuchten: “Goddank heb ík geen wratten!” Maar men kan nog zoveel spiegels stukslaan, de maatschappelijke realiteit in ons land is niet weg te wissen. Met het arresteren en gevangen zetten van schrijvers die die spiegels ophouden bereikt men even weinig als de heersende klassen in middeleeuws Europa met het gevangen zetten van de Copernicussen en Galileo's van de toen opkomende wetenschapswereld om te proberen de waarheid over de natuur en het universum de kop in te drukken. Zo zijn ook mijn arrestatie en gevangenneming vergeefse klappen - maar toch klappen - tegen Keniase schrijvers die zich met hart en ziel inzetten voor de ontwikkeling van een nationaal Keniaas theater en een nationale Keniase literatuur door de nationale Keniase talen te gebruiken, omdat die de enige juiste basis vormen voor de ontwikkeling van een nationale Keniase democratische

moderne cultuur die sterk genoeg is om zich actief te weren tegen de overheersing van onze levens door buitenlandse en vooral neo-koloniale literatuur, theater, talen en culturen. Alleen dan kunnen we als trotse Kenianen zeggen: Dit is eindelijk echt van ons, speciaal gemaakt vóór ons Kenianen dóór ons Kenianen!'

In 1980 publiceerde Ngugi wa Thiong' o zijn eerste roman in het Gikuyu die hij voor een groot gedeelte in de gevangenis geschreven had. De roman *Caitaani Mutharaba* verscheen later in het Engels onder de titel *Devil on the Cross.* Hoewel Ngugi al voor zijn detentie aan deze roman begonnen was, heeft de gevangenis-ervaring het boek uiteraard in grote mate beïnvloed. In *Detained* schreef hij: 'Loop naar de hel met je bewakers'. Weg met die gedachten die zich opdringen! Vannacht heb ik geen zin om over bewakers en gevangenen of over koloniale en neo-koloniale aangelegenheden na te denken. Ik ga helemaal op in waruna, de gefingeerde heldin in de roman die ik de afgelopen tien maanden of zo aan het schrijven ben op wc-papier.

'Wc-papier: toen ik in de jaren '60 voor het eerst in Kwame Nkrumahs autobiografie *Ghana* las hoe hij in zijn cel in de James Fort-gevangenis wc-papier opspaarde om op te schrijven, vond ik dat romantisch en een beetje onwerkelijk, ondanks de in het boek afgedrukte foto's die als bewijs moesten dienen. Schrijven op wc-papier?'

'Maar nu weet ik dat papier, wat voor papier dan ook, voor een politieke gevangene het kostbaarste bezit is dat er bestaat, en helemaal voor iemand als ik, die juist gevangen is gezet vanwege zijn geschriften. Want de drang om te schrijven:

> Zoekend naar de splinters die in mijn geest zijn gedrongen,
> Deels om wat rust los te wringen voor mijn eigen geest,
> Deels om het iemand ooit te laten weten

Is voor een politieke gevangene vrijwel onweerstaanbaar. In Kamiti zijn bijna alle gedetineerden schrijver of componist. Wasonga Sijeyo heeft stapels aantekeningen over zijn leven, de geschiedenis van Kenia, plantkunde, dierkunde, sterrenkunde en de Luo-cultuur.

Koigi wa Wamwere heeft een heleboel essays geschreven over politiek en cultuur, een stel politieke fabels, een korte roman, een autobiografie en een lang gedicht over zijn gevangeniservaringen. Giceru wa Njau heeft een roman geschreven in het Ki-Swahili. Thairu wa Muthiga heeft een paar gedichten geschreven. Simba Ongongi Were componeert hartverscheurende liedjes en Mahat Kuno Roble is ondanks zijn analfabetisme een zeer begaafd dichter.

En uit de Shimo-la-Tewa-gevangenis heb ik twee heel dikke romanmanuscripten van Mwangi wa Mahiinda ontvangen. Al deze gevangenen schrijven meestal op wc-papier. En ditzelfde wc-papier -dat zo nuttig is gebruikt door Kwame Nkrumah in de James Fort-gevangenis, door Dennis Brutus op Robbeneiland, door Abdilatif Abdalla in het G-blok in Kamiti en door talloze anderen - heeft mij in staat gesteld om elke dag te vechten tegen de opgelegde vrijheidsberoving van mijn geest.

> Een flits, polsslag, een teken van leven
> dat spreekt van de koppige wil
> de grimmige bevestiging van enig waardegevoel
> in de bijtende wind
> op een rotsachtig strand, of tussen de stenen
> waar de wrede hamers keer op keer beuken
> op de geest.

Nu weet ik wat Dennis Brutus bedoelde. Het schrijven van deze roman is een dagelijks, bijna elk uur terugkerende bevestiging geweest van mijn wil om mens te blijven en vrij te zijn, in weerwil van het regeringsbeleid van de KANU (Kenya African National Union) om politieke gevangenen op mensonterende wijze te vernederen'.

‘Vrije gedachten op wc-papier’. Ik had mezelf expres een moeilijke taak gesteld. Ik had besloten een taal te gebruiken waarin nog geen moderne roman geschreven was, een uitdaging voor

mezelf en een manier om mijn geloof in de onbegrensde mogelijkheden van de talen van verschillende Keniase nationaliteiten te staven, talen waarvan de ontwikkeling tot instrument in de anti-imperialistische strijd van het Keniase volk bewust is onderdrukt door het Britse koloniale regime (1895-1963) en later door het neo-koloniale bewind van Kenyatta en zijn KANU-marionetten van het Westen. Ik had ook besloten geen enkele concessie aan de taal te doen. Ik zou geen enkel onderwerp uit de weg gaan - wetenschap, technologie, filosofie, religie, muziek, politieke economie - zolang het logischerwijze voortvloeide uit de uitwerking van thema, karakters, intrige, verhaal en wereldvisie. Verder zou ik alles, maar dan ook alles, gebruiken wat ik ooit had geleerd over creatief schrijven: allegorie, parabel, satire, verhalende stijl, beschrijvende stijl, herinneringen, flash-back, monologue intérieure, vrije associatie, dialoog, drama - zolang het als vanzelf voortvloeide uit de uitwerking van karakters, thema en verhaal. Maar de inhoud, en niet de taal of de techniek, zou bepalend zijn voor de uiteindelijke vorm van mijn roman. En wat was die inhoud? De strijd van het Keniase volk tegen het imperialisme in neo-koloniale vorm.

‘Gemakkelijker gezegd dan gedaan. Waar moest ik mijn inspiratie vandaan halen? Een schrijver heeft mensen om zich heen nodig. Hij heeft de strijd om het bestaan nodig, het actieve bestaan. In tegenstelling tot wat de volksmythologie wil is een roman geen produkt van denkbeeldige prestaties van één enkel individu maar het werk van vele handen en tongen. Een schrijver maakt aantekeningen die worden gedicteerd door het leven onder de mensen en die hij vervolgens in deze of gene vorm giet. Als ik een roman zit te schrijven hoor ik bijvoorbeeld graag de stemmen van mensen om me heen die op het land aan het werk zijn, metaal smeden in een fabriek of anekdotes vertellen in drukke *matatus* en bussen, staan te heupwiegen in een drukke bar voor een jukebox of live band, mensen die het spel spelen van liefde en haat, van angst en overwinning in hun strijd om het bestaan. Ik moet de gezichten van mensen kunnen zien, hun gebaren, hun manier van lopen, hun kleren; ik moet hun stembuigingen kunnen horen in hun verschillende buien. Ik moet de vibrerende stemmen van mooie vrouwen kunnen horen: hun aanraking, hun zuchten, hun tranen, hun lach. Ik houd ervan kinderen rond te zien steppen, vechten, lachen, huilen. Ik heb leven om me heen nodig om over het leven te kunnen schrijven.

‘Maar het is ook zo dat niemand schrijft onder omstandigheden die hij zelf kiest of op materiaal dat hij zelf heeft uitgevonden. Hij kan alleen het tijdstip bepalen en kiezen uit stof die hem wordt doorgegeven door wie en wat er om hem heen leeft. In mijn geval: ik had niet gekozen voor de gevangenis, ik was er door anderen in opgesloten, maar nu ik er eenmaal zat zou ik proberen de dubbelwandige cel te veranderen in een speciale school waar ik, gelijk Shakespeares Richard II, zou...

> ... denken, hoe ik best mijn kerker,
> Mijn woning, met de wereld vergelijk;
> Mijn brein zal 't gaaiken wezen voor mijn geest,
> Mijn geest de vader; en die twee verwekken
> Een teelt van steeds zich meerd'rende gedachten,
> En die bevolken deze kleine wereld;
> Zoo grillig als het volkjen dezer wereld;
> Want geen gedachte is ooit tevreden.

Bij de literaire taak die ik me had gesteld, bofte ik als docenten andere gedetineerden en een paar bewakers te hebben die me zeer behulpzaam waren en me uiterst gul lieten putten uit hun verschillende bronnen van informatie en ervaring. Zo hebben Thairu wa Muthiga, Giceru wa Njau en Koigi wa Wamwere me een heleboel woorden,

spreekwoorden, raadseltjes en liedjes in het Gikuyu bijgebracht; Wasonga Sijeyo was een expert op het gebied van de nationalistische anti-imperialistische strijd vóór 1963 en het begin van de landroofpolitiek en het omkopen door buitenlanders van voormalige nationalisten met symbolische aandelen in hun bedrijven; Gikonyo wa Rukuungu gaf me boeken over de riten van het katholicisme; Sima Ongongi Were heeft me wat Zaïrese wijsjes en woorden geleerd; Muhoro wa Muthoga, Koigi wa Wamwere en Adamu Matheenge hebben me topografische gegevens over Nakuru verstrekt; en tenslotte heb ik met Giceru wa Njau en Thairu wa Muthiga vaak gepraat over vrouwen in allerlei beroepen, met name serveersters, secretaresses en ingenieurs, en ook over de verschillende aspecten van het sociale leven en de bourgeoisrivaliteit in Nairobi. Ik heb een heleboel over scherpzinnigheid in het zakenleven en allerlei verrijkingspraktijken geleerd uit anekdotes en echt gebeurde verhalen die ons werden verteld door de enige miljonair in gevangenschap, Mahat Kuno, 'Roble'.

Wij eindigen met het laatste gedeelte van een brandende brief ('Mijn Testament') die Ngugi wa Thiong'o 23 juni 1978 vanuit de gevangenis naar de voorzitter van de Detainees Review Tribunal schreef en die ook in *Detained. A Writer's Prison Diairy* afgedrukt stond.

'Tenslotte wil ik nog zeggen dat mijn gevangenneming geen enkele zin heeft als de bedoeling ervan is - ik ben ervan overtuigd dat dat zo is - om bewust en opzettelijk de ware stemmen van een nationale Keniase literatuur, theater en cultuur het zwijgen op te leggen. Het heeft geen enkele zin omdat ik met eigen ogen heb gezien dat er nog veel meer schrijvers zijn voortgekomen uit de bakermat van deze ene: de boezem van elke Keniase boerenvrouw, elk hoekje van Kenia, alle bevolkingsgroepen die het land telt. Deze generatie Keniase schrijvers moet voor onze talen, onze literatuur en onze cultuur doen wat ANDEREN VOOR DIE VAN HUN HEBBEN GEDAAN'.

'Dit verzuimen zou verraad betekenen aan de fundamentele drijfveren van onze geschiedenis van strijd: van de tijd van Arabische en Portugese overheersers, via het bewind van de Britse imperialisten, tot aan het huidige tijdperk van steeds fellere strijd tegen het neo-kolonialisme toe.

We hebben een ruim zeven eeuwen oude, glorieuze geschiedenis van heldhaftige strijd achter de rug tegen buitenlandse overheersers en hun plaatselijke bondgenoten, een door bloed en zweet getekende strijd om de economische en politieke zeggenschap te verkrijgen over de arbeid van miljoenen, de enige scheppende kracht achter een beschaving.

Keniase schrijvers kunnen niet anders dan teruggrijpen op hun wortels, op de bronnen van hun wezen, in het levensritme, het spraakgebruik en de talen van de Keniase bevolkingsgroepen, als ze tenminste willen ingaan op de grote uitdaging om in hun gedichten, toneelstukken en romans de epische grandeur van die geschiedenis te herscheppen.

In plaats van te worden onderdrukt en opgesloten in strafgevangenissen en -kampen, zouden ze moeten worden aangemoedigd om een literatuur tot stand te brengen die de trots van Kenia zal zijn en waar de hele wereld jaloers op is. Maar misschien vergis ik me, want gevangenschap maakt kwaad en misschien betekent die gevangenschap juist wel het begin. Dit is mijn testament en tegelijkertijd mijn overtuiging'.

Dit is het verhaal over Ngugi wa Thiong'o, etc.

Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer

De generatie van 27

IV
Luis Cernuda

Onder, van links naar rechts. Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejias, Jorge Guillén; boven van links naar rechts: Antonio Marichaiar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dâmaso Alonso

Luis Cernuda, leven en werk

Trying to unweave, unwind, unravel
And piece together the past and the future,
Between midnight and dawn, when the past is all deception,
The future futureless (...).

T.S. Eliot, *Four Quartets*

En donde esté una piedra solitaria
sin inscriptión alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

G.A. Bécquer, *Rima LXVI*

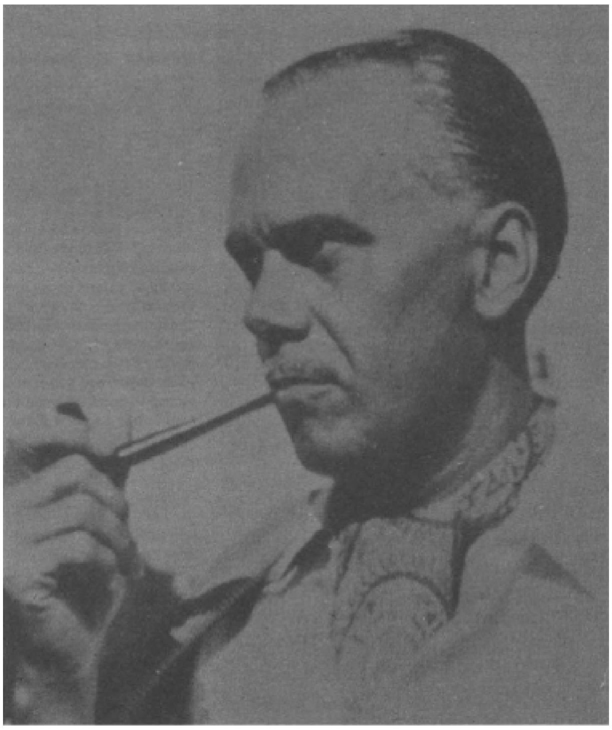
Leven

Luis Cernuda werd in 1902 in Sevilla geboren, de Andalusische stad waar ook - en niet toevallig - de wieg stond van Spanje's grootste romantische dichter, Bécquer. Toen diens stoffelijke resten van Madrid naar Sevilla werden overgebracht, kreeg de achtjarige Cernuda de verzamelde werken van Bécquer in handen. Het was zijn eerste contact met de poëzie en het begin van een leven dat volledig in het teken van de dichtkunst zou staan: alle ervaringen werden in de eerste plaats gezien door de ogen van de *dichter* Cernuda.

In zijn geboorteplaats volgde Cernuda colleges letterkunde bij Pedro Salinas, die hem o.a. met de moderne Franse poëzie (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud) liet kennismaken. Salinas bracht hem ook in contact met het werk van André Gide, dat

voor Cernuda van eminent belang was. Het betekende de erkenning van zijn homosexualiteit, de aanvaarding van zijn anders-zijn, zijn dissidentie. Door het werk van Gide kreeg Cernuda de moed om ook dit belangrijke aspect van zijn persoonlijkheid in zijn poëzie tot uitdrukking te brengen.

In 1927 verscheen zijn eerste bundel, *Perfil del aire* (later veranderd in *Primeras poesías*). De slechte ontvangst ervan heeft hij zijn landgenoten nooit vergeven. Dit, en zijn nieuwsgierige aard, deden hem in 1928 naar Frankrijk vertrekken. Gedurende een jaar werkte hij als *lecteur d'espagnol* op de universiteit van Toulouse. Na een bezoek aan Parijs, dat zeer veel indruk op hem maakte, schreef hij in Toulouse de eerste gedichten van *Un rio, un amor*, sterk beïnvloed door het surrealisme, waarvan vooral de krachtige rebellie een enorme impuls betekende voor Cernuda.



Luis Cernuda

De turbulente jaren van de Tweede Republiek en een deel van de burgeroorlog bracht hij grotendeels in zijn vaderland door. Zijn engagement veranderde langzamerhand in ontgoocheling en een diep pessimisme toen hij zag dat het Spanje dat hem voor ogen stond niet levensvatbaar was. Min of meer door toeval belandde hij in Groot-Brittannië, waar hij - niet altijd met evenveel plezier - op diverse universiteiten literatuur doceerde. Op grondige wijze nam hij kennis van de Angelsaksische en de Duitse literatuur. Hij vertaalde o.a. *Troilus and Cressida* van Shakespeare en gedichten van Hölderlin. In zijn essays fulmineerde hij tegen de bijna exclusieve invloed van de Franse literatuur op de Spaanse, en pleitte voor een grotere bekendheid van de Angelsaksische en Duitse literatuur in het geïsoleerde Spanje.

Zijn contact met en gevoelens voor zijn vaderland waren

tweeslachtig, maar bijna altijd intens. In veel gedichten die hij in ballingschap schreef probeerde hij zijn ideeën en gevoelens betreffende Spanje vorm te geven. Een grondig pessimisme overheerst. De strijdlustigheid, ook na de burgeroorlog, van Guillén kon hij niet delen. Van verwantschap met de nieuwe generatie sociale dichters kon helemaal geen sprake zijn. Cernuda's ballingschap versterkte het isolement van de dissidente, kritische geest die zich al in zijn eerste gedichten manifesteerde.

In zijn essayistische werk klaagde hij de Spaanse literaire kritici aan, die naar zijn idee hun oordelen niet baseerden op kritische lectuur, maar op overgeleverde reputaties. Meer dan eens liet hij zich laatdunkend uit over de hoogdravende babbelzucht van de Spaanse literaire traditie.

Na de tweede wereldoorlog vertrok Cernuda naar de Verenigde Staten, een land dat zijn fantasie al van jongs af aan had geprikkeld. Hoewel hij hier voor het eerst een aantrekkelijke baan had, vertrok hij in 1952 definitief naar Mexico. Een onverwachte, zeer heftige romance gaf de doorslag voor zijn vertrek. In dit land voelde hij zich voor het eerst geen buitenstaander meer, geen indringer.

Op 5 november 1963 stierf Cernuda in Mexico. Hij werd begraven naast een andere dichter van de Generatie van 27, Emilio Prados, de uitgever van Cernuda's eerste dichtbundel. Pas na zijn dood is - zoals hijzelf niet zonder rancune voorspelde - de belangstelling voor zijn werk in Spanje groeiende. Hij zou op de lange duur wel eens de *interessantste* (in de betekenis die De Mooij in *Idee en verbeelding* aan dit woord geeft) dichter van zijn generatie kunnen zijn.

Werk

In 1936 verscheen de eerste editie van *La realidad y el deseo* (De werkelijkheid en het verlangen). Hierin bracht Cernuda al zijn tot dan toe verschenen gedichten samen. Tot zijn dood zou Cernuda iedere nieuwe dichtbundel onderbrengen in nieuwe edities van *La realidad y el deseo.* Hij heeft nooit een gedicht geschreven dat deze titel niet verdragen kon: zijn hele werk is doortrokken van de tegenstelling tussen de bijna altijd onvolmaakte werkelijkheid en het verlangen van de dichter, tussen wat de wereld is en wat hij moet zijn, tussen wat een mens kan en wat hij wil; de tegenstelling tussen schoonheid en het verval daarvan, tussen de momenten van eeuwigheid en het voortschrijden van de tijd. Zeldzaam zijn de momenten dat *realidad* en *deseo* verzoend zijn. Ook in zijn laatste gedichten is Cernuda nog op zoek naar zijn verlossing, met een intensiteit, overgave en intelligentie die Octavio Paz tot de uitspraak verleidden dat *La realidad y el deseo* de mythe van de moderne dichter is.

Er is, naast de tegenstelling tussen werkelijkheid en verlangen, een ander soort contrast in het werk van Cernuda, dat te beschouwen is als een incarnatie van de onvolmaakte, steeds veranderende werkelijkheid, ook die van Cernuda. Ik doel op de diverse plaatsen in zijn werk waar hij zichzelf tegenspreekt (de term is hier nogal ongelukkig). Het gedicht ‘Como el viento’ (1929) besluit hij met: ‘En toch kwam ik als licht’. Tien jaar later schrijft hij in ‘Cordura’ (hieronder vertaald): ‘Alles is geschapen, zoals ik, uit de schaduw’. In ‘Ninguna nube inútil’ (hieronder vertaald) voelt hij zich niet vervreemd van de aarde, terwijl hij in ‘Cordura’ schrijft:

> deze aarde die mij vreemd is,
> deze vreemde lichamen.

Nog een voorbeeld: in zijn latere dichtwerk maant hij zichzelf herhaaldelijk tot stilzwijgen, terwijl zijn gedichten daar de ontkenning van zijn. Dit zijn allemaal duidelijke contrasten, maar meestal zijn ze heel subtiel verwerkt. Ze geven Cernuda's werk een levendige spanning en intensiteit die ook zijn laatste gedichten ten nog kenmerken.

In zijn eerste gedichten is de tegenstelling werkelijkheidverlangen nog slechts heel voorzichtig aanwezig. De natuur speelt een overheersende rol, als harmonische werkelijkheid, als spiegel van zijn gevoelens, als bron van rust. Cernuda is hier bijna een pantheïstisch dichter. Hij voelt zich nog niet vervreemd van de natuur, van de mensen, al zijn er momenten van verlangen:

Ik leef slechts één verlangen,
Een klaar, eenstemmig begeren
Naar liefde en vergeten.

In een ander gedicht wordt de grootse, volmaakte schittering van de lucht bezongen, die *ons goddelijk niets* - zo in tegenstelling met de zinvolle natuur - verlicht. In hun fragiliteit en in hun projecties van gevoelens op de natuur doen deze gedichten vaak aan die van Guillén denken, maar juist door de sporadische, maar belangrijke momenten van verlangen, twijfel en pessimisme zijn ze onmiskenbaar het werk van Cernuda. Guillén zingt:

Zijn, verder niets. Dat is genoeg.
Dat is het absolute geluk.

Cernuda loopt minder hard van stapel:

Op de aarde ben ik;
Laat me er zijn.

In de bundel *Un río, un amor* (1929) speelt de natuur een veel minder prominente rol. Niet toevallig is Cernuda's toon zwaarmoediger geworden, ondanks de speelse momenten die surrealistische invloeden verraden. Aan gevoelens van vermoeidheid en ontgoocheling wordt nu eens op hermetische, dan weer zeer directe wijze vorm gegeven. In deze gedichten leeft Cernuda in een bestaan waarin dromen slechts kopieën zijn van de wezenlijk onbereikbare natuur en de waarheid zich niet laat kennen door de mens. Gedachten aan de dood dringen zich meer dan eens op, maar bieden geen troost (‘Ik ben moe van het leven, hoewel de dood vermoeiender zou zijn’). Als je zou kunnen zeggen (en dat kan) dat Cernuda's verlangen heen en weer geslingerd wordt tussen opstand en verslagenheid, dan slaat de balans in *Un río, un amor* door naar verslagenheid. Niet altijd weet hij een larmoyante toon te vermijden: ‘en mijn leven is nu een melancholieke man/zonder iets anders te weten dan zijn gehuil’.

Maar in *Los placeres prohibidos* (1931), zijn volgende bundel, eindigt ‘El mirlo, la gaviota’ verbazingwekkend levenslustig:

Ik geloof in het leven,
ik geloof in jou die ik nog niet ken,
ik geloof in mijzelf;
want eens zal ik alle dingen zijn waar ik van hou:
de lucht, het water, de planten, de jongeling.

Het zijn beslist niet de indrukwekkendste regels uit deze bundel, maar van belang omdat ze de voorbode zijn van een ontwikkeling in zijn latere poëzie, waarin denken en beleven, droom en werkelijkheid niet noodzakelijkerwijs onverenigbaar zijn.

Met *Donde habite el olvido* (1932-1933), geschreven na een onsmakelijke liefdesgeschiedenis, is de afstand tot zijn eerste gedichten wel heel groot geworden.

De sierlijke, etherische, bijna luchtige sfeer heeft plaats moeten maken voor een zwaarmoedig verlangen naar vergetelheid, het verlangen niet meer te verlangen. Een pijnlijk contrast: Cernuda voelt zich geen deel meer van deze wereld, maar botst er voortdurend tegen. Tot een werkelijk ascetisch afzien van de wereld is hii niet in staat,

omdat zijn verdriet hem nog teveel bindt aan de aarde.

Pas met de Spaanse burgeroorlog treedt de sociale werkelijkheid Cernuda's poëzie binnen. De verschrikkingen waartoe de mens in staat is worden beschreven, voor het eerst gebruikt Cernuda woorden als onrechtvaardigheid, bloed, waarheid, mijn land, ballingschap. Hij draagt gedichten op aan de vermoorde Garcia Lorca en de destijds verguisde Larra. In ballingschap roept hij El Escorial op, dat machtige, onsterfelijke bolwerk op de Kastiliaanse hoogvlakte. Spanje zal tot zijn dood blijven rondwaren in zijn gedichten, met pieken en dalen.

Maar de mooiste gedichten in de bundels *Las nubes* (1937-1940) en *Como quien espera el alba* (1941-1944) staan buiten de geschiedenis. Ze verschillen niet wezenlijk van het werk dat hij in Spanje schreef, waar hij zich immers ook al een balling voelde.

In deze en volgende bundels is de tijd bijna overal expliciet of impliciet aanwezig. Veel gedichten treuren over de vergankelijkheid van schoonheid, in het bijzonder die van het menselijk lichaam. Het tijdsbesef maakt het zuivere onzuiver. Daar staat tegenover dat het geheugen in staat is tot het herscheppen van het verleden, om zo het heden te scheppen. Net als Salinas creëert Cernuda de geliefde in zijn poëzie op dusdanige wijze dat deze werkelijk wordt, misschien zelfs werkelijker dan de werkelijkheid. Denken en dromen worden beleven, wérkelijk beleven. In het prachtige ‘De vriend’ (hieronder in vertaling) bijvoorbeeld is de geliefde niet meer lijfelijk aanwezig, maar wel deelgeworden van Cernuda, van zijn omgeving; hij is *verinnerlijkt.* Hier beleeft Cernuda een van zijn zeldzame serene momenten, op bijna mystieke wijze. Maar in de meeste gedichten overheerst het gevoel van gemiste kansen:

> Als jongeling wist ik niet
> de schoonheid te zien, haar te begeren, te bezitten;
> als oude man heb ik haar geleerd
> en zie ik de schoonheid, doch begeer haar tevergeefs.

In zijn laatste bundels - *Con las horas contadas* (1950-1956) en *Desolación de la quimera* 956-1962) - hanteert Cernuda een sterk vereenvoudigd taalgebruik. Zijn beelden zijn eenduidiger dan vroeger. Een zekere pompeusheid - waar hij juist zo tegen fulmineerde - weet hij niet te vermijden. Octavio Paz drukte het heel treffend uit: in zijn laatste bundels zijn teveel goden en tuinen aanwezig. De belangstelling voor Spanje is in zijn laatste gedichten weer opvallend groot en niet gespeend van rancune. De mysterieuze spanning van vroeger is afgenomen.

Zijn lofzangen op jeugdige schoonheid en de gedichten over Goethe, Mozart, Rimbaud en Verlaine, tenslotte, roepen de volgende regels van de door Cernuda bijzonder bewonderde Hölderlin in herinnering:

> Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste,
> Hohe Jugend versteht, wer in die Welt geblikt
> Und es neigen die Weisen
> Oft am Ende zu Schönen sich.

(uit: ‘Sokrates und Alcibiades’)

Maarten Steenmeijer

Luis Cernuda, dissident

Toen Gerardo Diego, in 1932, de eerste versie van zijn geruchtmakende en later toonaangevend gebleken *Poesía española contemporánea* (Hedendaagse Spaanse poëzie) publiceerde, gaf hij meteen meer reliëf aan de vage contouren van de dichtersgroep waartoe hij zelf behoorde: de zo genoemde Generatie van 27, naar het 300-ste herdenkingsjaar van Luis de Góngora. De bloemlezing was eigenzinnig, dus beledigend voor de een en bemoedigend voor de ander. Een van de dichters voor wie opname in deze bundel een intens genoegen moet hebben betekend, is Luis Cernuda, toen dertig jaar. Hij had tot dan toe veel negatieve reacties op zijn werk gehad en er was alle reden voor hem om zich wat triomfantelijk te voelen. Het lijkt er overigens op dat hij zich toen al, na aanvankelijke twijfel over zijn vermogens om zich herkenbaar uit te drukken, een houding van gekoesterd misprijzen had aangemeten. Superieur was dat misprijzen zeker niet; daarvoor was het te veel gevoed door wrok.

Vicente Aleixandre, de enige van de generatie die zich, in 1977, geëerd heeft gezien met de Nobelprijs voor literatuur, heeft eens beschreven hoe hij Cernuda van het ene op het andere jaar van een ongemakkelijke jongeman zag veranderen in een ongenaakbaar, gesoigneerd heerschap. Men ziet hem op foto's, lachend, soms met de Spaanse *boina* op zijn hoofd en gesierd met het misschien evenzeer Spaanse snorretje, maar voor het overige ostentatief *Brits.* Er gaat iets zeer afwerends van uit.

In de poëtica die hij, evenals de andere toen nog levende dichters van de bloemlezing, op verzoek van Diego formuleerde, is hij korzelig en zegt hij, naast andere opmerkingen, dat hij ‘niets weet, niets wil, niets verwacht’. Hij zou zich altijd willens en wetens als een afzijdige (of dissident, zoals Paz het noemde) blijven opstellen. Kenmerkend is in dit verband dat hij op de vrij algemene kritiek op zijn eerste bundel dat die niet ‘nieuw’ genoeg was, reageerde met een bundel die *zeker* niet zo genoemd kon worden.

Cernuda is een van de vruchtbaarste dichters van de Generatie van 27 (door hemzelf neutraler aangeduid als die van 25, het gemiddelde van de jaren waarin de eerste publikaties van de generatiegenoten vielen), niet omdat hij veel heeft geschreven, maar omdat de verschillende, aanwijsbare, fasen in zijn ontwikkeling niet voor elkaar onderdoen. In tegenstelling tot het werk van Salinas, Guillén en Alberti, die hun mooiste poëzie in het begin schreven, vertoont het zijne geen werkelijke inzinking. Iets anders is of men de voorkeur geeft aan zijn vormvaste beginpoëzie, zijn geladen poëzie over verliefd-zijn (eerder dan over liefde), of zijn observaties van de aardse krachten waaraan hij zich ondergeschikt acht.

In Nederland is hij onbekend. Ik ben zelden iemand tegengekomen die van hem gehoord had, en in dat geval was het meestal via het onvolprezen *Penguin Book of Spanish Verse*, nu alweer jaren uitverkocht.

In *De put der zuchten*, Albert Heimans bloemlezing van Spaanse poëzie, uit 1941, komt hij niet voor. Wel is Helman de enige die althans iets van Cernuda in het Nederlands heeft vertaald en gepubliceerd. In een *Kroniek van kunst en kuituur* (1956) staat zijn vertaling van het gedicht *España.*

Toen de Burgeroorlog de toch al uiteengevallen vriendenkring helemaal verspreidde, raakte Cernuda zeer geïsoleerd. Hij verliet Spanje en zou er niet terugkeren. Erg moet hem dat op zichzelf niet gespeten hebben, want Spanje zoals hij het had ondervonden sprak hem niet aan. Het had hem, vond hij, om te beginnen niet erkend zoals hij was.

Bovendien haatte hij de Spaanse - en de Franse - literaire traditie die hij te weinig ‘leve’ (licht) achtte. Hij had wel oog voor uitzonderingen en heeft zijn Spaanse

voorbeelden ook niet geloochend, maar de algemene indruk die hij overhoudt is er een van kouwe drukte.

Zijn romantisch te noemen neiging om te generaliseren heeft ongetwijfeld bijgedragen tot dit oordeel, maar het is zeker ook gebaseerd op direkte persoonlijke ervaringen. In Engeland, waar hij jarenlang woonde, voelde hij zich lomp temidden van de algehele sfeer van beheersing, die voor hem gelijkstond aan beschaving. *Reticencia*, wat 'achterhouding', of 'verzwijging', en in figuurlijke zin ook 'beheersing' betekent, is voor ettelijke critici het sleutelwoord geweest om het werk van Cernuda te benaderen. Sommigen betreuren die beheersing, omdat hij het, volgens hen, in zich had de eerste werkelijk vrije poëzie in het Spaans te schrijven, wat hij niet heeft gedaan.

In *Un español habla de su país* (Een Spanjaard spreekt over zijn land), uit 1943, heet het dat Spanje zijn dromen nog altijd vergiftigt, en al slaat die constatering hier specifiek op het franquistische Spanje, ze kan gerust ruimer worden opgevat. Het ironische is dat Cernuda's poëzie, doordrenkt als ze is van erotiek en 'soledad' (eenzaamheid) en van 'desengaño' (teleurstelling) uitstekend past in de Spaanse traditie, zoals die door K. Vossler uitputtend is bestudeerd in zijn *Poesie der Einsamkeit in Spanien.*

Cernuda's min of meer gewenste isolement is wel eens strikt herleid op zijn homosexualiteit. Maar al was het in die tijd (in Spanje!) geen kleinigheid dat hij, in de keuze van het geslacht van een zelfstandig naamwoord, lidwoord of voornaamwoordelijk bijwoord, voor zijn homosexualiteit uitkwam, hij ontleende er, voor zover ik uit zijn gedichten kan opmaken, geen speciale gevoelens van uitverkorenheid of doem aan. Zijn isolement berust, heeft hij zelf gezegd, op een anders-zijn dat onvermijdelijk is, dat hij deelt met iedereen die de moed of de intelligentie heeft om zijn *persoonlijke* waarheid te eerbiedigen, en in die zin 'anders' te zijn.

Voor Cernuda is die voor iedereen persoonlijke waarheid vervat in het woord 'deseo' (verlangen), dat in alle toonaarden in zijn werk voorkomt. Tegen collectieve, morele waarheden als de christelijke gaat hij in. De mythische wereld van de oude Grieken en Romeinen was hem wel sympathiek, omdat die een aardser uitbeelding van angsten en fantasieën inhoudt. Octavio Paz heeft Cernuda, om deze en andere standpunten, een van de weinige hedendaagse Spaanse moralisten genoemd en de 'eerste Spaanse psycholoog in de moderne Europese betekenis'.

Wie Cernuda leest, ervaart al snel de ondertoon van spanning die zijn hele werk bepaalt en die ontstaat door het verschil tussen werkelijkheid en verlangen (zie de titel van zijn verzamelbundel: *La realidad y el deseo*) en tussen persoonlijke hartstocht en het besef ondergeschikt te zijn aan eeuwige, zich herhalende krachten. 'Het is niet de liefde die sterft, wij zijn het zelf'.

Ook enkele veel voorkomende reeksen van woorden of begrippen geven blijk van deze spanning. 'Afán', 'ansia' en 'deseo', allemaal varianten van verlangen, staan tegenover 'indolente', 'inerte' en 'inerme', woorden waarvan de betekenis in het Nederlands makkelijk te herleiden is, en ook het nog krassere 'cansancio' (vermoeidheid). 'Ik ben moe van het moezijn', merkt hij in een versregel op, niet zozeer om zichzelf te vermannen, maar om uitdrukking te geven aan het verlangen zijn aanhoudend verhoogd bewustzijn te bezweren. Een ander kenmerkend woord is 'muros' (muren). Wie bijvoorbeeld Diego's anthologie opslaat, komt de muren in de eerste gedichten van Cernuda al direkt enkele malen tegen, en ze blijven in zijn werk terugkomen, soms afgewisseld door tralies of een woord dat er, denk ik, ook bij hoort: kerkhof.

Het verlangen, zegt Cernuda, is 'una pregunta / cuya respuesta no existe' (een vraag / waarop het antwoord niet bestaat), een besef dat eenzaamheid en

vermoeidheid verklaart. Misschien staan al die muren metaforisch voor de onoverbrugbare, of, ook figuurlijk, onoverkomelijke afstand tussen de vergankelijkheid van een mens en de onvergankelijke tijd. In 'La visita de Dios' (Het bezoek van God), uit *Las nubes* (De wolken, 1937-1940), staan de regels:

> El tiempo, ese blanco desierto ilimitado,
> Esa nada creadora, amenaza a los hombres
> Y con luz inmortal se abre ante los deseos juveniles

(De tijd, die witte onbegrensde woestijn, / Dat scheppende niets, bedreigt de mensen / En opent zich met onsterfelijk licht voor de jeugdige verlangens).

Op dezelfde manier waarop Cernuda zowel de dreiging als de fascinatie beschrijft die gepaard gaan met het besef van een tijd die zich buiten de zijne om uitstrekt, zo benadert hij ook geliefde dichters uit een ver of recent verleden. Hij gaat niet in ze op en mijdt ze evenmin; wat ze doen is hem zijn maat aangeven. Hij lijkt aanhoudend met hen in dialoog.

Wie Cernuda's eerste bundel, *Perfil del aire* of *Primeras poesías* (1924-27), leest en het werk van generatiegenoot Jorge Guillén kent, ziet de invloed. De vergelijking is tot Cernuda's ergernis vaak gemaakt, maar hoeft helemaal niet negatief te zijn. Als men zijn hele werk overziet, frappeert eerder de verwantschap met enkele niet-Spaanse dichters, met bijvoorbeeld Keats, maar vooral met de door hem vertaalde, even melancholieke Hölderlin en met de door hem bewonderde, even pessimistische Leopardi. Bij zowel Hölderlin, Leopardi als Cernuda is sprake van een constante opeenvolging van natuurbeelden en een haast luchtige muzikaliteit waardoor de vrij zware stemmingen worden gedragen.

De afstandelijkheid en strenge vormvastheid in zijn beginwerk heeft hij later zelf, boud, omschreven als 'een miezerige beperking van wat in de jaren onmiddellijk ervoor zuivere poëzie (*poesía pura*) werd genoemd'. Aan die eerste 'zuivere' fase heeft hij allicht voor een deel zijn vormelijke koelheid en zijn hekel aan opsmuk of quasi-diepzinnigheid overgehouden. Cernuda is het toonbeeld van een dichter bij wie het hart en het hoofd steeds *on speaking terms* zijn. In een beschouwing zag ik zijn poëzie mooi getypeerd met een uit zijn verband gerukte versregel van hemzelf, uit *Diré cómo nacisteis* (Ik zal zeggen hoe jullie geboren werden): 'miembros de mármol con sabor de estío' (marmeren ledematen met de smaak van zomer).

Het surrealisme betekende voor Cernuda, eerder dan een literaire of kunstzinnige beweging, een atmosfeer van bevrijding waartegenover hij, zoals hij in de beknopte autobiografie, *Historial*, in het aan hem gewijde nummer 79, 80, 81 van het tijdschrift Litoral, heeft gezegd, 'niet onverschillig kon of wilde blijven'. Kenmerkend voor zijn reserve ten aanzien van het surrealisme is de uitspraak dat dit in de persoon van Vicente Aleixandre eindelijk iets kreeg, wat het in Frankrijk zelf nooit was tegengekomen: een groot dichter. Overigens is er maar een handvol gedichten, met name in zijn bundel *Un río, un amor* (1929), die men als surrealistisch zou kunnen bestempelen.

Paz heeft gewezen op de invloed van T.S. Eliot op de rijpe Cernuda. Eliot gaf hem een esthetisch voorbeeld dat de Franse noch Duitse romantici of avantgardisten hem konden geven. Hij temperde de romanticus in hem zozeer, dat de Spanjaard neigingen tot quasi-vluchtigheid en objectivering, altijd al in hem aanwezig, ging cultiveren. Zijn uitdrukkingswijze wint aan precisie.

Voor Cernuda gold Wordsworth als de eerste die had gepleit voor het gebruik van 'the language really used by men' in de poëzie. Het sprak hem zeer aan. Natuurlijk is deze 'language really used by men' iets anders dan de zogenaamde volkstaal, die niet bestaat. Echt verwezenlijkt heeft Cernuda de colloquiale inslag niet, maar hij bereikt wel een zekere terloopsheid in zijn werk, alsof zijn gedichten

als flarden hooggestemde conversatie zijn blijven hangen. Pas in tweede instantie vallen opzettelijke lyrische aspecten op. Binnen de Spaanstalige poëzie is dit een zeldzame suggestie, die bijvoorbeeld ook door gedichten van Borges wordt bewerkstelligd.

Niet Cernuda, een uitstekend essayist, heeft de behartens-

waardigste woorden over zijn werk gezegd. Dat was, zo mag uit de citaten zijn gebleken, Octavio Paz, die na Cernuda's dood in 1963 in het door Cela geredigeerde tijdschrift Papeles de Son Armadans een geïntrigeerde nagedachtenis neerschreef, waarin hij hem uittilt boven de nationale context naar Europees niveau. In dit lange essay, 'La palabra edificante' (Het bouwende woord), uit 1964, waarnaar ook Maarten Steenmeijer enkele malen verwijst, noemt Paz Cernuda's werk 'de autobiografie van een dichter'. Hij illustreert die typering beter dan Cernuda in zijn eerder genoemde *Historial*, dat er hooguit een bevestiging van is. Cernuda geeft een chronologische schets van de twee-eenheid die dichten en leven voor hem was. Paz maakt duidelijk waarom die twee-eenheid - niet zo uitzonderlijk - in dit geval interessant is *voor anderen.* Uiteindelijk is het natuurlijk Cernuda's poëzie die dit moet duidelijk maken.

Federico Garcia Lorca, Luis Cernuda en Vicente Aleixandre in 1931.

In 1977 of 78 schreef Paz een gedicht getiteld 'Luis Cernuda', waarin hij dit dichterschap als volgt omschrijft:

En un cuarto perdido
Inmaculada la camisa única
Correcto y desesperado
Escribe el poeta las palabras prohibidas

(In een verdwaald vertrek / Het enige overhemd smetteloos / Correct en wanhopig / Schrijft de dichter de verboden woorden). (Noot: *Los placeres prohibidos* De verboden geneugten - is de titel van een van Cernuda's bundels.)

Cernuda vertalen is haast onvermijdelijk Cernuda tekort doen. Zijn zevenvoetige verzen van het begin zouden in dezelfde vorm in het Nederlands al te geforceerd overkomen, zodat wij onze pogingen daartoe vooralsnog hebben opgegeven. Een ander punt, dat telkens terugkomt bij het vertalen uit het Spaans (en het Italiaans) in het Nederlands, is het verschil in klankkleur tussen beide talen. Niet dat het Spaans mooier is, maar het is melodieuzer en luchtiger met zijn vloed van halfopen klinkers en verhoudingsgewijs minder krachtdadige aanwezigheid van de medeklinkers.

Het is mij persoonlijk aan het hart gegaan te zwichten voor een typisch gedichten woord als 'klaar', maar de ontevredenheid over equivalenten als 'duidelijk' of 'helder' woog ditmaal zwaarder. Dergelijke poëtische opsmuk is echter, Cernuda indachtig, ook in de vertalingen tot een minimum beperkt.

Barber van de Pol

Rank door de ruimte
Gaat de recente bries,
En op de bladeren zingend
Opent zij een lente.

Boven de heldere afgrond
Van de lucht ontwaart men,
Als eerste geluk,
Eerste zwaluwen.

Slechts een boom verstoort
De afstand die slaapt,
Zo waarschuwt vervoering
De heersende indolentie.

Groen zijn de bladeren,
De schemering vliedt,
De vluchtige lichten
Dompelen zich in schaduw.

In hun vrede herstelt
Het raam dagelijks
De sterren, de lucht
En de mens die droomde.

Uit: *Primeras poesías*, 1924-1927

Geen enkele zinloze wolk,
Noch de vlucht van een vogel,
Rimpelt jouw brandende
Blauwige schittering.

Zo boven de aarde
Zing en lach je, hemel,
Als een heftig en heilig
Slaan met de vleugels.

Met veel verheven lichten
Die vervloeien in de lucht,
Verhelder je gelukkig
Ons goddelijk niets.

En het totale akkoord
Geeft het universum kalmte:
Bomen aan de slaperige
Oever van het water.

Op de aarde ben ik;
Laat me er zijn. Ik glimlach
Naar de hele aardbol; vreemd
Ben ik hem niet want ik leef.

Uit: *Primeras poesías*, 1924-1927

Ik besta, dat weet ik wel,
Want de wereld laat
Haar amoureuze aanzicht
Doorschijnen aan mijn zinnen.

Maar ik wil niet deze muren,
Lucht die zichzelf ontrouw is,
Niet die takken die zingen
In de slapende lucht.

Ik wil als horizon
Voor mijn woordloos geluk
Jouw armen, die in een omhelzing
Mijn leven ontbladeren.

Ik leef slechts één verlangen,
Een klaar, eenstemmig begeren
Naar liefde en vergeten.
Ik weet niet of iemand valt.

Ik ben mensengeheugen;
Verder, niets. Goddelijk
Volgen schaduw en licht
Met de aarde die draait.

Uit: *Primeras poesías*, 1924-1927

Gewichtloos heden.
De takken trillen open.
Onschuldig ontsnappen
Deze uren zonder kracht.

Op het afgelegen strand
Zingt de ongeziene zee;
Boven het groene schuim
Vliedt de lucht vliegensvlug.

De avond deponeert allengs
Zijn maagdelijke krachten.
De verwachting valt in slaap
Tussen het eenstemmig groen.

Vergeten zullen mijn dagen
Hun waaier van rook
En op een nacht ontvouwt
Een engel hem, dof geworden.

Een nacht die het verre
Zal veinzen als nabij.
En de dalende maan zal
Neerstrijken. Op welke hand?

Uit: *Primeras poesías*, 1924-1927

Kamer hiernaast

Door een nacht midden op de dag
Heb ik vaag de dood leren kennen.
Er loopt geen enkele hazewind met hem mee;
Hij leeft tussen de opgezette vijvers,
Grijze spoken van nevelige steen.

Dromend, angstig wegglijdend, waarom
Doet die onvoorziene angst de slapende huiveren?
Kijk overwonnen vergetelheid en angst naar zoveel witte schaduwen
Op de bleke duinen van het leven,
Dat rond noch blauw is, maar waanzinnig,
Met zijn witte lagunes, met zijn bossen
Waarin de jager als hij wil jaagt op fluweel.

Maar er loopt geen enkele hazewind met de dood mee.
Die houdt met veel liefde alleen van vogels,
Altijd zwijgende vogels, zoals het geheim,
Met hun grote kleuren die een wervelwind vormen
Rondom de strakmetalen blik.

En de slapenden trekken voorbij als wolken
Langs een bedrieglijke hemel waar de handen botsen,
De verveelde handen die jagen op fluweel of verwaarloosde wolken.

Levenloos leeft hij diep alleen.

Uit: *Un río, un amor*, 1929

Laat me alleen

De ene waarheid is askleur,
De andere waarheid is planeetkleur;
Maar alle waarheden, vanaf de grond tot de grond,
Zijn de waarheid zonder waarheidskleur niet waard,
De waarheid die niet weet hoe de mens zich in sneeuw incarneert.

Wat de leugen betreft, het is genoeg hem ‘ik wil’ te zeggen
Opdat zijn bloem tussen de stenen
Ontkiemt, waar in plaats van bladeren kussen pronken,
Doornen in plaats van doornen.

De waarheid, de leugen,
Als blauwe lippen,
De een zegt, de ander zegt:
Maar nooit spreken waarheden of leugens hun verwrongen geheim uit;
Waarheden of leugens
Zijn vogels die emigreren wanneer de ogen sterven.

Uit: *Un río, un amor*, 1929

Waar vergetelheid woont,
In de wijde tuinen zonder dageraad;
Waar ik niets ben
Dan geheugen van een tussen brandnetels begraven steen
Waarboven de wind ontsnapt naar zijn slapeloosheid.

Waar mijn naam
Het lichaam dat hij aanduidt aan de eeuwen laat,
Waar verlangen niet bestaat.

In dat grote gebied waar de liefde, vreselijke engel,
Niet als staal zijn vleugel
In mijn borst verbergt,
Met een glimlach vol luchtige gratie terwijl de storm aanzwelt.

Daar waar eindigt dit begeren dat een meester naar zijn beeld wil,
En zijn leven aan een ander leven onderwerpt,
Zonder meer horizon dan andere ogen van aangezicht tot aangezicht.

Waar verdriet en geluk niet meer dan namen zijn,
Hemel en aarde inboorlingen rond een herinnering;
Waar ik eindelijk zonder het zelf te weten vrij zal zijn,
Opgelost in nevel, afwezigheid,
Afwezigheid, zacht als kindervlees.

Daar, in het verschiet;
Waar vergetelheid woont.

Uit: *Donde habite el olvido*, 1932-1933

Ik hoopte op een god in die dagen
Om mijn leven naar zijn beeld te scheppen,
Maar liefde sleurt als water
Begeerten met zich mee.

In haar golven ben ik mijzelf vergeten;
Leeg het lichaam, bots ik tegen de lichten;
Levend en niet levend, dood en niet dood;
Aarde noch hemel, lichaam noch geest.

Ik ben echo van iets;
Mijn armen omsluiten het terwijl het lucht is,
Mijn ogen bekijken het terwijl het schaduw is,
Mijn lippen kussen het terwijl het droom is.

Ik heb bemind, ik bemin niet langer;
Ik heb gelachen, lachen doe ik evenmin.

Uit: *Donde habite el olvido*, 1932-1933

Ik was.

Brandende zuil, lentemaan,
Vergulde zee, grote ogen.

Ik zocht wat ik dacht;

Ik dacht, als in een lome slaap tegen de ochtend,
Wat het verlangen in jongelingsdagen schildert.

Ik zong, ik klom,
Werd licht op een dag
Meegesleept in de vlam.

Als een windstoot
Die de schaduw breekt,
Viel ik in het zwart,
In de onverzadigbare wereld.

Ik ben geweest.

Uit: *Donde habite el olvido*, 1932-1933

Wijsheid

De donkere regen klinkt.
Het getemperde land
Buigt dichte toppen van bomen
Naar de winter.

De ruiten zijn nevel
Waar een natte iris
Grijze takken weerspiegelt,
Rook uit haarden, wolken.

Soms, waar de lucht
Opklaart, daalt het gele
Licht van een verloren eden
Nog naar de weiden.

Een diep gevoel
Van voorbije vreugden,
Vergetelheid geworden onder
Aarde, vult de avond.

De kalme lucht verstorend
Met een schorre klacht,
Als schaduwen, draaien,
Gaan de scherpe kraaien.

Rustige stemmen zijn er
Van mensen, in de verte,
Die de grond bewerken
Zoals de ouders deden.

Hun handen vinden, als ze
Gereikt worden, vriendenhanden.
Hun geloof is hetzelfde. Samen
Leven zij hetzelfde wachten.

Daar, boven de regen,
Waar sterren nestelen,
Kijkt God door zijn hemel
Naar grijze, lieflijke hoeken.

Alles is geschapen,
Zoals ik, uit de schaduw:
Deze aarde die mij vreemd is,
Deze vreemde lichamen.

Een droom, die Hij mij
Voor altijd meegaf,
Isoleert me. Zo staat de peppel
Tussen robuuste eiken.

Hard is het alleen te zijn
Te midden van lichamen.
Maar die vorm heeft zijn liefde:
Het kruis zonder iemand.

Door die liefde hoop ik,
Wakker in zijn schoot,
Een dageraad pure gemeenschap
Te vinden met de mensen.

Maar het licht verlaat het land.
Het is laat en de kou wordt geboren.
Gesloten is de deur,
Schijnend de lamp.

Op de sombere paden
Klaagt de wind nu
Als een eenzaam strijdende ziel.
De nacht zal kort zijn.

Uit: *Las nubes*, 1937-1940

De harp

Kooi van een onzichtbare vogel,
Van het water zuster en van de wind,
Naar wier stem de hand
Rustig en soepel dingt.

Als fonteinwater gevangen
In de straal, trilt zij, stijgt
Zij in een gefriseerde fuga
Ter onderrichting van de zielen.

Als de wind in de bladeren,
Spreekt zij even vaag en zuiver,
Van herinneringen en vergetelheden,
Legende geworden in de tijd.

Welke vruchten van het paradijs,
Welke cisternen van de hemel
Voeden je stem? Zeg het me, zing,
Vogel van de harp, oh lier.

Uit: *Como quien espera el alba*, 1941-1944

Oude lente

Nu, bij de violette neergang van de middag,
In bloei al de bedauwde magnolia's,
Zal die straten doorgaan, terwijl de maan
Groeit door de lucht, zijn als wakker dromen.

Zwermen zwaluwen zullen de hemel verruimen
Met hun klacht; het water in een bron
Zal zuiver de diepe stem van de aarde bevrijden;
Dan zullen hemel en aarde er het zwijgen toe doen.

In de hoek van een portaal, alleen
Met je hoofd in je handen, een geest
Die weerkeert, zou je huilen bij de gedachte
Hoe mooi het leven was en hoe vergeefs.

Uit: *Como quien espera el alba*, 1941-1944

Liefhebbend in de tijd

De tijd, jouw lichaam binnensluipend,
Als een stofwolk een zuivere bron,
Ontregelt die schoonheid van weleer
En slaat een zwijgende pijn in mij.

Anderen voor mij zagen eens,
En anderen zullen later zien, hoe
De beminde ranke vorm vervalt, en denken aan
Het vele geluk dat een mooi lichaam uitdrukt.

Maar het leven leren we alleen,
En plezier en verdriet dienen zich altijd aan
Als een maagdelijke wereld voor ieder mens;
Zo is mijn onontgonnen pijn nieuw nu.

Nieuw zoals hij dat was voor de eerste mens,
Die met zijn geliefde viel uit het paradijs,
Toen hij, zijn hemel al overschaduwd,
Het beminde lichaam had zien vervallen.

Uit: *Como quien espera el alba*, 1941-1944

Vier gedichten voor een schaduw ii de vriend

De plaatsen lijken identiek,
De dingen zoals vroeger,
Doch hij is er niet, noch het licht, noch de bladeren,
En in deze kalmte tegen het einde van het jaar
Heb je de eenzaamheid als enige gezelschap.

Het is aangenaam buiten te dwalen,
Met je schaduw te gaan, je het voorbije
Zo nabij in het heden te herinneren,
Zijn tijdloze bloem al gegroeid.
Is dit eenzaamheid als ze zo vol is?

Het middaguur draait nu, met zijn hemel
Die gesluierd
De rivier van blinde wateren nadert,
De geschiedenis naar je toe,
Vertrouwelijk en zwijgend als een boek.

In deze rust denk je
Dat een ijle vorm
Lieflijk naast je loopt,
Zoals die vriend, destijds met de bladeren
En het licht, later met hemzelf verdwenen.

Je noemt hem verdwenen, en zijn leven,
Dat in de verte verstrijkt,
Lijkt geen hersenschim vandaag,
Maar een leven in het jouwe, tussen deze dingen
Die hem met jou zagen.

Geweigerd aan je verlangen, merk je dan
Dat als je je hand aanraakt het met zijn hand is,
Dat als je ogen kijken het met zijn ogen is,
En je liefde in jezelf
Heeft alles wat ze hem gaf en in hem zou verliezen.

Zoek hem niet buiten. Hij kan niet meer
Van jou verschillen, en jij kunt evenmin
Van hem verschillen: verenigd zijn jullie,
En vormen één wezen van twee impulsen,
Zoals twee vleugels de vogel maken tot één.

Uit: *Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949

De extase

Na het verdriet, de beklemming, de angst,
Als een kind op de drempel van een donker verblijf,
Zal het wijken van het bewustzijn komen;
Maar daarna herkregen, zal ik
Het nieuwe licht zien, en jij daarin verheven.

Je ogen zullen glimlachen,
Onbekende en bekende, met de bekoring

Van een roos die zichzelf en herinnering aan een andere roos is,
Terwijl je tegenwoordigheid de nieuwe wereld tot mij
Zal brengen, met de kracht van een god. Waarna

Ik zal kijken naar die daar, mijzelf,
Om hem te vinden naar het beeld van die jongen
Die ik vaarwel had gezegd in vervlogen
Tijden, zijn jeugd intact
Opnieuw, hopend, gelovend, minnend.

De schoonheid die geleefd hebben
Kon zijn, zal dood
En ziel zo verenigen, in een onbeweeglijk heden,
Zoals de faun in zijn marmer in extase
Een is met de muziek.

En we zullen door de wei naar het water gaan, waar vergetelheid,
Zonder gebaar het genot, zwijgend het woord,
Van jouw lip tot mijn lip zal komen,
In één schaduw onze schaduwen zal smelten.

Uit: *Vivir sin estar viviendo*, 1944-1949

Pelgrim

Teruggaan? Laat teruggaan wie,
Na lange jaren, na een lange reis,
Moe is van de weg en hunkert
Naar zijn land, zijn huis, zijn vrienden,
De geliefde die hem trouw wacht bij terugkeer.

Maar jij? Teruggaan? Jij denkt niet aan terugkeren,
Maar aan ongebonden verdergaan,
Voor altijd beschikbaar, jong of oud,
Zonder zoon die jou, als Odysseus, zoekt,
Zonder Ithaca dat wacht en zonder Penelope.

Ga, ga verder en keer niet terug,
Trouw tot het einde van de weg en je leven,
Geef niet om een makkelijker bestaan,
Je voeten op de aarde die nog niet werd betreden,
Je ogen tegenover wat nooit eerder werd gezien.

Uit: *Desolación de la quimera*, 1956-1962

Afscheid

Jongens
Die nooit gezellen van mijn leven waart,
Vaarwel.
Jongens
Die nooit gezellen van mijn leven zult zijn,
Vaarwel.

De tijd van een leven scheidt ons
Onoverbrugbaar:
Aan de ene kant de vrije, goedlachse jeugd;
Aan de andere de vernederende, onherbergzame ouderdom.

Als jongeling wist ik niet
De schoonheid te zien, haar te begeren, te bezitten;
Als oude man heb ik haar geleerd
En zie ik de schoonheid, doch begeer haar tevergeefs.

Een oudemannenhand bezoedelt
Het jeugdige lichaam als hij het tracht te strelen.
Met eenzame waardigheid dient de oude man
Voorbij te gaan aan de late verleiding.

Fris en begeerlijk zijn de gekuste lippen,
Nooit gekuste lippen lijken nog begeerlijker en frisser.
Wat te doen, vrienden? Wat te doen?
Ik weet het wel: niets.

Hoe heerlijk zou het zijn geweest
Een tijd in jullie gezelschap te verkeren:
Samen zwemmen in het water van een warm strand,
Drank en voedsel aan een tafel delen,
Glimlachen, praten, wandelen
En dichtbij, in jullie ogen, dat licht en die muziek zien.

Ga door, ga zo door jullie, met zo achteloos
Liefde aantrekken, verlangen aantrekken.
Verzorg maar niet de wond die jullie schoonheid en jullie bekoring
In deze ogenschijnlijk immune voorbijganger openhalen.

Vaarwel, vaarwel, overvloed aan zwier en bekoring.
Want ik zal spoedig moeten gaan, vol vertrouwen,
Naar waar ik, de gebroken draad weer heel, zeg en doe
Wat hier ontbreekt, wat ik hier niet op tijd wist te zeggen en doen.

Vaarwel, vaarwel, onmogelijke gezellen.
Want ik leer slechts nog
Te sterven, met de wens
Jullie weer te zien, even mooi
In een ander leven.

Uit: *Desolatión de la quimera*, 1956-1962

Jan de Zanger
Een natte droom van Maurice Sendak

De tekenaar/schrijver Maurice Sendak heeft internationaal een grote naam opgebouwd als auteur van prentenboeken. Hij kan niet alleen wijzen op een uitgebreid oeuvre, maar ook op een lange lijst van (jeugd-)literaire onderscheidingen, waarvan ik hier alleen de H.C. Andersen-meaille van de International Board on Books for Young People (IBBY) noem, die hem in 1970 voor zijn gehele werk werd uitgereikt.

In Nederland werd zijn faam vooral gevestigd door *Max en de Maximonsters*[1.], dat een magnifiek samengaan van prent en taal laat zien. Max weet de griezelige monsters uit zijn droom te beheersen en laat op die manier aan de kleuter zien dat iets wat angstwekkend lijkt, het niet altijd hoeft te zijn. Daardoor is *Max en de Maximonsters* voor veel kleuterleidsters en onderwijzers en onderwijzeressen in de lagere klassen van de lagere school een vast punt op het programma geworden. Ze kunnen met dit prentenboek een gesprek op gang brengen die tot ver buiten de grenzen van het verhaal van Sendak reikt. Omdat er niet veel van zulke prentenboeken bestaan, wordt een nieuw boek van Sendak - zeker in kringen van kleuterleidsters en de opleidingsscholen daarvoor - met gejuich begroet.

Dat was ook het geval toen *In de nachtkeuken*[2.] verscheen. Een docent Nederlands aan een opleidingsschool voor kleuterleidsters schafte dit voor Nederland splinternieuwe prentenboek aan en bracht het in de klas. Natuurlijk had hij het voordien zelf bekeken. Hij vond de platen erg mooi, dikwijls grappig, en het verhaaltje wel aardig, maar een diepere betekenis, zoals in *Max en de Maximonsters*, had hij er niet in kunnen ontdekken. Misschien konden zijn studenten, die immers zoveel dichter bij de kleuter stonden doordat ze regelmatig in praktijkscholen werkten, er meer van maken?

Nee. De meisjes waren er in hun opleiding aan gewend geraakt een prentenboek te beoordelen op zijn bruikbaarheid in de kleuterschool, d.w.z. het verhaal te analyseren, de samenhang tussen prent en tekst te bekijken, de bedoeling van de schrijver eruit te halen en te beoordelen of daarover een zinvol gesprek met de kleuters mogelijk was. Maar met dit verhaal konden ze niks beginnen. Het was wel leuk, maar echt begrijpen konden ze het eigenlijk niet.

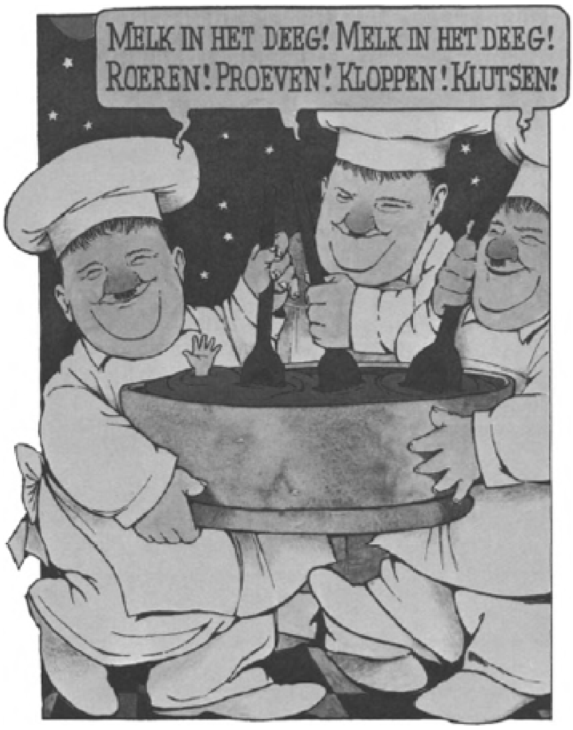
Met dat verhaal en de vraag of ik het misschien begreep, overhandigde de docent mij zijn exemplaar van *In de nachtkeuken*, dat mij dagenlang het gevoel bezorgd heeft een grote stommeling te zijn.

In de nachtkeuken is het verhaal van Mickey, die in zijn bed ligt en wakker wordt van het lawaai dat van beneden uit de nachtkeuken komt. Hij schreeuwt dat ze stil moeten zijn en valt dan uit zijn kleren en door het donker naar beneden, langs de slaapkamer van zijn pappa en mamma en in de teil met deeg, waarvan drie bakkers die alle drie sprekend op Oliver Hardy lijken, ontbijtkoek moeten bakken. Zij roeren Mickey door het deeg, omdat zij melk nodig hebben, en schuiven de grote vorm in de oven, waar Mickey eruit springt met de mededeling dat hij geen melk is. Hij begeeft zich dan naar het brooddeeg dat ook in de nachtkeuken staat te rijzen en kneedt het tot een vliegtuigje, waarmee hij opstijgt. De bakkers komen aanrennen met een maatkan, want zij willen nog steeds melk hebben voor hun ontbijtkoek. Mickey grijpt de kan, zet hem als een helm op zijn hoofd en vliegt 'tot boven de top van de Melkweg in de nachtkeuken', d.w.z. tot boven een ouderwetse glazen melkfles, waar hij in duikt. Hij zwemt weer omhoog en giet met zijn kan een lange

straal melk uit de fles in het deeg tot groot genoegen van de bakkers, die een feestlied aanheffen, waarin zij o.a. zeggen: ‘De trommels zijn leeg!’ Naakt als hij nog steeds is, klimt Mickey op de rand van de melkfles en slingert een triomfantelijk ‘Kukelekukeleku’ de nachtkeuken in, waarna hij langs de fles naar beneden glijdt, ‘regelrecht zijn bed in, droog en zonder deeg. En dankzij Mickey, moet je weten, kun je elke dag ontbijtkoek eten.’

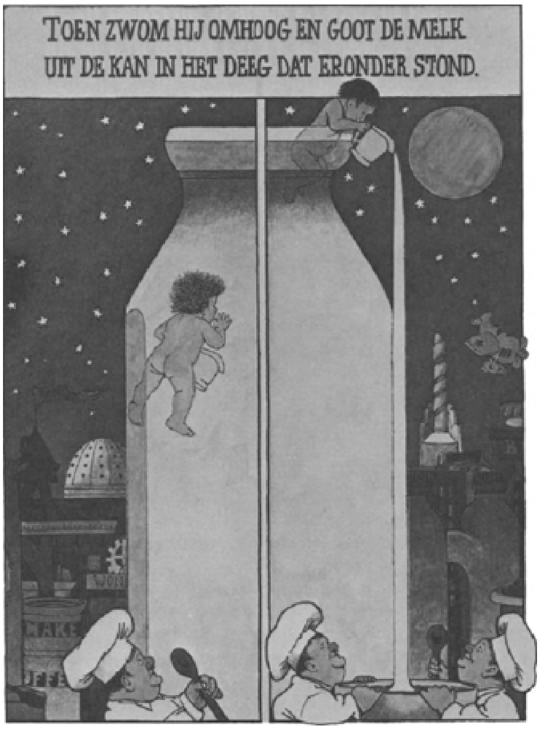
Het decor in de nachtkeuken bestaat uit reusachtige potten, pakken, zakken, flessen en blikken met gist, meel, zout, siroop, allemaal voorzien van ramen waar licht achter schijnt, zodat de skyline van een grote stad ontstaat. De melkfles is bij voorbeeld ongeveer drie keer zo hoog als de koks.

Wat mij het eerst intrigeerde in dit moelijk toegankelijke verhaal, was dat Mickey zowel uit zijn bed naar de nachtkeuken, als uit de nachtkeuken naar zijn bed *naar beneden valt.* Tussen die twee momenten stijgt Mickey nog twee keer op (met het vliegtuigje en in de melkfles), waarop een daling volgt. Ook het rijzen van koek- en brooddeeg krijgt van Sendak veel nadruk mee.



Ik begon bepaalde vermoedens te krijgen. Het feit dat Sen-

dak zijn verhaal begint en afsluit met een Mickey in bed, maakt het nogal gemakkelijk het geheel tot een droom te bestempelen. Maar wat droomt dat joch dan? Ik stuitte telkens weer op woorden, waarvan ik niet kon uitmaken wat voor diepere betekenis ze konden hebben. Lag dat misschien aan de vertaling?



Een vergelijking met het origineel[3.] liet zien dat Herma Vogel de tekst over het algemeen letterlijk vertaald heeft, maar er zijn een paar opvallende afwijkingen. Zo vertaalt zij ‘past the moon & his mama & papa sleeping tight’ met ‘langs de maan en zijn slapende pappa en mamma’. Als Mickey in het koekdeeg in de oven geschoven is, schrijft Sendak: ‘But right in the middle of the steaming and the making and the smelling and the baking Mickey poked through...’, en Herma Vogel vertaalt: ‘Maar juist toen de koek begon te dampen en te rijzen en te geuren en te bakken floepte Mickey eruit...’ Als de bakkers eindelijk melk in hun koekdeeg hebben, zingen ze: ‘Milk in the batter! Milk in the batter! We bake cake! And nothing's the matter!’ Die laatste opmerking vertaalt Herma Vogel met: ‘De trommels zijn leeg!’, waarmee zij wel het rijm behoudt (deegleeg), maar waarmee ze de tekst ook moeilijker maakt dan die toch al is.

Mijn vermoedens begonnen langzamerhand wat vaster vorm te krijgen, maar mijn kennis van het Engels reikt niet zo ver dat ik kon beoordelen of Sendak bewust woorden gebruikt heeft die een bij-betekenis hebben, of dat die dubbele betekenis alleen maar in mijn dirty-mind aanwezig was. Nu is Sendak gelukkig een zo bekend schrijver - en de Amerikaanse versie van *In de nachtkeuken* is in 1970 al bij Harper & Row verschenen dat er ongetwijfeld aandacht aan besteed was in vakliteratuur. Die was ook in Nederland gemakkelijk te vinden[4.], al durf ik niet beweren dat ik daarmee alles heb wat ooit over dit prentenboek geschreven is. Maar dat is ook niet nodig, de uitspraken in de artikelen die ik heb kunnen vinden, zijn al vermakelijk genoeg.

In 1971 schrijft Shelton L. Root, Jr. in het februarinummer van Elementary English in de rubriek for Children[5.]:

> If you haven't read Mr. Sendak's latest contribution to literature for the very young, borrow a copy and do so. Don't bother to buy it, unless you want to use it as a device to relieve the monotony of dull cocktail parties, because you most probably will not want to use it with the audience for whom it is intended

Na een korte samenvatting van de inhoud spreekt Root er schande van dat Mickey naakt over de bladzijden loopt (‘Mickey's (penis) dangles conspicuously throughout most of his adventures’), waarna hij zijn oordeel over het boek uitspreekt: ‘It seems that Mr. Sendak has used one of the most weary of all literary devices - that of the dream - to get into his story which proves in its execution, in both text and illustration, to be heavy, self-conscious, pointless, and - worst of all - dull.’ Hij besluit dan met het uitspreken van de hoop, dat Sendak na dit privé uitstapje gauw weer iets voor kinderen zal schrijven.

Had Root nou in de gaten wat voor grap Sendak zich met dit verhaal permitteert, en durfde hij dat niet te zeggen, of zat hij er alleen maar dichtbij zonder dat in zijn kuise geest te beseffen? In ieder geval reageert hij in het mei-nummer[6.] van Elementary English op een ‘unusual number of reactions’. Een van de reagenten heeft gevraagd wat het boek betekent en Root antwoordt: ‘Omdat het een droom is, ben ik van mening dat er geen verstandelijke uitleg aan gegeven behoeft te worden (...’ Het enige wat hij aan uitleg zou kunnen bedenken, is dat Mickey aan het begin van het verhaal een vieze luier heeft en dat hij aan het eind verschoond is - ‘cakefree and dried’. Het was dus toch in zijn onschuld, dat Root er zo dichtbij zat.

In het juninummer van hetzelfde jaar van hetzelfde tijdschrift gaat professor David C. Davis zeer uitvoerig op *In the Night Kitchen* in[7.]. Hij wijst op het grote belang van de tekeningen voor een analyse van dit verhaal. De levensgrote verpakkingen die het decor vormen, stammen wat type en belettering betreft uit de vooroorlogse jaren, de jaren van de jeugd van Sendak. Die aanwijzing om het verhaal in de tijd te localiseren, moet de jonge lezer bij gebrek aan kennis wel ontgaan. Maar heeft Sendak wel de bedoeling gehad een prentenboek voor kinderen te schrijven? Oppervlakkig gezien wel: kinderen vinden het een leuk boek, maar onder de oppervlakte richt Sendak zich tot een ander publiek, al heeft hij zijn aanwijzingen op dat niveau zo diep verborgen, dat je eerder moet geloven dat hij als kunstenaar uiting heeft willen geven aan iets dat hij kwijt moest, maar dat de lezer maar niet te gemakkelijk moest ontdekken.

Ook Davis raakt dan verontwaardigd, want waarom maakt Sendak gebruik van het prentenboek als medium om eigen lichamelijke functies en frustraties te ventileren? Hij heeft zijn boodschap zo verpakt, dat hij nauwelijks de bedoeling gehad kan hebben een taboe in de kinderliteratuur te doorbreken. Alleen de volwassen lezer - en misschien moet je daar zelfs een man voor zijn - is in staat de tekeningen en de tekst te interpreteren als een realistische weergave van mannelijke lichamelijke functies tijdens een fantastisch nachtelijk avontuur.

Davis verwijst dan naar de ‘vieze-luierinterpretatie’ van Root en zegt in een voetnoot met zeer kleine lettertjes dat *In de nachtkeuken* helaas meer op boekenplanken terecht zal komen dan in wasmanden. Sendak heeft geen taboe doorbroken, hij heeft alleen een alledaags woord bezoedeld met de betekenis van ‘a four letter word’, dat hij blijkbaar niet heeft durven gebruiken.

Met die opmerking laat Davis het verder aan de lezer over te raden wat er vloeibaar is als melk, en welk orgaan gekneed kan worden als deeg en hetzelfde vermogen heeft om te rijzen, en welke gevoelens iemand tot boven de top van de Melkweg in de nachtkeuken op kunnen stuwen om daarna triomfantelijk kukeleku te roepen.

Wat voor mij op basis van de Nederlandse versie van *In de nachtkeuken* onmogelijk was, konden Amerikanen wel: het geven van een sluitende interpretatie. Ik was aanvankelijk

geneigd de schuld van mijn falen op de vertaling af te schuiven, temeer omdat mijn vermoedens vaster vorm begonnen te krijgen, toen ik de vertaling met het origineel vergeleken had.

Toen weet ik mijn onzekerheid nog aan een gebrek aan kennis van het levende Engels, omdat ik de indruk had dat Sendak woorden gebruikt had die een bij-betekenis moesten hebben. Davis heeft mij er met al zijn verontwaardiging van kunnen overtuigen, dat ik helemaal zo stom nog niet ben: Sendak heeft met een reeks van aanvankelijk ondoorzichtige metaforen een verbeelding van een natte droom gegeven, die herlezing van dit prentenboek tot een spannend avontuur maakt, omdat allerlei details in woord en prent dan een andere betekenis krijgen.

Dat genoegen wil ik de lezer niet bij voorbaat ontnemen door alles te verraden; ik wil alleen wijzen op het vergrote sperma-patroon van de gordijnen en op de opschriften op de reusachtige verpakkingen. Vooral aan dat laatste zal de Nederlandse lezer minder plezier beleven dan de Amerikaanse, omdat veel van de toespelingen hem ontgaan, maar er valt zo ook al genoeg uit op te maken.

Al met al is *In de nachtkeuken* een prentenboek waar kleuters naar ik ervaren heb wel met plezier in kijken en waar ze graag uit voorgelezen worden, maar echt amusant is het pas voor de volwassen lezer. Een docent aan een opleidingsschool voor kleuterleidsters kan het in de klas behandelen om de meisjes te laten zien hoe belangrijk het samenspel tussen tekst en tekening in een prentenboek is, en om eraan te demonstreren hoe moeilijk het kan zijn een prentenboek te analyseren. Maar of een kleuterleidster die het verhaal eenmaal begrepen heeft, er nog mee naar de kleuterschool durft te gaan, blijft de vraag.

Eindnoten:

1. Maurice Sendak, *Max en de Maximonsters*, Lemniscaat, Rotterdam 1968.
2. Maurice Sendak, *In de nachtkeuken.* Vertaald door Henna Vogel. Ploegsma, Amsterdam 1981.
3. Maurice Sendak, *In the Night Kitchen.* The Bodley Head, London 1971.
4. Namelijk bij de Dienst Boek en Jeugd van het NBLC te Den Haag.

5. Shelton L. Root, Jr., In the Night Kitchen, in: *Elementary English* 48 (1971) nr. 2, p. 262-263.
6. Shelton L. Root, Jr., In the Night Kitchen, in: *Elementary English* 48 (1971) nr. 5, 537.
7. David C. Davis, Wrong Recipe Used In the Night Kitchen in: *Elementary English* 48 (1971) nr. 7, p. 856-864.

[Nummer 102]

Wam de Moor
Blauwdruk voor een herverkaveling*
Literaire kritiek en literatuurwetenschap op de driesprong

1. Natuurverschijnsel?

Literatuur: kritiek, wetenschap of natuurverschijnsel. Men moet het jubileum-BZZLLETIN gelezen hebben om te begrijpen dat deze stilistisch nogal ingewikkelde elliptische zin wil zeggen:

Kan, mag of moet de literatuur voorwerp zijn van de kritiek zoals die in dag-, week- en eventueel maandbladen wordt gegeven?

Kan, mag of moet zij objekt zijn van wetenschap?

Of hebben we te maken met een natuurverschijnsel waarover men niet méér kan zeggen dan over het weer?

Dat laatste gelooft niemand. Ook Mulisch niet, aan wiens woorden op p. 51 van dit BZZLLETIN de organisatoren van deze dag het laatste begrip uit hun titel hebben ontleend. Mulisch reageert in het afhouderigste tweegesprek van de eeuw op de vraag van zijn interviewer waarom hij niet in de slag wil met zijn critici onder meer dat 'literaire werken voortbrengselen zijn, produkten van de natuur en in dit geval van de natuur in mijn persoon'. En even verder zegt hij:

> Ja, ik maak iets, zoals een geologische verschuiving een berg maakt. En in die zin ben ik een stuk natuur en maak iets. Andere mensen kunnen dat bestuderen en zeggen: hè wat eigenaardig, lelijk ... weet ik veel. Maar ze kunnen nooit zeggen, dat het anders had moeten zijn. Literatuur is net zo'n natuurverschijnsel als de ... - weet ik veel - waterval. Je moet er met open mond naar staan kijken. Je hebt natuurlijk ook geknoei, rotboeken. Begrijp wel op welk niveau ik praat. Over boeken waarvan aantoonbaar is, dat ze natuurverschijnselen zijn...

Aha, dus niet alle literatuur groeit zo spontaan en heeft zo recht op ons apegapen. De kritiek heeft niet alleen een fenomenologische, maar ook een corrigerende functie blijkbaar. Dat is een nogal beperkte functie, omdat zulk een opvatting geen ruimte laat voor de dialoog of confrontatie die de lezende criticus aangaat met het gelezen werk.

Er zijn overigens boeken genoeg - nu juist niet die van Mulisch moet ik zeggen - waarop de term natuurverschijnsel en een kritiek die uitsluitend beschrijvend te werk gaat van toepassing zijn. Ik denk hier aan poëzie of aan proza waarin woorden beelden vormen en groepen beelden tot trossen taal worden die op zichzelf de aandacht vasthouden, zoals een zeldzame collectie stenen boeit. Brakmans nieuwste roman, *Een weekend in Oostende* lijkt mij daarvan een overtuigend voorbeeld. De intrige is zo mager als een graat en niet meer dan een uitgevallen kerstboom waaraan zoveel kleurrijks aan verhalen van jan en alleman wordt opgehangen, in zo plastische, ja lekkere woorden gezegd, dat het de lezer toch geweldig kan boeien zonder hem uit te doen zien naar een intrige. Er zijn criteria voor de roman te formuleren die dit werk onmiddellijk helpen afvoeren naar de grote container waarin het waardeloze

* Lezing gehouden op 11 december 1982 in Theater PePijn tijdens de manifestatie 'Literatuur: kritiek, wetenschap of natuurverschijnsel', die georganiseerd was n.a.v. het honderdste nummer van BZZLLETIN, een themanummer over 'De literaire kritiek'.

terechtkomt en thuishoort, maar men kan ook redeneren dat het literaire werk van het wat vage niveau waarop Mulisch doelt, zijn eigen wetten stelt. Een natuurverschijnsel dus.

2. Produkt van communicatie

Tegenover deze opvatting staat er een die bijvoorbeeld door enige inleiders in de literatuurwetenschap wordt gedemonstreerd als volgt: 'Literatuur is geen ding, dat men aantreft, literatuur is een naam die men, gemotiveerd, aan bepaalde cultuurprodukten geeft'[1.]. Over wat mensen in elkaar hebben gezet - en dat is een cultuurprodukt -, moet men op een andere wijze kunnen praten dan over het weer: niet constaterend, maar analyserend, interpreterend en evaluerend. En Mulisch houdt ons natuurlijk niet voor de gek: Ook zijn werk, ook Brakmans roman, is van regel tot regel zo'n door lezers uit elkaar te rafelen cultuurprodukt. In de eenduidige terminologie van de literatuurwetenschapper hoort het begrip 'natuurverschijnsel' niet thuis. En ook over zinnetjes als 'dat was een vrouw met geweldige, opruiende borsten. Ze heette Bep, wat al fors en stevig aandeed, zelfs licht zwiepend'[2.] valt, hoe natuurverschijnselijk ook, niet alleen in literair-esthetisch, maar ook in retorisch opzicht wel het een en ander te zeggen. Zelfs Mulisch, wars van de literatuur als communicatiemiddel, heeft zich daarbij neer te leggen.

't Is waar: vroeger hoefde het niet, maar sinds Jakobson in 1960 de literatuurwetenschappers zijn communicatiemodel heeft voorgehouden kan men de geschiedenis van de literatuurwetenschap niet eenvoudiger beschrijven dan door dat model, tot zijn oervorm herleid, als uitgangspunt te nemen. Het ziet er zo uit:

auteur tekst lezer

en men kan zeggen dat de drie polen van dit model in deze volgorde van links naar rechts wetenschap èn kritiek hebben gedomineerd. De opkomst van de algemene literatuurwetenschap in de jaren zestig en zeventig brengen R.T. Segers[3.] ertoe om alle literaire problemen, ook die in ons land, internationaal te zien, maar het geldt zeker niet voor onze literatuurwetenschap - die toen nog letterkunde heette - dat reeds in 1900 de aandacht van de auteur naar de tekst verschoven is. Dat gebeurde pas omstreeks 1960. Ik herinner mij veel te goed welk een bijzondere aandacht een artikel van Antal Sivirsky uit 1961

kreeg, omdat deze, onder de titel 'De onderwijsbaarheid van de letterkunde' leraren aanspoorde tot microscopische aandacht voor de tekst[4.] en de wens uitsprak dat er een metataal gevonden zou worden waarin men over teksten spreken kon. Welnu, hij is op zijn wenken bediend, al was dit slechts voor wat de aandacht voor de tekst betreft, door de 'novembristen van Merlyn' zoals Oversteegen ze gaarne noemt. En de metataal werd met volzinnen uit het buitenland geïmporteerd, in een zo verrukkelijke mate dat eind 1978 een oprechte Leidse amateur die tegen deze tovertaal in het geweer kwam, ovaties ten deel vielen.

Ging de aandacht van criticus en letterkundige in de vorige en deze eeuw tot 1960 voornamelijk uit naar *de auteur* en trachtte men veelal diens teksten te interpreteren vanuit de genesis ervan, domineerde in die periode de literatuurhistorie waarin voor elke kleinheid of grootheid plaats was, vanaf de jaren vijftig in Duitsland en zestig bij ons gingen wij 'an den Text heran!' Kayser, Staiger, Stanzel, dat waren de toonaangevende namen, die overigens pas in het begin van de jaren zestig hier doordrongen.

Letterkunde werd interpretatiewetenschap. Het Domein der Hogepriesters. Kenners waren ze, Kayser en Staiger zo goed als Fens en Jessurun d'Oliveira, bewonderd om hun vondsten in de bodem van het gedicht. En dat wisten ze zelf. 'Der künstlerische Erlebnisbereich des Kenners ist unendlich weiter als der des nur von seinem Standpunkt aus lesenden und wertenden Laien'. Dat schreef Wolfgang Kayser in 1952. *Das sprachliche Kunstwerk. Die Kunst der Interpretation.* Hooggestemde, veelzeggende titels.

3. De auteur

Na Merlyn was ook Nederland rijp voor de algemene literatuurwetenschap. De internationalisering van de literatuurwetenschap kon beginnen. Ze is steeds meer tijd gaan vragen van iedereen die zich met vaderlandse literatuur bezighield en het kan niet anders of er bleef, zoals prof. dr. A.G.H. Anbeek van der Meijden op vrijdag 15 oktober 1982 naar voren heeft gebracht[5.], heel wat liggen. In diezelfde tijd kon de Zwitserse essayist Walter Muschg[6.] er met een zekere weemoed aan herinneren dat het een halve, een hele eeuw daarvóór in de literatuur om de schrijvers zelf was gegaan, om hun prestaties en om hún persoon en dat de literaire kritiek slechts een dienende en verhelderende functie had gehad. Nu, anno 1958, moest hij vaststellen dat dit allemaal voorbij was. Tussen schrijver en publiek had zich een onafzienbare reeks werken óver literatuur gedrongen die van de persoon van de schrijver niets weten wilden en veeleer diens roman of gedicht tot voorwerp van zelf-verheerlijkende interpretaties maakten.

En zie eens aan, een kwart eeuw later blijkt de grote wijzer weer op het punt van uitgang, want het curieuze van de situatie in de literatuur op dit ogenblik is dat de schrijver en zijn werk in de politieke belangstelling zijn teruggekeerd. De ene interviewbundel na de andere verschijnt. Critici kunnen hun beste stukken bundelen. Over schrijvers verschijnen verzamelingen met kritieken. Er bloeit een literair caféwezen van Groningen tot Maastricht. En de maandelijkse Boekenbijlage van Carel Peeters en Doeschka Meijsing is wel de uitvoerigste maar niet de enige van de boeken-extra's die Vrij Nederland, De Tijd, de Haagse Post, NRC-Handelsblad en de Volkskrant regelmatig aanbieden. Vooral het dikwijls zo gesmade ironischrealisme dat in de jaren zeventig opgeld deed heeft de literatuur dichter bij een bredere lezerskring gebracht, waarna De Revisor, Komrij en Brouwers ervoor

gezorgd hebben dat er weer eisen gesteld konden worden. Hier ook vervulde, als een halve eeuw of meer geleden, de criticus van dag- of weekblad zijn dienende en verhelderende taak. Daarover zullen we het straks nog hebben.

4. De lezer

Maar tegelijkertijd heeft de literatuurwetenschap zich op de derde pool van Jakobsons communicatiemodel gericht en is, mede onder invloed van de marxistisch-materialistische visie op de cultuur, aandacht gaan vragen voor de rol van de *lezer* in het communicatieproces. Daarbij geraakte de literatuur als zodanig in het verdomhoekje. En dat kon, na haar heiligverklaring door Kayser en Staiger in de jaren vijftig, ook moeilijk anders. Men heeft zich in het verleden een hoedje gezocht naar een vaste definitie van literatuur. Menigeen die hier zit heeft het zich op school al ingeprent: 'Literatuur dat is Kunst. En Kunst is het scheppen van een nieuwe, hogere werkelijkheid, die ons overtuigt en ontroert' - je zou het allemaal met kapitalen willen schrijven - 'en die blijvende waarde bezit'.[7.]

Over die Blijvende Waarde zullen we maar helemaal zwijgen. We hadden niet eens de nieuwe Heilige Leer van de Receptie-Esthetica nodig om te beseffen dat waarde wordt toegekend aan voorwerpen, gevoelens, gedachten, door telkens andere mensen die onder andere omstandigheden door dit leven moeten. Maar de receptie-esthetica is, te beginnen met de rede van Jauss in Konstanz in 1966[8.], wel voortgekomen uit de onvrede met dergelijke vanzelfsprekendheden.

Voorzover deze nieuwe literatuurwetenschap - ze bloeide vooral vanaf 1970 en was blijkens de uitgaven in de serie Weerwerk over de ontvangst van het werk van Multatuli door Oversteegen[9.] en van Bredero door Naeff[10.] in dat jaar bij ons nog onbekend - zich niet beperkt tot de wetenschappelijke bestudering van lezersreacties, hetzij door na te gaan in hoeverre literatuur aan de verwachtingen van de lezer beantwoordt, hetzij door de werking van de tekst op individuele lezers en groepen lezers te beschrijven, zet zij zich impliciet af tegen opvattingen van het begrip literatuur die door de eerder genoemde inleiders in de literatuurwetenschap - Van Luxemburg, Bal en Weststeijn - als 'romantisch' worden afgelegd[11.]. Toch zijn dit opvattingen die m.i. met name in de literaire dag- en weekbladkritiek nog volop doorklinken.

Ik noem de voornaamste.

5. Wat literatuur is

Ten eerste is literatuur een *creatie.* Ontken dat maar eens. Er wordt iets gemaakt. Dit kan de spontane *uitdrukking* zijn van *emoties.* (Of: Waaraan heeft Maarten 't Hart zijn populariteit te danken?).

Ten derde is literatuur *autonoom*, ze verwijst niet naar iets anders, is niet communicatief. Mulisch leek dat te zeggen, maar zijn werk geeft voor mij het tegendeel te zien. Van de in dit BZZLLETIN-nummer verzamelde critici lijkt Van Deel dit standpunt het krachtigst te onderschrijven, maar de anderen zijn er niet helemaal vies van.

Het autonome literaire werk - ten vierde - wordt gekenmerkt door een grote mate van *samenhang of coherentie.* Dat vinden we allemaal, op de shouting boys Boomsma en Den Boef na, en die samenhang is er vooral tussen vorm en inhoud.

Ten vijfde: Literatuur levert een *synthese* van tegenstellingen. Het bewuste staat er tegenover het onbewuste, wie zou over *Opwaaiende zomerjurken* of

Zonsopgangen boven zee durven schrijven zonder daar oog voor te hebben? Zo staat geest tegenover materie, zelfs bij Wolkers; juist bij Wolkers als men ernstig wil zijn. En vindt men bij Van Oudshoorn voortdurend de wisselwerking tussen binnenwereld en buitenwereld die tot de synthese van de vergeestelijking van het stoffelijke leiden.

Literatuur, ten laatste, drukt het *onzegbare* uit, het onuitsprekelijke: lees een gedicht van Dickinson, een roman van Brakman of een verhaal van Marquez, telkens wordt een veelheid aan associaties en verwijzingen uw deel.

Van Luxemburg c.s. erkennen dat men deze creatie, expressie, autonomie, coherentie, verlangen naar synthese en onzegbaarheid nog steeds tegenkomt in literatuurbeschouwingen. En al drukt hun ‘nog steeds’ bijna niets van ongeduld uit, dat het nog niet over is: ik hoop en verwacht dat deze begrippen, onverschillig of men ze romantisch acht of niet, gehanteerd zullen blijven worden, want ze duiden iets aan wat ik begrijpen kan.

6. Uitbreiding van het kritisch instrumentarium

Het neemt niet weg, dat de criticus zijn instrumentarium aanzienlijk kan vergroten door oog te hebben voor wat internationale stromingen in de kritiek en de wetenschap hebben opgeleverd.

Zo lijken mij de opvattingen van de Russische formalisten die tussen 1914 en 1930 actief waren, omtrent het *de-automatiseren van onze waarneming* als lezer om ons zo te activeren, en omtrent de *kunstgrepen* (bijvoorbeeld m.b.t. tijdsmanipulaties of het verschuiven van het perspectief in een roman of gedicht) nuttig om het functioneren van de tekst voor de lezer zichtbaar te maken. Een meester in dat de-automatiseren is naar mijn mening K. Schippers, zie zijn gedichten, zie de laatste jaren ook zijn romans. En wil men voorbeelden van kunstgrepen, dan volstaat het Wolkers' moederkatverhaal aan te duiden als een exempel van *onhandig, want zichtbaar* manipuleren met de compositie en de personages en Brakmans eerder genoemde boek als voorbeeld van *wel handig, want onzichtbaar* manipuleren. Over de toereikendheid van de troost die deze vorm moet geven laat ik me hier niet uit.

Nuttig voor de relativering van de eigen ervaring van een werk is voor de literatuurcriticus kennis van het literatuurwetenschappelijk werk der structuralisten, daar bijvoorbeeld waar Mukarovsky het begrippen paar *artefact* en *esthetisch objekt* ontwikkelt. Het artefact - het tastbare boek, het papier, de letters - is constant, het esthetisch objekt verandert steeds. Het artefact wordt door de lezer waargenomen, hij of zij interpreteert het vanuit eigen kennis en ervaring tot het esthetisch objekt en zal daarbij afhankelijk zijn van de literaire conventies van de eigen tijd en de eigen omgeving.

Eigenlijk ligt hier al de basis van de ontwikkelingen in de literatuurwetenschap, zodat het wat vreemd is R.T. Segers in een verzamelbundel uit 1978 te zien schrijven dat de receptie-esthetica de ogen geopend heeft voor de positie van de lezer en diens verhouding tot de tekst.[12.] Elke leraar Nederlands die zijn ogen open hield en zijn mond een beetje dicht kon dat altijd en overal al waarnemen, maar ik geef toe: de opvatting om leerlingen naar hun ervaringen te vragen was in de jaren zestig zo volstrekt nieuw, dat de latere hoogleraar Blok er nog in 1964 een artikeltje aan moest wijden[13.] en toen niet veel verder kwam met zijn didaktische aanwijzingen dan het advies om de tafeltjes in een carré te zetten.

De receptie-esthetica biedt de criticus Isers idee van de ‘open plekken’[14.]. Het is een van de twee belangrijke gedachten van deze inspirerende wetenschapper die zich bezighoudt met de werking van de tekst op de lezer.

Zijn eerste idee is dat een literaire of andere tekst nooit een wereld aanbiedt die precies overeenkomt met die van de lezer. Vanuit het communicatiemodel gedacht: Beide hebben hun eigen referentiekader. Gunnar Hansson heeft daar al jaren geleden een fraaie uitwerking van gegeven in de tegenstelling *auteurstekst - lezerstekst*[15.]. Door het verschil tussen de tekst die de wereld van de auteur dekt en

de tekst die zich in de lezer vormt ontstaat wat Iser noemt 'Unbestimmtheit'. Deze *onbepaaldheid* werkt als belangrijkste schakel tussen tekst en lezer, ze activeert de verbeelding van de lezer. Iser noemt dit *externe* werking. Ik vermoed dat dit de reden is waarom een pittige kritiek van Komrij de meeste lezers meer activeert dan een meer informatief bedoelde kritiek, die al gauw saai wordt gevonden.

Interne werking ontstaat door zogenaamde 'Leerstellen', *open plekken.* Er zijn in elke literaire tekst wel elementen die de lezer zelf moet invullen. Een goed romanschrijver laat veel weg. Een slechte, zoals Marnix Gijsen in zijn latere werk, legt uit. De open plekken blijken wezenlijk voor de esthetische respons van de lezer, ook zij activeren hem of haar. Triviaalliteratuur is zo vervelend omdat de open plekken ontbreken. Daarom ook is *De junival* zo waardeloos.

Maar al deze vondsten kan de criticus alleen aanwenden om de relativiteit van zijn eigen kritische oordeel aan te geven. Ze zijn dan ook een slechts uiterst bescheiden aanvulling van de eerder genoemde instrumenten en leiden veeleer tot introspectie. Wat nooit kwaad kan natuurlijk.

Niet alles wat literatuurwetenschap heet, heeft nog werkelijk met literatuur te maken. Er is een literatuurwetenschap waarin de navelstreng tussen baby wetenschap en moederkoek literatuur rücksichtlos wordt doorgeknipt. Dat is de zogeheten receptiesociologie van meneer Jurt, die als taak heeft het onderzoek naar de maatschappelijke voorwaarden waaronder lezersteksten tot stand komen. Dat lijkt mij zeker een nuttig onderzoek voor bijvoorbeeld de producenten van kioskromans, maar men moet er toch niet aan denken dat dergelijke onderzoeken - die vanwege hun kwantitatief karakter tijdrovend en kostbaar zijn - in de literatuurwetenschap gaan domineren.

7. Wordt de interpretatie losgelaten?

Hier zijn we intussen wel gekomen aan de kern van de discussie die ons vandaag bezighoudt: Wat heeft de literatuurwetenschap nog te zeggen over de literatuur zelf? En welke rol spelen critici in dit opzicht?

Wanneer de literatuurwetenschap in grote lijnen communi-catiegericht is, leidt een doorbreking van het communicatiemodel, bijvoorbeeld doordat men de lijn naar de auteur in relatie tot zijn werk loslaat, tot weinig winst. Iets anders wordt dit wanneer naast de receptie-esthetica de kunst van het interpreteren legitieme wetenschap blijft of de biografie serieus wordt genomen binnen de bolwerken van wetenschap. Iets anders wordt het wanneer de geschiedschrijving weer ter hand wordt genomen, niet als bezigheid die een criticus erbij doet, maar als vrucht van uitvoerig overleg tussen de mensen die daar de tijd en de habitus voor hebben. Wat dat betreft is Anbeeks maiden speech nog niet meer dan een klaroenstoot die een eigenlijk optreden aankondigt waarvan de toeschouwers af moeten wachten wat het wordt.

De kansen voor de degelijke interpretatie van het literaire werk worden geringer. Want juist nu deze bijvoorbeeld in de Synthesereeks in mensentaal gegeven belooft te worden, komen steeds meer lieden ons haar dood aanzeggen. Lees Verdaasdonk in zijn geschriften vanaf 1974 tot 1982,[16.] lees de inleiders in de literatuurwetenschap,[17.] lees de literatuurpsycholoog Groeben,[18.] lees Elrud Ibsch.[19.] Zij komen allen tot de conclusie dat het bij de interpretatie van een literair werk ontbreekt aan een deugdelijk instrumentarium om op een deugdelijk wetenschappelijk verhaal uit te komen. Zij prefereren als taak voor de literatuurwetenschap - en men kan dat zien als een zelfonthechtend, ascetisch aandoend voorstel - dat zij zich bezighoudt *niet* met de literaire teksten zelf, maar met de bestudering van de verschillende interpretaties en opinies. In zijn grote, persoonlijke essay *Tussenspraak*

komt Kruithof, langs allerlei hoofd- en sluipwegen en hoe ongaarne ook, tot dezelfde conclusie.[20.]

Toch ben ik, met anderen,[21.] fel tegen dit voorstel. Mij lijkt dat omwille van een aan andere wetenschappen ontleend beginsel over wat wetenschappelijk is en wat niet, een diepgaande studie van de literaire tekst praktisch onmogelijk wordt, omdat ze langs de weg van lezersrecepties, lezersconcretisaties

of lezersteksten - hoe men ze noemen wil is mij om het even - buitengewoon tijdrovend zal zijn. Ik ben er ook tegen om de pragmatische reden dat de ontwikkeling van een smaak voor studenten in de literatuurwetenschap (welke dan ook) alleen door de direkte confrontatie met de literaire tekst mogelijk is.

8. Een lezersgerichte kritiek

Hoop ik dus dat er binnen de literatuurwetenschap ruimte blijft voor een studie en interpretatie van de tekst, wanneer niet de subjektivisten maar de objektivisten het winnen in alle gremia van de literatuurwetenschap, moet er iets anders gebeuren. Dan immers wordt de interpretatie en het geven van een waarde-oordeel over teksten helemaal overgelaten aan de critici. Het gevaar is niet denkbeeldig dat binnen de kortste tijd weer een Ter Braak en Du Perron hoog te paard zitten - zelfs het jubileumnummer van dit blad geeft aanleiding dit te denken: Peeters wordt een leiderschap opgedrongen dat hijzelf terecht afwijst -, terwijl daarmee de literaire kritiek en de literatuurwetenschap steeds verder uit elkaar komen te liggen. En ik denk nog steeds dat zij elkaar kunnen beïnvloeden.

Zelfs binnen de huidige kritiek zou geprobeerd kunnen worden wat meer rekening te houden met de drie polen van het communicatiemodel. Dit betekent dat een *lezersgerichte literaire kritiek*, zoals ik die voorsta, zich dient te bezinnen op de criteria waaraan een literair werk moet voldoen - voor mijn part dus die zgn. 'romantische' criteria, maar ook op communi-catiegerichte, situationele criteria. Een criticus in een dag- en weekblad - daarover gaat het hier - schrijft niet in de eerste plaats voor vakgenoten, al zou men dit vaak wel zeggen als men de kritieken leest, maar voor lezers van hun krant of weekblad die weten willen of zij het besproken werk wel of niet zullen kopen of lenen. Van Deel lost dat op door steeds meer de beperkte ruimte van zijn column te vullen met een enkel kenmerkend gegeven waaruit zijn opinie blijkt; Goedegebuure, Peeters, ik en anderen zoeken wat meer de breedte; Kuipers en ik vinden meer dan Goedegebuure en Peeters dat we in onze stijl en vormgeving moeten laten merken dat we met een bepaald publiek te maken hebben.

Je kunt je voorstellen dat je bij het recenseren meer rekening gaat houden met de motieven waarom mensen literaire boeken lezen en dat laat doorklinken in je stuk. De aard van het te bespreken werk is doorgaans literair - ik ga nu uit van de situatie op dit ogenblik en bediscussieer niet de klachten die vooral in de periode van de maatschappelijke revolutie naar voren kwamen dat we toch zo nodig de boeken van Mevrouw Oosterbroek-Dutschun of De Moor-Ringnalda moesten bespreken - en daardoor is het aantal *grondmotieven, leesstijlen* en *lezerstypen* waar je dan rekening mee zou moeten houden al beperkt.

10. Een kritisch laboratorium? Een nieuw Merlyn?

Literatuurcritici in dag- en weekblad behoren tot wat Kruithof noemt 'het forum', maar ze moeten naar mijn mening ook, zonder zich uit te leveren, toebehoren aan de lezers van hun krant. Anders schrijven zij voor elkaar en voor niemand anders en lijken op een gezelschap dat door Gottfried Keller als volgt beschreven is:

> De waardige oude heren met witte haren voerden een geanimeerd gesprek over allerlei schrijverij, spraken over Cervantes, over Rabelais, Sterne en Jean Paul evenzeer als over Goethe en Tieck en prezen de bekoring die het uitpluizen van alle geheimen van de compositie en de stijl geeft, zonder dat het plezier in dat wat werd voorgedragen zelf er onder leed. Zij hielden zich bezig met ... vergelijkingen en zochten de rode draad die door al dat soort teksten loopt. Nu eens lachten ze eensgezind om een of andere herinnering, dan weer verheugden zij zich met ernstig gelaat om een nieuw gevonden mooiigheid, alles zonder rumoer en zonder zich op te winden ...[25.]

Kenners zijn dit, *ingewijden.* Zoveel anders gaat het er niet aan toe in onze bladen, al loopt de toon wel eens wat op. Zoveel anders gaat het er niet aan toe in onze literaire cafés in Groningen, Nijmegen, Venlo, Maastricht, in de Amsterdamse Balie of het Haagse HOT-theater, waar alleen de rollen wat beperkter verdeeld zijn: weinig discussianten, veel toekijkers.

Mij lijkt, dat de ingewijdheid van de critici verkeerd doorwerkt in de dag- en weekbladkritiek wanneer zij geen rekening meer houden met het *niet* ingewijd zijn van veel van hun lezers. Als ik in het honderdste BZZLLETIN-nummer lees dat *in Frankrijk* de literaire kritiek juist in de maandbladen en in afzonderlijke publikaties een hoog niveau bereikt, als ik tegelijkertijd constateer dat de literatuurwetenschap worstelt met haar verantwoordelijkheid voor het wel of niet bestuderen van primaire teksten, als ik vaststel dat bij de critici de behoefte leeft aan het onderlinge debat, maar tevens dat dit de kring waarbinnen het literaire bedrijf zich afspeelt steeds kleiner maakt, komt bij mij de gedachte boven dat een idee voor herverkaveling het overdenken waard zou zijn.

Dat luidt: Schep voor de ruimte die de literatuurwetenschap denkt prijs te geven een *Nieuw Forum* of een *Nieuw Merlyn* en laat daarin de critici voor zichzelf spreken. Noem het een Kritisch Laboratorium, waarin meningen fris van de lever met elkaar kunnen botsen om één en dezelfde literaire aangelegenheid.

Misschien kan er zo een duidelijk onderscheid komen tussen een literaire kritiek die eenzijdig en onbevangen is en die haar winst zoekt in de botsing van overtuigingen, en een meer journalistieke, didaktisch verantwoorde dag- en weekbladkritiek.

9. Motieven en leesstijlen

De didacticus Giehrl heeft al omstreeks 1970 drie *grondmotieven* geformuleerd die aan het lezen ten grondslag liggen.[22.] Kort samengevat: Je kunt als lezer het verlangen bevredigen om jezelf thuis te vinden in de werkelijkheid. Je kunt uit onvrede met het bestaan proberen los te komen uit de menselijke gebondenheid. Juist de onwerkelijkheid van de literatuur geeft de lezer de kans om op een ander niveau van beleven te komen. Je kunt zo een schijnwereld opbouwen waarin alles kan wat in het werkelijke leven niet kan. En ten derde leidt de onvrede met het bestaan ook tot het verlangen naar ordening en zingeving aan de wereld en het bestaan. Van de chaos naar de kosmos.

Met deze drie grondmotieven hangen vier *vormen van lezen* samen die ook bij het lezen van literatuur een rol spelen: het informatieve lezen, het evasorische lezen, het cognitieve lezen en het literair-esthetische lezen. Voor het lezen van romans en verhalen spelen vooral de laatste drie een rol.

Neem als voorbeeld het *evasorische* lezen. Escapism is legitiem, ontspanning door spanning, tijdverdrijf, amusement, wie zal het aanvechten? Vanuit deze

invalshoek is het te verklaren waarom zoveel lezers de voorkeur geven aan film en televisie, wanneer ze daar hetzelfde soort gebeurtenissen kunnen meemaken. Wat Dick Bos en Mickey Spillane of Joop ter Heul vroeger gaven aan *lezende* jongens en meisjes bieden Colombo en Dynasty nu aan ieder die maar *kijken* wil. De lectuurvoorziening door middel van de kioskromans en de wat sjiekere Bouquetreeks doet de rest: ervoor zorgen dat ook op de ogenblikken dat er geen televisie is - 's morgens bij de sherry, of van huis naar werk, v.v. in de trein - geëscapeerd kan worden.

Het gaat hier om bepaalde ervaringen als stemming, illusie, sensatie, spanning en erotische prikkels. De nadruk blijft in de triviaalliteratuur liggen op *lust* in plaats van *onlust*, terwijl de literatuur de onlust bij bakken over de lezer uitstort - want zo

is het leven wérkelijk -. De triviaalroman realiseert *illusies*, de literaire roman verstoort ze. De *sensatie* in de triviaalroman komt neer op ongehoorde gebeurtenissen, waaghalzerij, prikkelende schandaaltjes en misdaad. Binnen de huidige literaire roman gaat het om andersoortige sensaties, die van de geest. *Spanning* ontlaadt zich in het werkelijke leven lang niet altijd, maar in een literair werk of een triviaalroman wel degelijk, respectievelijk langs een niet of wél verwachte spanningsboog. Ook in het *erotische ervaren* leidt het cliché onvermijdelijk tot het happy end en plaatst de literaire roman ons telkens weer voor nieuwe oplossingen.

Het *cognitieve* lezen is *vragend* lezen en eist van de lezer veel geestelijke arbeid. Wie zichzelf en de wereld om zich heen wil leren kennen om aan de chaos te ontkomen, heeft dat ervoor over. Het *literair-esthetische* lezen lijkt op het evasorische lezen in zoverre dat er dikwijls onvrede met het bestaan aan ten grondslag ligt. Deze vorm van lezen zoekt zijn toevlucht niet in wensdromen en projekties, maar in een verruiming van het eigen zijn door de annexatie van het bestaan van anderen. C.S. Lewis schreef ooit: ‘De literatuur heelt de wonden van de individualiteit zonder haar privilege te ondergraven.[23.] In *De som van misverstanden* schrijft Maarten 't Hart over de personages in jongensboeken en romans uit de wereldliteratuur met wie hij zich vereenzelvigde en zo zichzelf vond.[24.] Honderd, personages worden om één persoon te zijn, zou men kunnen zeggen.

Eindnoten:

1. Jan van Luxemburg, Mieke Bal, Willem Weststeijn: *Inleiding in de literatuurwetenschap.* Muiderberg 1981. p. 25.
2. Willem Brakman: *Een weekend in Oostende.* Amsterdam 1982. p. 29.
3. R.T. Segers: *Het lezen van literatuur.* Baarn 1980. ‘Toen het positivisme zijn greep op de methode van literatuurbestudering verloor, concentreerde het onderzoek zich in de eerste zeventig jaar van onze eeuw op een tweede pijler van het leesproces: de literaire tekst zelf’ (p. 10). Dit is natuurlijk correct voor het onderzoek in de angelsaksische en andere, ook Europese landen, maar niet voor ons land.
4. Antal Sivirsky: ‘De onderwijsbaarheid der letterkunde’ in: *Maatstaf* IX (1961-1962). p. 807 e.v.
5. A.G.H. Anbeek van der Meijden: ‘*In puinhopen voel ik mij prettig, ergens anders hoor ik niet thuis’. Over de wederopbouw van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving.* (Oratie Leiden). Amsterdam 1982. Passim.
6. Walter Muschg: *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Bern 1958. p. 172.
7. Zo gaf het ons H.J.M.F. Lodewick: *Literaire kunst*, in een der meer dan dertig drukken van een schoolboek dat verouderd is, maar veel diensten heeft bewezen.
8. Opgenomen in Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation.* Frankfurt 1970.
9. J.J. Oversteegen: *Multatuli en de kritiek.* Amsterdam 1970.
10. J.P. Naeff: *Bredero en de kritiek.* Amsterdam 1970.
11. Van Luxemburg c.s. (zie 1), p. 20. Op pp. 25-26 wijzen zij op factoren die lezers ertoe brengen een tekst literair te noemen. Ik mag die niet ongenoemd laten: 1) literatuur wordt in min of meer *kunstmatige communicatiesituaties* gebruikt, 2) literatuur is verbonden met het begrip ‘*fictionaliteit*’, 3) bij poëzie spreekt men liever van *distantie*, 4) er is sprake van een bijzondere *materiaalbehandeling* (door equivalentie, afwijkend taalgebruik, veelduidigheid), 5) men kan literatuur vaak lezen op méér dan een *betekenisniveau*, 6) en 7) er zijn ook niet-fictionele teksten die toch tot de literatuur worden gerekend. Vooral 1, 4 en 5 lijken mij factoren waar een literair criticus rekening mee moet houden bij zijn beoordeling.
12. R.T. Segers: *Receptie-esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing.* Onder redactie van -. Amsterdam z.j. (1978). p. 10.
13. W. Blok: ‘Ervaringen gevraagd’, in: *De Nieuwe Taalgids* LVII (1964), p. 201 e.v.

14. Wolfgang Iser: ‘Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa’. In: Rainer Warning (red.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis.* München 1975. p. 228 e.v.
15. Gunnar Hansson: *Dikten och läsaren.* Stockholm 1959. Bij ons zijn Hanssons ideeën geïntroduceerd door George Lubbers in een tweetal artikelen: ‘Semantische schalen ten dienste van poëzie- (litteratuur) onderwijs’ in: *Levende Talen* 292, november 1972, p. 466 e.V., en ‘Litteratuuronderwijs in de communicatieklem’ in: *Levende Talen* 295, februari 1973, p. 61 e.v.
16. H. Verdaasdonk: ‘Literatuur en kapitaal’ (oratie), in: *Tilburg Studies in Language and Literature*, 3, 1982.
17. Zie noot 1.
18. Norbert Groeben: *Rezeptionsforschung als empirische Literaturwissenschaft. Paradigma durch Methodendiskussion an Untersuchungsbeispielen.* Kronberg 1977.
19. Elrud Ibsch: ‘Receptietheorie. Een positiebepaling ten aanzien van methodologische vraagstukken en nieuwe ontwikkelingen’, in: *Forum der Letteren* XXI, 1, p. 44 e.v.
20. Jacques Kruithof: *Tussenspraak. Essay over literatuur en literatuurwetenschap.* 's-Gravenhage 1982.
21. Anbeek van der Meijden (zie noot 5) en Frank Bemdsen: ‘Interpreteren verboden, metainterpretatie geboden? Een notitie over literatuurwetenschap’ in: Spektator, XII, 2 (1982-1983), p. 136 e.v.
25. Gottfried Keller: ‘Die missbrauchten Liebesbriefe’, geciteerd in: Giehrl (noot 22), p. 51.
22. Hans E. Giehrl: *Der junge Leser. Einführung in Grundfragen der Jungleserkunde und der literarischen Erziehung.* Donauwörth 1968. Gebruikt is de derde bewerkte druk uit 1977. p. 28 e.v.
23. C.S. Lewis: *Uber das Lesen von Büchern.* Freiburg 1966. p. 126.
24. Maarten 't Hart: *De som van misverstanden.* Amsterdam 1978. Zie: ‘De terugkeer naar het heden’, p. 9 e.v.

Elrud Ibsch

Literaire kritiek en literatuurwetenschap*
Of: touwtrekken om de tekst?

Het lijkt voor de hand te liggen dat men een wetenschappelijk vak meent te kunnen afgrenzen vanuit het zogenaamde object. Literatuurwetenschap gaat dan dus over literatuur. Het verdient echter aanbeveling zich te realiseren dat de problemen die onder de naam van een bepaald wetenschappelijk vak behandeld worden, afhankelijk zijn van tradities en van de zienswijzen van de beoefenaars van die wetenschap en derhalve onderhevig zijn aan uitbreiding en beperking. Zo kan het gebeuren dat problemen die tien jaar geleden nog beschouwd werden als studie-object van een bepaald vak - en daarin zelfs een centrale plaats innamen - thans door de vertegenwoordigers van dat vak als niet behorend tot het probleemgebied worden afgewezen.

Waarom dit zwaar aangezette begin? Omdat het mij onmiddellijk op enkele stellingen brengt, die ik opzettelijk voor deze gelegenheid scherp formuleer.

1. Sinds Merlijn zijn de discussies over bevoegdheden, competenties, te bezigen taal en te vellen oordelen tussen literaire critici en literatuurwetenschappers toegenomen en zijn de conflicten verergerd. (Tussen haakjes: dit heeft niets te maken met de omstandigheid dat Merlijn-critici nog wel eens hoogleraren zijn geworden - ik zal later toelichten dat er niets op tegen is als een criticus hoogleraar wordt of een hoogleraar criticus. Tweede tussen haakjes: Van Jaap Oversteegen heb ik inmiddels ook begrepen dat ik vermoedelijk niet Merlijn zelf maar de *mythe* van *Merlijn* aanspreek (*Bzzlletin* 100, nov. 1982, p. 77)).

2. De groeiende conflicten vonden hun oorzaak in de opvatting van critici en wetenschappers dat hun object de literaire tekst was en niets anders dan de tekst. Beide partijen trokken aan de tekst om hem zich toe te eigenen.

3. Het tijdstip is gekomen dat zij ervan doordrongen zouden moeten worden dat zij nodig uit elkaar moeten. De wetenschapper is geen criticus en de criticus is geen wetenschapper. In ieder geval niet - en dat is waarop het mij aankomt - op hetzelfde moment en in dezelfde werkfase.

Nadat ik met behulp van deze stellingen het chronologische en causale kader van het conflict heel kort heb geschetst en mijn doelstelling (in 3) heb geformuleerd, wil ik nadere preciseringen geven.

Als de eigenlijke schuldige wil ik hiervoor - omdat het zoveel ethischer is de balk in je eigen oog te zien dan de splinter in dat van je naaste - de *wetenschapper* aanwijzen en beslist niet de Merlijn - redacteuren die zich zelf als critici beschouwden. Voor het gemak en om het niet te moeilijk te maken ga ik even naar buiten ons land(je), waar iedereen iedereen kent en waar je zo moeilijk een fatsoenlijke polemiek kunt voeren, en ik ga ook even in de tijd terug.

Wij vinden in de positivistische wetenschapsopvatting van de tweede helft van de negentiende eeuw een wetenschapper die geheel en al tracht af te zien van zijn historiciteit en zijn waardeoordelen tijdens zijn onderzoek. Dat werd hem natuurlijk ook toen al niet in dank afgenomen. Daarom voerde Heinrich Leo een polemiek tegen Leopold von Ranke. Deze laatste had de uitspraak: ‘Beschreiben wie es gewesen ist’ tot zijn wetenschappelijk ethos en zijn wetenschappelijk programma gemaakt. Leo zag een dergelijke sine ira et studio-werkwijze niet zitten in het

* Lezing gehouden op 11 december 1982 in Theater PePijn tijdens de manifestatie ‘Literatuur: kritiek, wetenschap of natuurverschijnsel’, die georganiseerd was n.a.v. het honderdste nummer van BZZLLETIN, een themanummer over ‘De literaire kritiek’.

onderhavige geval, nl. bij de bestudering van Macchiavelli, en wilde er een behoorlijk portie *ira* in zien opgenomen.

Misschien dacht het negentiende-eeuwse positivisme wat naïef over de mogelijkheden om de subjectiviteit uit te schakelen en waarschijnlijk zijn de tegenwoordige kennis- en wetenschapstheoretici op dit punt genuanceerder en voorzichtiger (er is een gewijzigde opvatting t.a.v. theorie en feiten gekomen), maar als wij ons even op het positivistische standpunt stellen, dan zouden op deze wijze de rollen van criticus en wetenschapper aardig gescheiden moeten zijn. Dat bleek ook zo te liggen.

De literatuurwetenschap, toen vooral literatuurgeschiedenis, ontwikkelde zich tijdens het positivisme weg van de tekst - naar de biografie van de auteur toe. Dit leidde tot een reactie: Dilthey is hier de naam, die genoemd moet worden. De hermeneutische methode die hij voor de literatuurwetenschap en de geesteswetenschappen in het algemeen opeiste bracht de wetenschapper veel dichter bij de tekst. Interesse voor een bepaald meesterwerk wordt de basis van het onderzoek en van het interpreteren. ‘Verstehen’ wordt het doel. Daar komt dan bij dat alleen de kunstzinnige, fijnbesnaarde interpretator tot die akt van het ‘Verstehen’ in staat is, dat alleen hij het kan volbrengen om kloven van tijd en ruimte te overbruggen en zich op een existentiële relatie met een werk in te laten. Een meesterwerk en een meester-interpretator onmoeten elkaar in een congeniaal boventijdelijk moment.

Hoe moet nu onder deze voorwaarde de verhouding van wetenschapper en criticus worden gezien? In principe zouden zij nu één moeten zijn, de ontmoeting met de literaire tekst is immers de enige activiteit die men zich in de omgang met literatuur voor kan stellen. Het lastige is alleen dat de criticus met het odium van de actualiteit is besmet. Hij moet immers reageren op de recente literaire produktie, die echter nog helemaal niet de aura van het boventijdelijk onvergankelijke heeft verworven.

Laten we het zo stellen: de criticus doet hetzelfde als de hermeneutische wetenschapper, maar op een lager, want nog niet gecanoniseerd niveau. Dat het probleem van de actualiteit tot scherpe uiteenzettingen kan leiden weten wij uit de ‘Zürcher Literaturstreit’ van 1965 met Emil Staiger als een van de protagonisten.

In het voetspoor van Dilthey maar nog op extremere wijze dan deze het rond 1900 had uitgedacht, verklaarde in de vijftiger jaren Emil Staiger het gevoel tot het enige criterium voor wetenschappelijkheid - als u mij dit kunt vergeven haal ik de relevante citaten in de oorspronkelijke taal aan. ‘Das aller-subjektivste Gefühl’, aldus Staiger, ‘gilt als Basis der wissen-

schaftlichen Arbeit'. Het gevoel als stimulerend uitgangspunt, als basis, is echter nog niet voldoende. Staiger gaat verder en neemt het gevoel mee naar een andere fase in het wetenschappelijke procédé: 'Der seelische Grund ist unentbehrlich, nicht nur für die erste Begegnung, sondern auch für den Nachweis selbst'. En tenslotte: 'Dann fügt sich alles von selber zusammen. Von allen Seiten ruft es: Ja! Jeder Wahrnehmung winkt eine andere zu'. Emil Staiger, 'Die Kunst der Interpretation', *Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich: Atlantis, 1955). Om het op die manier te formuleren moet men waarschijnlijk de Duitse taal als voertaal hebben.

Terug naar Merlijn, die groep die ik verantwoordelijk heb gesteld voor het trekken aan de literaire tekst door beide partijen, de wetenschapper en de criticus. Zoals we gezien hebben, trok men in internationaal kader ook aan hetzelfde voorwerp, zij het dat wij het hier ter lande met een grotere nuchterheid deden. Die nuchterheid heeft ons voor emfatische uitspraken zoals Staiger die deed behoed; maar met de gedachte dat iedereen die met literatuur bezig is zich uitsluitend op de tekst moet concentreren, dat interpretatie de enige mogelijkheid is om vakmatig met literatuur om te gaan en dat interpretatie en evaluatie ten nauwste in de persoon van de interpretator met elkaar verbonden zijn, staat Merlijn dicht bij de Dilthey/ Staiger-school.

Critici en literatuurwetenschappers doen dus allemaal hetzelfde - laten we dit als Merlyn-standpunt vasthouden. Maar waarom werd men dan toch zo kwaad op elkaar? Of althans waarom werden met name de critici en hun volgelingen zo kwaad op de beoefenaren van de wetenschap? Mijn antwoord luidt: omdat de literatuurwetenschap alleen haar methodes meende te kunnen verwetenschappelijken zonder tot een fundamentele heroverweging van haar object over te gaan. Dat betekende een groei van de technische hoedanigheden, metataal, analyse-instrumenten, zelfs formalisaties. Ik ben blij dat deze technische kant is ontwikkeld (b.v. de narratologie). Deze know-how is onmisbaar, maar ik meen achteraf dat de misverstanden, verwijdering etc. te wijten zijn aan de manier waarop de wetenschappers de tekst naar zich hebben toegetrokken en hem zonder verdere reflectie hebben getransformeerd in een object van wetenschappelijke analyse.

Het startsein voor de ruzie was met deze constellatie gegeven. Het gemeenschappelijke object, *de literaire tekst*, die aan het gemeenschappelijke doel, *de interpretatie*, werd onderworpen, werd door de wetenschappers nu op technische wijze en met een technische taal benaderd. Onleesbaarheid en liefdeloosheid waren de verwijten, door Karei van het Reve en anderen naar voren gebracht en deze verwijten werden min of meer expliciet gevolgd door een uitsluitingsprocedure. Deze mensen, die wetenschappers, met hun taaltje, houden niet van literatuur en moeten er eigenlijk maar van afblijven of zich terstond herbekeren tot het oude geloof. Het kan zijn dat de wetenschappers niet duidelijk genoeg zijn geweest, het kan ook zijn dat de andere partij niet meer bereid was om te luisteren en om te lezen, maar er is een situatie ontstaan waarin van de literatuurwetenschapper gewoon gezegd kan worden dat hij niet van literatuur houdt, terwijl ik nog moet zien dat men de hoogleraar in de anatomie ervan zou verdenken, dat hij niet van het lichaam van zijn geliefde zou kunnen houden.

Die medici gaan over het geheel genomen aardig vrij uit. De publieke opinie is wat dat vak betreft zelfs bereid een negatieve affectieve reactie als wetenschappelijk vruchtbaar te beschouwen. Van de kankeronderzoeker neemt men zonder meer aan dat hij kanker een bijzonder ergerlijk en te elimineren verschijnsel vindt. Niet, dat dit voorbeeld echt op onze situatie slaat. Maar ik stel u voor even te willen overwegen wat u vindt van een literatuurwetenschapper die zich ergert aan zijn

object van onderzoek! Toch kan de wetenschap de vruchtbare consequentie van het negatieve affect niet geheel ontkennen.

Alles wat ik tot nu toe gezegd heb, duidt erop dat ik niet veel zie in een situatie waarin criticus en literatuurwetenschapper van mening zijn dat ze hetzelfde werk verrichten en met hetzelfde object bezig zijn. Voor de literaire criticus zowel als voor de literatuurwetenschapper legt een op het literaire werk en de interpretatie ervan gericht bezigzijn beperkingen op. Van welke aard zijn, om te beginnen, de beperkingen van de criticus?

Naarmate de criticus zich meer de tekstinterpretatie ten doel stelt, moet hij terughoudender zijn met het inbrengen van zijn eigen actuele normen en met het aanspreken van de normen van zijn publiek. Op de meest interessante vraag, of de criticus een nieuw verschenen boek een plaats kan geven in het norm- en denksysteem dat voor hem geldigheid heeft of dat het boek in botsing komt met dit normsysteem, wordt geen antwoord gegeven. Daarentegen wordt getracht de structurele eenheid van het boek door een half-vakmatige analyse te bewijzen of te ontkennen. Die eenheid is namelijk gauw - bij gebrek aan explicieter normen - het enige overblijvende criterium, op grond waarvan tot goed of slecht wordt besloten - waarbij gemakshalve vergeten wordt wat een rommelige boeken Dostojewski heeft geschreven - rommelig, wanneer de structurele eenheid zo hoog in het vaandel staat. De criticus als structurenwichelaar verbeurt zijn belangrijke normenstellende taak.

Welke taak verbeurt de wetenschapper als structurenwichelaar? is de zich nu opdringende vraag. Hij komt aan geen enkele verklaring toe, en dat is toch een van de mooiste taken voor de wetenschap (nog mooier zou de voorspelling zijn, maar in de menswetenschappen kunnen we niet die verklaringsvoor-spellingssymmetrie aanhouden die de rasechte natuurwetenschapper zo aardig vindt). Hooguit kan de interpreterende wetenschapper de relatie van tekstelementen tot het tekstgeheel ‘verklaren’ (maar dat is een verklaring tussen aanhalingstekens, want ze is niet voor generalisering vatbaar). Wil men echt iets verklaren in de literatuurwetenschap dan moet men de grenzen van de tekst te buiten gaan en heel wat meer elementen om en nabij de literatuur in overweging nemen. Daarover straks meer.

Jacques Kruithof, een afvallige student van mij, heeft heel scherp gezien hoe het zit. Hij heeft een tijd op de meest serieuze wijze meegelopen in de studierichting Algemene Literatuurwetenschap aan de VU. Vlak voor de eindstreep heeft hij de studie gestaakt. Tot mijn grote vreugde niet dan nadat hij mij een manuscript had overhandigd, een manuscript dat inmiddels het boek *Tussenspraak* - Essay over literatuur en literatuurwetenschap ('s-Gravenhage: BZZTôH, 1982) is geworden. Ik vind het een van de grootste complimenten die er aan het adres van de literatuurwetenschap gericht zijn. Het meest waardige afscheid, nl. op basis van kennis van en respect voor de ander. Kruithof komt opvallend dicht bij mijn eigen ideeën terecht. Symptomatisch is dat hij schrijvers, critici en essayisten bij het forum rekent. De literatuurwetenschapper zit er niet in. ‘Daar zul je het zelf wel naar gemaakt hebben’, hoor ik u denken. Toch prefereer ik het buitengesloten zijn boven het telkens weer binnengehaald worden dat Jaap Oversteegen in zijn relatie met Carel Peeters nogal eens overkomt. Het ongelukkige is dat sommige wetenschappers daar niet tegen kunnen. Neem Van het Reve. Hij vindt het gewoon niet leuk om ergens buiten te staan. Dat ligt hem niet. Hij moet zich ongehinderd op alle terreinen kunnen bewegen. En dat op een wijze, die de grensoverschrijding - het douane-huisje met het wisselkantoor ernaast - negeert. Daar zit het verschil in. Ook anderen dan hij houden wel van grensoverschrijdingen, maar ze aanvaarden gemakkelijker het feit, dat zij op een gegeven moment een ander territorium met gedeeltelijk andere wetten en gebruiken betreden. *Tussenspraak* van Kruithof is de bewustwording van een grensoverschrijding met daarop volgend een keuzebepaling. Daarom waardeer

ik het zo. Als men weet wat men doet wanneer men een ander territorium betreedt, is er niets op tegen dat de literatuurwetenschapper eens als criticus optreedt

of de criticus als wetenschapper. Maar dan moet hij wel - om het in een ander sociaalwetenschappelijk kader te plaatsen - iets afweten van positievelden waarin een mens door geboorte of inspanning zich geplaatst ziet en van rollen die hij dientengevolge bekleedt. En hij moet een notie van roldistantie en rollenspel hebben. Stel dat ik wetenschapper ben en moeder en dat u criticus bent en vader. Over het algemeen redden wij ons daar wel uit - op grond van die notie van roldistantie die wij in praktijk brengen - maar waaruit geen redding mogelijk is, is de wetenschappelijke moeder of nog erger de moederlijke wetenschapper, de vaderlijke criticus en vult u maar aan.

Het wordt nu tijd dat ik aangeef hoe ik denk dat het terrein van de literatuurwetenschapper in vergelijking met dat van de literaire criticus eruit ziet.

Een recensie is prachtig wanneer hij begint met ‘De laatste roman van Mulisch is de beste die hij tot dusver heeft geschreven’. Of: ‘Dat boek bevalt mij niet’ (Leon de Winter over *Uber die Dörfer* van Handke; zie: *Bzzlletin* 100, p. 69). Zoiets schept duidelijkheid en spanning tegelijk. Het geeft het zoeklicht aan van waaruit de criticus elementen uit het boek ter staving van zijn oordeel bijeen zal brengen en het doet vermoeden dat retorische middelen zullen worden aangewend om de lezer te overtuigen. Het stimuleert twijfel en tegenspraak. Anders dan Chris van der Heijden meen ik dat het niet de primaire taak van de criticus is op basis van technische analyse materiaal aan te reiken dat de lezer in staat stelt zelf te oordelen (*Bzzlletin* 100, p. 70). Van de criticus wordt het oordeel verwacht. Laat ik als lezer kijken of ik het met de recensent eens kan zijn. Het lokt botsingen uit, confrontaties van normen en waardeoordelen die leven en beweging in de literaire communicatie brengen. Felle reacties kunnen bij de lezer het gevolg van een door een criticus gedane uitspraak zijn. Hermans (NRC, CS, 29.10.82) lokte onlangs bij de lezer die ik zelf ben zoiets uit toen hij schreef: ‘Robert Musils eigen *Mann ohne Eigenschaften* kan wat mij betreft wel driekwart korter. Ondanks driemaal dapper proberen heb ik het in dat boek nooit verder gebracht dan tot bladzijde 350’. Ieder woord is hier berekend, letterlijk - die zekerheid waarmee dat oordeel naar het publiek toe wordt uitgesproken - over zijn onzekerheden hoort de criticus het zwijgen te doen, die moet hij maar binnen houden, daar is hij niet voor - hij *begint* met het laatste woord, hij *heeft* het laatste woord - om uiteindelijk gesprekken over literatuur, om woorden over een boek mogelijk te maken. Waarom zou hij zich in het keurslijf van descriptieve proposities wringen, iets neutraals vertellen over die vrije indirecte rede, de verteller, over functies en sequenties à la Propp of à la Bremond, terwijl voor analyses in een kritisch betoog niet meer ruimte ingeruimd behoeft te worden dan die van achtergrond waartegen de criticus zijn oordelen uitspreekt.

Als het kritische betoog normenstellend en normencreërend is, is het interessant: ‘Wat kritiek interessant maakt is het feit dat wegen gevonden worden om over “waarden” te praten’, aldus Willem Kuipers (*Bzzlletin* 100, p. 40). Als de criticus duidelijk weet te maken of zijn eigen normen overeenkomen dan wel afwijken van die van de schrijver en waarom dat zo is, haalt hij de literatuur uit de ivoren toren van de nutteloze luxe en brengt haar daar waar zij eeuwen geleden reeds thuis is geweest, nl. midden in de samenleving. Vroeger heeft men zich gegeneerd om telkens weer opnieuw de vraag te stellen hoe in literatuur werkelijkheid werd gezien - het mimetische argument is toen belangrijk geweest. ‘Hondje fictie’ waar Carel Peeters enkele jaren geleden gelukkig al de draak mee heeft gestoken, heeft deze vraag helaas in de taboesfeer gebracht. Het dictum van de fictionaliteit, de eigen werkelijkheid van literatuur verschafte de legitimatie om de buitenliteraire werkelijkheid te vergeten. Toch zou het aardig zijn om ze uit die vergetelheid te halen en de vraag naar de verhouding van literatuur en werkelijkheid opnieuw te

stellen. Carel Peeters heeft als pur sang criticus indertijd aangevoeld dat een gedicht als 'bouwsel van woorden' voor hem dood zou zijn.

In alle culturele sectoren, of het nu wetenschap of kunst of religie betreft (ik reken ze allemaal tot de cultuur i.t.t. Kruithof, *Tussenspraak*, p. 78) gaat het om het formuleren en het herformuleren van de plaats van de mens ten opzichte van het ene vallende herfstblad zowel als van orgaantransplantatie, ten opzichte van zijn intiemste vriend zowel als van zijn meest anonieme vijand, kortom het gaat om zijn plaats in het universum van betekeniseenheden die zijn werkelijkheid vormen. Wat kan hij doen met een vorm van kunst, de literatuur, die hieraan niet deelneemt, die het houdt op een eigen fictionele werkelijkheid? Of alle werkelijkheid is fictioneel, òf geen enkele sector is het. Hier wilde ik niet naar toe, maar ik meen het.

Ik wilde zeggen dat de criticus de lezers zou moeten vertellen of hij het eens is met de ordening van betekeniseenheden in een bepaald literair werk, of hij het eens is met de wijze waarop de schrijver de werkelijkheid kenbaar en toegankelijk acht, of hij de keuze uit de semantische mogelijkheden kan billijken, of hij de mening van de schrijver over de relevantie en mogelijke effecten van zijn kunst deelt, of hij tenslotte de artistieke ordeningsprincipes die voor het doel zijn aangewend, kan waarderen. Zo verkrijgen wij inzicht in de mimetische, ethische en esthetische normen van criticus en schrijver en kan er weer een kritische traditie worden opgebouwd die in plaats van op de neutraliteit van vertelstructuren te recurreren, op betekenis- en waardetoekenning aanspreekbaar is en wel op een 'eenkennige' manier (Jaap Goedegebuure, *Bzzlletin* 100, P. 17).

De aanspreekbaarheid van de wetenschapper nu is een andere. Ook voor hem - zo stelde ik reeds - is de neutraliteit van de structuuranalyse een te beperkt gebied. Ook hij heeft te maken met betekenissen en waarden, maar - en dit zie ik als het verschil tussen wetenschap en kritiek - zijn taak is niet een betekenis- en normen*stellende*, maar een betekenis- en normen-*beschrijvende* en *-verklarende.* Zijn eigen waardeoordeel kan nog wel een plaats krijgen in de vrije hypothese-vormende, zg. heuristische fase van zijn onderzoek. Zijn waardering voor *De Aanslag* kan een stimulans zijn om dit boek en de communicatieve relaties waarin het staat in zijn onderzoek te betrekken, het kan hem aan een probleemstelling helpen, het kan echter nimmer als subjectief waardeoordeel worden meegenomen in de systematiserende en nog minder in de toetsende fase van zijn onderzoek. Een uitspraak als 'Ik vind dit boek zo mooi', kan alleen voor een wetenschappelijke probleemstelling in aanmerking komen onder voorwaarde dat de 'ik' uit de uitspraak verdwijnt en dat een mogelijkheid voor een verklaring wordt ingebouwd. Ongeveer zo: Wie vinden dit boek mooi? - of: Door wie en waarom wordt dit boek mooi gevonden? Dan kan het onderzoek beginnen. Ik stel met opzet niet de vraag: Waarom is dit boek mooi? Zo geformuleerd kan men denken dat de wetenschapper het positieve waardeoordeel op grond van analyse en/of interpretatie zou kunnen aantonen. Dit heeft men een tijd lang aangenomen. Ook Van het Reve eiste in de Huizinga-lezing dit resultaat van de literatuurwetenschap. Men veronderstelde daarbij een immanente of intrinsieke waarde. Nu denkt men - en bij deze opvatting sluit ik me graag aan, - dat waarde een relationeel of instrumentalistisch concept is - iets is altijd goed of slecht voor iemand - niet in zich zelf. Hier begint het voor de literatuurwetenschapper interessant te worden, maar hier begint ook een ontwikkeling die een toenadering tot de sociale wetenschappen betekent (Kruithof ziet het ook zo, *Tussenspraak*, p. 31), en die dan ook vereist dat men zich sociaal-wetenschappelijke methoden eigen maakt. Wanneer niet de interpretatie object van het wetenschappelijk onderzoek is, en ook niet het eigen waardeoordeel, maar de beschrijving, analyse en vergelijking van interpretaties en waardeoordelen, dan is het mogelijk om als onderzoekend subject op een gegeven moment buiten het object van onderzoek te staan, en dat is nog niet zo'n slechte positie voor iemand uit de alfa-wetenschap.

De literaire tekst is in deze zienswijze maar een deel van het

onderzoeksobject. Hij maakt er deel van uit voorzover het forum (schrijvers, critici, lezers) hem creëert resp. op hem reageert, voorzover de tekst een betekenis en waarde scheppende functie heeft.

Het onderzoek dat de literatuurwetenschapper ten aanzien van deze ruime taakopvatting te wachten staat kan in een drieledig onderzoeksdoel worden ondergebracht. De wetenschapper tracht a) de *potentiële* betekenissen van een literaire tekst vast te stellen. Voor dit doel geeft hij een analyse van de betekeniselementen met behulp van het in narratologie of poëzie-analyse ontwikkelde instrumentarium Hij zou daarbij zoveel mogelijk moeten afzien van een interpretatie. In deze laatste namelijk worden betekeniselementen hierarchisch geordend en gebundeld tot een betekenissamenhang. Deze stap echter volgt niet logisch uit de analytische fase, maar wordt gestuurd door subjectieve (of intersubjectieve) denkwijzen. De door analyse verkregen betekeniselementen vormen de achtergrond waartegen de door anderen vervaardigde interpretaties worden onderzocht.

Een andere taak voor de literatuurwetenschapper is b) de zo volledig mogelijke reconstructie van de historische context van een werk. Ik noem dit de vaststelling van de *intentionele* betekenis. Dit werk is literatuurhistorisch van aard. Conventies van een periode of van een genre, de poëtica van de auteur, zijn biografie en andere historische gegevens vormen het materiaal voor dit type onderzoek.

Een derde - omvangrijke - taak voor de beoefenaar van de literatuurwetenschap is c) het onderzoek naar de *gerealiseerde* tekstbetekenissen. De overgang van tekstinterpretatie naar het geheel van de literaire communicatie - van immanente literatuurstudie naar sociaalwetenschappelijk gerichte probleemstellingen - wordt hier het duidelijkst zichtbaar. Object van onderzoek is nu niet meer de tekst als zodanig, maar zijn functioneren in de communicatie tussen tekst en lezer resp. lezersgroepen.

Bij dit type onderzoek (*receptieonderzoek*) kunnen twee takken worden onderscheiden: ten eerste de historisch-documentaire tak (analyse van receptiedocumenten), ten tweede de empirisch-experimentele tak. In deze laatste worden de reacties van levende lezers en lezersgroepen met behulp van sociaal-psychologische methoden onderzocht. Hoewel dit onderzoek door de tegenstanders gemakkelijk wordt verketterd - men is ogenblikkelijk bereid om de trivialiteit en banaliteit van de resultaten aan te vallen en de afstand van het zg. ‘meet- en telwerk’ tot de artistieke creatie als onnoemelijk groot te bestempelen - heeft het wel de grootste methodologische troeven in handen. Het biedt ruime mogelijkheden om literatuurwetenschappelijke hypothesen te toetsen, de verklaringskracht van het empirische onderzoek is aanzienlijk (de waarom-vraag kan in de experimenten volop worden uitgebuit), en het is niet uitgesloten dat op een gegeven moment - althans voor een gedeelte van het onderzoek en op bescheiden schaal - ook aan de wetenschappelijke doelstelling van de voorspelling zou kunnen worden beantwoord. Niet oninteressante vragen zouden b.v. zijn: Welke cognitieve en sociale restricties en welke persoonlijkheidskenmerken leiden tot het afwijzen van experimentele poëzie? Welke literatuuropvatting staat achter de acceptatie van absurdistisch theater? Waar ligt een complexiteitsdrempel en kan die door oefening worden verlaagd? Welke rol speelt de behoefte aan identificatie in de betekenis- en waardetoekenning van literatuur?

Het onderzoek naar de gerealiseerde betekenissen van literaire teksten is - uit de aard der zaak zou ik bijna zeggen - in het bijzonder geïnteresseerd in de reacties van critici. Historisch-documentair onderzoek naar het professionele kritische circuit is een terrein dat bewerkt wordt en dat verdere bewerking verdient. Wanneer ik nu zeg dat ook empirisch onderzoek naar waardesystemen van critici gedaan zou

moeten worden (Reinhold Viehoff in Duitsland heeft er reeds iets aan gedaan) zal men beseffen wat er aan de hand is en tot protest overgaan, vrees ik. Men zal namelijk ineens schrikken van de consequentie die nu is ontstaan: de criticus als object van de wetenschapper? Dit zal men het toppunt van verwaandheid vinden en het einde van de dialoog. In plaats van een vertegenwoordiger van de literatuurwetenschap uit te nodigen die de kloof op irenische, alle ge- en verschillen met de mantel der liefde toedekkende wijze tracht te overbruggen, vragen ze Elrud Ibsch die de zaak scherp stelt en daarmee verergert, zal menigeen misschien nu denken. Laat ik dan tot mijn verdediging zeggen dat ik niet geloof dat men door onderscheidingen aan te brengen iets verergert. Integendeel: men verheldert, en men verergert door te verdoezelen.

Nog een ogenblik vraag ik uw bereidwilligheid om mee te denken. Voor ons mensen staan verschillende bronnen van kennis en inzicht open. Er is het meest belangrijke en obligatoire gebied van onze alledaagse life-world-kennis, de kennis op grond waarvan wij overleven, ons praktisch en politiek handelen bepalen enzovoorts. Er is de kennisbron van de religie, die, indien men verkiest eraan deel te nemen, aan ons verlangen om verbonden te zijn met de prima causa et causa finalis van alle bestaan beantwoordt; er is de kunst, die - wederom indien men deelname verkiest - door concentratie en selectie aandacht geeft aan individuele momenten in het bestaan die exemplarische waarde kunnen verkrijgen, en er is de wetenschap, die - ook zij weer op facultatieve basis - voor deelnemers aan deze kennisbron mogelijkheden schept om samenhangen te ontdekken, verklaringen te vinden, voorspellingen te doen. De kennissociologie onderscheidt deze verschillende vormen van kennis. En wij doen er goed aan om de onderscheidingen van haar aan te nemen. Als wij dat doen zien wij ook hoe de verwarring tot stand is gekomen. Verwarring doordat wij niet hebben beseft dat de kennisbron kunst een andere is dan de kennisbron wetenschap. Wij hebben de kennisbron kunst en het wetenschappelijke object kunst met elkaar gelijkgesteld. Ten onrechte, mijns inziens. Het kan niet de bedoeling zijn om kunst in wetenschap te transformeren - dit zou het belangrijke verschil in het type inzicht dat beide sectoren kunnen leveren, verdoezelen. Maar het kan evenmin de bedoeling zijn om wetenschap in kunst om te toveren. Laten we derhalve critici en wetenschappers beiden in hun waarde laten, zodat zij optimaal hun taak kunnen vervullen. De *criticus:* spontaan, participerend, normenstellend, normen anticiperend en evaluerend, in een actueel en direkt antwoord reagerend als een seismograaf en de richting en de beweging van de *literatuur* mede bepalend. De *wetenschapper:* distantiërend, analyserend, beschrijvend en verklarend, met durf hypothesen formulerend en met acribie hypothesen toetsend, en daardoor de beweging van de *wetenschap* mede bepalend.

En als wij iets gemeenschappelijks willen vinden dan zou het het volgende kunnen zijn, geldig voor criticus en wetenschapper: de kritische norm zowel als de wetenschappelijke hypothese mogen stevig verdedigd worden, maar men zou ze moeten laten vallen precies op het moment dat ze verworden tot dogma's.

Willem Kuipers
De slapenden zijn medescheppend*

Als ik aan literatuur denk, denk ik nu eens niet aan Lodewijk van Deyssel, Gerard Reve, Maarten Biesheuvel of Kees van Kooten, schrijvers die ons er op zenuwslopende wijze deelgenoot van hebben gemaakt hoeveel moeite het kan kosten ook maar één zin op papier te krijgen. Ik denk vooral aan die volksstammen die aan de literatuur hun brood verdienen. De leraren die de jeugd in de letteren moeten onderrichten in het HAVO, MAVO, VWO, op MTS'en en HTS'en, aan sociale en pedagogische academies, in lerarenopleidingen en MO-cursussen; de docenten aan de universiteiten die honderden studenten moeten bijbrengen dat de Nederlandse literatuur begint met de simpele vraag of alle vogels hun nest al gereed hebben, de hoogleraren Nederlands en Algemene literatuurwetenschap niet te vergeten, de literatuurconsulenten die de Katholieke Hogeschool van Tilburg in een niets ontziende vooruitstrevendheid zal afleveren, de hardwerkenden in de bibliotheken, de leesmoeders op de lagere scholen, de medewerkers van het Letterkundig Museum, het personeel van de literaire uitgeverijen, maar dat niet alleen, want alle uitgeverijen in Nederland pikken wel een graantje mee van de literatuur, de uitgevers, de redacteuren, de mannen en vrouwen van de verkoop, de vertegenwoordigers die driemaal per jaar de boer opgaan om aan de boekhandel hun nieuwe waar te slijten, de boekhandel, de gigantische ramej-handel, de reacties van kranten en weekbladen, waar altijd wel één persoon zo'n beetje belast is met de berichtgeving over dooie auteurs of prijsuitreikingen, rellen van elkaar bevechtende dichters of de rattenvanger Reve, die met zijn zoet gefluit van literatuur, drollen en winden, en roetmoppen die onze blanke dochters onteren duizenden jongeren uit hun kraakpanden tot zich wist te lokken.

Literatuur, kortom, is een bedrijf. Het is een broodwinning, zo al niet voor de schrijver, dan toch voor degenen die ik nu al of niet volledig heb opgesomd. Het is een instituut, dat ook al zou er geen levende schrijver in Nederland meer rondlopen, zou blijven bestaan. Het is een instituut dat jaar in jaar uit in omvang uitdijt, iets wat het beste voor lezend Nederland zou moeten doen hopen. In de toekomst zal niemand meer aan de greep van dit instituut ontsnappen. Van de wieg tot het graf zal de literatuur ieder van ons vergezellen.

Lijkt het die kant op te gaan? Wordt het ‘medisch model’ op de letteren toegepast? Kwantitatief misschien wel, maar kwalitatief zeker niet, als je mag afgaan op wat je hoort.

Al die leraren. Als hun motiviatie niet anders geworden is dan in de tijd dat ik ze als student meemaakte, zie ik het somber in. Wat een ellende was dat studeren. Eerst die vervelende middeleeuwen, dan de onleesbare Renaissance, dan die saaie achttiende en negentiende eeuw, en dan hield het gelukkig op. Moeizaam werd er gestudeerd. Nu nog hoor ik regelmatig van docenten èn studenten dat er legio kandidaten zijn die in het jaar van hun afstuderen nòg niet weten waarover ze hun doctoraalscriptie zullen schrijven. Of Ernstjan, zo heten docenten van een nieuwe generatie tegenwoordig vaak - dubbele naam -, ze niet aan een onderwerpje kan helpen?

Maar misschien worden slechte studenten aardige leraren. Regelmatig spreek ik zulke vakgenoten en wat dan tot mij komt is niet anders dan onmacht: de leerling is in van alles en nog wat geïnteresseerd, maar absoluut niet in literatuur. Maar wat

* Lezing gehouden op 11 december 1982 in Theater PePijn tijdens de manifestatie ‘Literatuur: kritiek, wetenschap of natuurverschijnsel’, die georganiseerd was n.a.v. het honderdste nummer van BZZLLETIN, een themanummer over ‘De literaire kritiek’.

heet literatuur in het onderwijs? Zijn dat niet criant vervelende lessen waar de docent geheel in beslaggenomen door de noodzakelijke aanschaf van een nieuwe Volvo, of de verbouw van zijn huis waarvoor de goedkoopst mogelijke tweede hypotheek gevonden moet worden - en nu ook nog al dat inleveren! - voor de zoveelste keer de structuur van *Turks Fruit* in de door rock, punk en free-wave hardhorend geworden hoofden van de leerlingen probeert te stampen. Ik weet het niet. Ik hoor wel eens wat. Zo vertelde een jong persoon uit Enschede mij onlangs dat hij zijn leraar Nederlands gevraagd had Willem Brakman op zijn lijst te mogen zetten, maar de leraar Nederlands had nog nooit van Willem Brakman gehoord. Laat staan dat hij iets van hem gelezen had, natuurlijk!

Dan valt mijn mond open. Hij zal wel al jaren in ernstige relatiemoeilijkheden verkeren, denk ik dan, want dat schijnt onder leraren ook te heersen als een besmettelijke ziekte.

Het èchte literatuuronderwijs vindt vanzelfsprekend aan de universiteit plaats. Daar worden immers de allerbesten aangesteld. Wie weet hoe er in de jaren zestig, toen de aanzwellende golf literatuurstudenten de instituten Nederlands bereikte (sociologie was uit!), in allerijl en te hooi en te gras werd aangesteld, waarna in de jaren zeventig de deuren van de universiteit voor werkzoekenden werden gesloten, heeft daarover zijn twijfels. Zeker is dat de jongelieden die er toen, vers afgestudeerd kwamen te zitten, tot in lengte van jaren zullen blijven hangen: de vergrijzing van het vak Nederlands is in de jaren zestig begonnen.

Degenen die wèrkten storten zich vol overgave op tekstanalyse of gaven zich over aan de theorie. Wie een beetje op wilde schieten met zijn carrière moest vooral theoretisch niet van de straat zijn. De nieuwe vakidiootjes konden elkaar in die tijd opgewonden bezig houden met weer een nieuwe theorie die ze ontdekt hadden. Het leek wel, als je ze zo hoorde praten, dat de wetenschap op het punt stond klaar te komen.

Ik herinner me een gesprek met een zeer jonge doctor, die ook al in Amerika geweest was om zijn blik te verruimen, waarin ik probeerde het over boeken te laten gaan. Tja, ik ben ook maar beperkt van gespreksstof. ‘Helaas, helaas’, zei hij, ‘ik heb geen tijd meer voor primaire literatuur. Ik heb mijn handen vol aan het bijhouden van mijn vakgebied’. Let wel, dat vakgebied was literatuur! Voor hem was het secundaire, tertiaire of misschien wel quartaire literatuur, meta-literatuur in elk geval!

Hij was de enige niet. Ik heb menige literatuurwetenschapper mogen betrappen op een volledige desinteresse in wat zij dan primaire literatuur noemen. Ze lazen niet. Ze bestudeerden de literatuur alsof het een natuurverschijnsel is, met de microscoop op een detail, in de hoop er een of andere theorie aan te kunnen toetsen.

Zoiets is geen specifiek Nederlands verschijnsel. Het is inter-

nationaal. Hoe erg het is, merkte ik afgelopen zomer toen ik naar Dublin was gegaan om een aantal symposia over James Joyce, een lievelingsauteur van mij, bij te wonen. Zoals u weet schreef Joyce behalve de prachtige verhalen in *Dubliners* en het meesterwerk *Ulysses*, ook *Finnegans Wake*, een boek dat iedereen moet raadplegen als hij wil weten waar een auteur kan eindigen die er volkomen zeker van is dat hij aan de literatuur zijn brood niet zal verdienen. Het is absoluut onleesbaar. Maar daardoor juist een kluifje voor de wetenschap. Een vet kluifje. Ik schrok van het aantal huismoedertjes en beschaafd alternatief uitgemonsterde huisvadertjes dat uit Amerika naar Dublin was gekomen om ons hun wijsheden te verkondigen over één pagina *Finnegans Wake*, waarop ze een jaartje of zo gestudeerd hadden. Ik werd niets wijzer van deze opstelletjes die door de besten van de klas mochten worden voorgedragen. Ik begreep het beter als ik de jonge geleerden na het voorlezen van hun *paper* zich met hun gezinnetjes zag vermeien op de *lawns* van Trinity College of aan de boorden van de Liffey.

Gelukkig hebben wij geen Joyce. Wel hebben we de literatuurwetenschap, een vak dat de beperkte Neerlandistiek - want het waren vooral neerlandici die dat vak gingen studeren - tot ver over de grenzen van ons taalgebied oprekte. De resultaten van deze ontwikkeling? Wat er aan lezenswaardigs uit de universiteiten komt is zo gering dat men kennelijk bang is ons, extra muros, aan het schrikken te maken. IJver, vlijt, op zijn best, maar een vonkje inspiratie, waar ook het onderwijs, en misschien wel de kritiek, een tik van mee zou kunnen krijgen, ik zie het niet.

Een derde grote beroepsgroep wier inkomen stoelt op de literatuur, vinden we in het uitgeversbedrijf. Zij bevinden zich in een iets andere positie dan hun collega's in het onderwijs omdat zij zonder levend materiaal niet kunnen bestaan. Een uitgever kan niet, zoals een docent aan de universiteit, jaar in jaar uit met een dooie schrijver voor de draad komen. Het zou gauw met zijn bedrijfje afgelopen zijn. Een eerste voorwaarde voor een Nederlandse literaire uitgeverij is: levende Nederlandse auteurs die aanslaan bij een redelijk groot, maar liefst zo groot mogelijk publiek. Die auteurs geven het fonds een gezicht. Het kunnen mensen zijn die de aandacht trekken, binnen de literatuur, en daarbuiten. En vooral om dat laatste gaat het. Een succesvolle auteur is iemand die een maar matig in literatuur geinteresseerd publiek voor zich weet te winnen, doordat hij ook als persoon aantrekkelijk wordt. Zo iemand kun je laten signeren, die komt op de televisie, daarmee kun je als uitgever voor de dag komen. Als je ervoor zorgt dat er ieder jaar een nieuw boek van hem is, ben je bij voorbaat verzekerd van een meer dan behoorlijke omzet.

Maar zulke auteurs liggen niet voor het opscheppen. Het zijn er maar een paar. ‘Zegt u maar gerust één op een generatie’, zegt Harry Mulisch in *Voer voor psychologen*, waar hij aldus op zichzelf duidt. Dat is te weinig, en dus ga je zulke auteurs *maken.* Iemand die bewezen heeft goed te liggen bij een modieus publiek, zeg maar het publiek van de HP-toptien, mag niet meer uit ons blikveld verdwijnen. Hij moet zichtbaar blijven. Als hij er een jaartje niet in geslaagd is nieuw werk op te leveren, dan bedenkt de uitgever iets waardoor er tóch een boek van hem verschijnt: een verzameling oude stukken, een goedkope heruitgave van bekende verhalen met een inleiding van Karei van het Reve, een nieuwe pocket-serie. Een inventief uitgever is onuitputtelijk. En vergeet de auteurs zelf niet. Niemand weet zo goed zijn public relations te verzorgen als Jan Wolkers die ieder jaar weer, nèt voor het uitkomen van de nieuwe Wolkers, opzienbarend in krant of op tv aanwezig is. Er zijn ook auteurs die zich min of meer vriendschappelijk tot een criticus wenden. Of hij niet wat extra aandacht aan zijn boek wil besteden.

Ook het Nederlandse uitgeversbedrijf is afhankelijk geworden van de bestseller. Des te duidelijker treedt dat aan het licht, nu in die sector na de zeven vette jaren,

de buikriem moet worden aangespannen. De Arbeiderspers maakte het dit najaar helemaal dol door werkelijk alles te doen om Marijke Höweler maar tot dè seller nummer één te verheffen. Eerst begon AP-auteur Simon Carmiggelt het boek aan te prijzen, toen kwam AP-auteur Maarten 't Hart, vervolgens deed AP-auteur Gerrit Komrij een en ander nog eens dik over, en toen verscheen er in de advertenties: ‘Het boek van het jaar’. Het wachten is nu op de televisie-uitzending van de hoofdredacteur van de Arbeiderspers, Martin Ros, die de geheel gratis door de AVRO hem beschikbaar gestelde zendtijd aan Höweler zal wijden. Ik misgun niemand welk succes dan ook, maar men moet de proporties niet uit het oog verliezen. Wat constateerde Aad Nuis, terug van weggeweest, in de bijlage van Vrij Nederland:

> En jawel, ze hebben gelijk, die critici. Ironisch, lichtvoetig, trefzeker van stijl, een gaaf zwart komedietje. Ook ik heb onder het lezen heel wat afgegniffeld om die zo raak neergezette professoren en bouwvakkers, hulpverleners en studenten. Waarom hou ik er dan toch een ontevreden gevoel aan over? Omdat dat tinkelende toontje me teveel wordt op den duur? Omdat het teveel cabaret van gisteren is, met heel spitse grappen over types en toestanden waar eergisteren ook al spitse grappen op zijn gemaakt. Van Kooten en De Bie, de vaders van deze humor, zien telkens weer kans je te laten lachen om iets dat nooit eerder is gesignaleerd. Marijke Höweler doet dat niet.

Zo kan literatuur alleen maar in de verkeerde handen terecht komen.

Ondanks de professionalisering van het instituut literatuur, dat de afgelopen jaren meer en meer mensen werk is gaan verschaffen, en ondanks de commercialisering ervan, die inhield dat de uitgevers in navolging van het gewone bedrijfsleven, begonnen de lezers met de haren naar het boek te slepen, is de belangstelling voor literatuur in de breedte nauwelijks gegroeid. De uitschieters deden zich voor waar sprake was van *consumenten*, niet van lezers. In de tijd dat Oek de Jongs *Opwaaiende zomerjurken* een rage werd, hoorde ik zeker van tien mensen dat ze het boek maar gekocht hadden, omdat er iets bijzonders mee aan de hand leek. Gelezen hadden ze het nog niet.

Literatuur wordt wel gezegd, is helemaal niet van deze tijd. Lezen vraagt om stilte, rust, een soort adempauze in het bestaan, lezen doe je niet een half uurtje of zo, lezen doe je uren achtereen. En daarvoor heeft niemand meer tijd. In deze drukke tijd wordt iedereen constant opgejaagd tot nog dynamischer prestaties. Het beeld van de cultuur is er een van herrie, beweging, flitsende activiteit. Het instituut literatuur past zich daarbij aan. Maar klopt dat beeld wel?

Een samenleving die zeshonderdduizend werklozen telt, meer dan een half miljoen mensen totaal arbeidsongeschikt heeft verklaard, duizenden en duizenden mensen klanten van de zachte sector heeft doen worden, een samenleving die de werkers meer vrije tijd gunt dan ooit in de geschiedenis mogelijk is geweest, is dat wel een samenleving van koortsachtige activiteit, van dynamiek?

Wie liegt ons dit voor?

Er is alle tijd, voor alles. Er is alle tijd om te lezen als men dat zou willen. Er is voor duizenden mensen alle tijd om enorme bibliotheken door te spitten; dat men niet wil is het raadsel. Men is nog steeds in de ban van verworvenheden die in de naoorlogse jaren het land overrompelden: de televisie, de auto, het eigen huisje. De televisie is nog steeds niet ontdaan van de magie waarmee het medium bekleed werd toen het in de vijftiger jaren als een wonder in de eenvoudige huiskamers begon te stralen. Avond in avond uit is men aan de buis gekluisterd, hoewel er maar incidenteel iets te beleven valt. De tv-makers, zoals ze heten, doen er alles aan de kijkers zoet te houden met grappige, klunzige of verheven magiërs, of ze nu Willem Ruis, Willempie of Wim Kan heten; de ban mag niet verbroken worden. De kijkcijfers

zijn heilig. De auto heeft onze infrastructuur, zoals dat heet, ontwricht, waardoor hele delen van de bevol-

king in het wilde weg over het platteland zijn verspreid. Losgescheurd van hun culturele oorsprong zitten ze daar nog in hun treurige doorzonwoning van de klap te bekomen. Dezulken zijn een prooi voor ieder genotmiddel of medicijn als het ze maar pijnloos door de strot geduwd kan worden. En beide wordt ze, ondanks de crisis, in grote hoeveelheden aangereikt. Het boek is daar niet bij. Dat kleeft de saaiheid aan, menen ze, die nu juist zo'n verschrikkelijke bedreiging is in hun dagelijkse bestaan. Nieuw, nieuw, dat is de enige prikkel waarop de middenklasse reageert.

Straatgewoel

De literatuur, dat is de inhoud van de druk die Het Instituut op haar uitoefent, zou zelf wat meer tekenen van leven moeten geven, dan komt het publiek wel. Romans waarin de werkloosheid, de crisis, de politiek uitputtend en dramatisch aan de orde worden gesteld, die zouden wel aftrek vinden, maar wat vind je daarvan in de boeken van Gerrit Krol, Willem Brakman, Nicolaas Matsier (hoewel die in zijn laatste boek toch met Aldo Moro en de Rode Brigades op de proppen komt), Doeschka Meijsing, Oek de Jong of Kester Freriks? Niets, het moet gezegd: bij hen ontbreekt het straatgewoel dat de jonge hooggeleerde Anbeek zo graag ook in de Nederlandse literatuur verwerkt zou zien, nagenoeg volledig. Zet de literatuur daarmee zichzelf buiten spel? Die vraag wordt ook door anderen dan Anbeek opgeworpen. Men vindt dat de schrijvers van tegenwoordig te weinig rekening houden met de lezer. *Opinion-leaders* die niet direct het standpunt van Anbeek delen, zijn milder in hun eisen aan de literatuur als het gaat om de vertolking van een maatschappelijke werkelijkheid, maar zij komen aan met altijd hetzelfde historische canon, waarin Multatuli, Elsschot Nesico en Carmiggelt een vooraanstaande plaats innemen. Hun eenvoud van taal, hun directheid, hùn zeggingskracht, zo lijken zij te zeggen, die ontbreekt in het moderne schrijven dat vaak zo verliteratuurd is.

Het gaat in al deze gevallen om een relatie tussen literatuur en samenleving, in het eerste geval zou de inhoud daarbij aangepast moeten worden, in het tweede geval de vorm. Maar die relatie is niet zo eenvoudig als zij hier wordt gewenst. Ik ken maar één soort literatuur waarvan je direct, op het moment van de geboorte als het ware kunt zien hoe het over de eigen samenleving gaat, en dat is wat men socialistisch realisme noemt. Hier schetst de schrijver een beeld van de wereld op grond van een aantal schablones die hij bij het daarvoor bestemde loket van de schrijversbond kan afhalen. Hij hoeft alleen maar in te vullen. In het Westen, dat gezegend is met het vrije woord, vind je dergelijke vormen van schrijven maar heel zelden. Zelfs in de meer ambachtelijke gebieden van het schrijven, bijvoorbeeld in de journalistiek, vind je een vrijheid van vormen die de relatie tussen de auteur en de hem omringende werkelijkheid dubbelzinnig kan maken. Ook zo'n auteur is niet zonder meer objectief. Je kunt hem niet zonder meer op zijn woord geloven.

Dat geldt óók voor Harry Mulisch die in *Voer voor psychologen* op zijn geheel eigen en onnavolgbare manier het probleem van literatuur en werkelijkheid heeft opgepakt. In het begin van dat boek heeft hij het naar aanleiding van *De diamant* en *Archibald Strohalm* over een ‘wezenlijk element in al mijn werk’. Hij bedoelt de ‘relatie tot zekere schokkende gebeurtenissen in de natuur en in de politieke en maatschappelijke realiteit, die echter niets met “beschrijving” te maken heeft’.

Ik citeer Mulisch nog even verder. ‘Zo appelleert b.v. het verhaal “De terugkomst”’, zegt Mulisch,

> onophoudelijk aan de Zeeuwse overstromingsramp, zonder deze ook maar met één woord te noemen, uitgezonderd aan het slot. Hier is al geen sprake meer van een allegorie, waarin het één de plaats inneemt van het ander, ook niet van een symbool, waarin één ding de plaats van vele anderen inneemt, - maar van een even psychologisch als mythologisch getinte *personifikatie*, met omkering der oorzakelijkheid: het door mij beschrevene is de 'oorzaak' van de ramp. Het is een 'voorspelling' achteraf - een 'achterspelling' zou men kunnen zeggen.

Die achterspelling kan alleen Harry Mulisch bedenken. Maar ik ga nog even door.

> Onherkenbaar verstopt is de samenhang in de brief *Wat gebeurde er met sergeant Massuro?* Hij is gedateerd 26 juli 1955: het hoogtepunt van de besprekingen tussen de Russen en de Amerikanen in Genève. (Overigens schreef ik het verhaal inderdaad in die dagen). Wat heeft het relaas van de verstenende soldaat met 'de geest van Genève' te maken? Al slaat men mij dood, ik weet het niet, maar het heeft ermee te maken. In het meta-politieke verhaal zelf probeer ik het te omcirkelen - en ik geloof dat het een van mijn beste voortbrengselen is geworden. Dit alles wijst misschien op een principieel werken aan het probleem van de verhouding tussen verhaal en werkelijheid, - of beter: tussen 'verbeelding', 'droom', 'fantasie' etc. en werkelijkheid. De relaties hiertussen pleeg ik voor mijzelf *de elementaire beweging* te noemen. Ik ben overtuigd van een zeer reële wisselwerking, welks verloop en wetten belicht kunnen worden. 'De slapenden zijn medescheppend en medewerkzaam aan wat in de werelden geschiedt', aldus Heraklitus.
> Aldus Harry Mulisch.

Op twee fundamentele uitspraken in dit stukje betoog van Mulisch zou ik in dit verband nader in willen gaan. Het zijn 1. dat wat hij doet niets met 'beschrijving' te maken heeft en 2. dat er sprake is van een 'zeer reële wisselwerking'. Om met de laatste te beginnen. Natuurlijk, zou ik haast willen zeggen, is er sprake van een zeer reële wisselwerking. Het gevoel dat daarvan sprake is, beheerst voor een zeer belangrijk deel de aandacht van de lezer, die net zo min als de schrijver in het luchtledige leeft. Beiden hebben deel aan de wereld, maar beiden ervaren die op hun eigen subjectieve wijze. Ze staan in verschillende posities en nemen dus andere dingen waar. Van de schrijver verwachten we dat hij door de taal te gebruiken onze posities kan laten samenvallen. Maar hier begint al iets te wringen. Wij verwachten dat de schrijver de taal gebruikt zoals wij die geleerd hebben, alleen iets mooier (hij kàn schrijven is dan ook een uitdrukking die je nog vaak in recensies tegenkomt). Ook wat hij ons met zijn woorden voortovert, is ons niet geheel onbekend. Het gaat immers over de werkelijkheid en die kennen we, weliswaar niet volledig, maar wat we weten houdt een voorspelling in over wat we niet weten. Wat nog niet in kaart is gebracht is niet wezenlijk anders; het is alleen onbekend. Wij kenden de jeugd van een bekend bestseller-auteur niet, totdat hij erover schreef, en toen bleek dat een ontbrekend stukje werkelijkheid zich naadloos voegde in het beeld dat we al hadden van jeugd, van opgroeien in christelijke milieus, van grafdelvers, van Maassluis, van Nederland anno 1950.

Er is een ontwikkeling in de literatuur die ons heeft duidelijk gemaakt, en zeer beslist niet tot ons verdriet, dat de zaken wat anders liggen. In de poëzie is die ontwikkeling opgespoord door Hugo Friedrich, die er een boek over schreef: *Die Struktur der modernen Lyrik.* Met auteurs als Edgar Allan Poe en Rimbaud, halverwege de negentiende eeuw, begint er iets in de literatuur waarbij de taal zelf in het geding raakt. Ik bedoel dat men de structuur van de taal, de zinsbouw, de

woordvolgorde, de als gangbaar ervaren combinaties van zelfstandige naamwoorden en bijvoeglijke naamwoorden, niet meer als gegeven neemt. *Je est un autre* is een bekend voorbeeld van Rimbaud, die bewust in zijn brief aan Georges Izambard (13 mei 1871) *niet* schreef: *Je suis un autre.* Het leek erop dat de taal door deze herschrijving onvermoede geheimen prijsgaf. De ontwikkeling waar ik het over had kun je via Baudelaire, Mallarmé, de dichters van het Italiaanse futurisme, die de woorden wil-

den bevrijden uit de kluisters van de syntaxis (*parole in liberta*), de Dadaisten, die de taal reduceerden tot de losse spraakklank, de surrealisten etc. volgen tot in onze dagen toe: de Vijftigers, de konkrete dichters, die een tijdlang een wereldwijde beweging vormden.

Maar niet alleen de poëzie ook het proza is zich in de twintigste eeuw steeds meer bewust geworden van taal problemen, van de vorm dus. Bij alle grote schrijvers, of ze nu Joyce, Faulkner, Céline, Willem Frederik Hermans of Harry Mulisch heten vind je er de sporen van. Zelfs iemand die ogenschijnlijk zo naief omsprong met literatuur als Louis Paul Boon was zich zijn taal en daarmee de vorm buitengewoon bewust. Het zou interessant zijn hier dieper op in te gaan, en eens te kijken naar factoren die dit proces bevorderd hebben. Zeker zijn andere media, zoals fotografie en film van belang geweest. Wie herinnert zich niet de prachtige passage van Willem Frederik Hermans uit *Nooit meer slapen*, waar staat: 'Als je mij vraagt zijn er drie belangrijke stadia in de geschiedenis van de mens. In het eerste kende hij zijn eigen spiegelbeeld niet, evenmin als een dier dat kent. Laat een kat in de spiegel kijken en hij denkt dat het een raam is waarachter een andere kat staat. Blaast ertegen, loopt er omheen. Op den duur is hij niet meer geïnteresseerd; sommige katten tonen zelfs nooit enige belangstelling voor hun spiegelbeeld. Zo zijn de eerste mensen ook geweest. Honderd procent subjectief. Een "ik" dat zich vragen kon stellen over een "zelf" bestond niet. Tweede stadium: Narcissus ontdekt het spiegelbeeld. Niet Prometheus die het vuur ontdekte is de grootste geleerde van de Oudheid, maar Narcissus. Voor het eerst ziet "ik" zich "zelf". Psychologie was in dit stadium een overbodige wetenschap, want de mens was voor zichzelf wat hij was, namelijk zijn spiegelbeeld, meer niet. Wij liegen en het spiegelbeeld liegt met ons mee. Pas in het derde stadium hebben wij de genadeslag van de waarheid gekregen. Het derde stadium begint met de uitvinding van de fotografie. Hoe dikwijls gebeurt het dat er een pasfoto van ons gemaakt wordt waarvan wij evenveel houden als van ons spiegelbeeld? Hoogst zelden! Voordien, als iemand zijn portret liet schilderen en het beviel hem niet, kon hij de schuld aan de schilder geven. Maar de camera, weten wij, kan niet liegen. En zo kom je in de loop van de jaren, via talloze foto's, erachter dat je meestal niet jezelf bent, niet symmetrisch met jezelf, maar dat je het grootste deel van je leven in een aantal vreemde incarnaties bestaat voor welke je alle verantwoordelijkheid van de hand zou wijzen als je kon. De angst dat andere mensen hem zien zoals hij is op die foto's die hij niet kan endosseren, dat ze hem misschien nooit zien zoals het spiegelbeeld waarvan hij houdt, heeft de menselijke individu versplinterd tot een groep die uit een generaal plus een bende muitende soldaten bestaat. Een Ik dat iets wil zijn - en een aantal schijngestalten die het Ik onophoudelijk afvallen. Dat is het derde stadium: het voordien vrij zeldzame twijfelen aan zichzelf, laait op tot radeloosheid. De psychologie komt tot bloei'.

Aldus Willem Frederik Hermans, of preciezer gezegd, een van zijn personages in *Nooit meer slapen.*

Behalve de fotografie en de film, of misschien de technologie in het algemeen - vlak ook het reizen per vliegtuig dat de wereld letterlijk vergrootte niet uit - speelde naar mijn gevoel de geschiedenis in meer traditionele gedaante een rol, ik bedoel de politieke gebeurtenissen, die door de hele twintigste eeuw heen grote aantallen schrijvers uit hun eigen cultuur, uit hun eigen taal verdreven hebben. De antropoloog Fortmann heeft wel eens gezegd dat de mens zijn cultuur pas onder extreme omstandigheden bewust wordt, zoals, zei hij de vis pas op de kar van de visboer door heeft, dat hij een waterdier is, maar dat geldt ook voor zijn taal. Zowel psychisch als maatschappelijk is de mens uit zijn gewone doen geraakt. In de literatuur weerspiegelt zich dat in een groter vormbewustzijn, dat 'n taalbewustzijn is. Vooral

iemand als Peter Handke heeft duidelijk gemaakt, dat taal ontoereikend is om *de* werkelijkheid te beschrijven. Hoogstens werkelijkheid, namelijk dat stukje dat je zelf kunt waarnemen. Maar zelfs op dat vlak schiet de taal tekort. Wat in taal is vastgelegd neemt een eigen vorm aan die niet de door de schrijver ervaren werkelijkheid weergeeft. Zij valt er niet mee samen. Integendeel: zij roept een nieuwe werkelijkheid in 't leven. Dit dilemma beheerst het schrijven. En de schrijver tobt daarmee. Hij wil kennen, om het eens filosofisch te zeggen, hij wil weten hoe zijn wereld *is*, hoe deze hem beïnvloedt, hoe hij er zich toe verhoudt. Zonder die kennis is leven onmogelijk, tenzij je een speelbal wilt zijn van de krachten om je heen. Wie streeft naar beheersing moet zichzelf formuleren, maar het gevaar is groot, dat wanneer hij verrukt het idee heeft dat het een keer gelukt is, hij ‘auf Flügeln des Gesanges’, opstijgend aan de opgeblazen ballon van het woord, ergens op een onbewoond eiland terecht komt.

Zo blijf je wel in beweging natuurlijk.

Ik blijf nog even bij dit punt, omdat ik het van wezenlijk belang vind voor een benadering van literatuur die iets meer recht doet aan het probleem taal-werkelijkheid dan de eis van meer straatgewoel. De schrijver die erin slaagt zichzelf te formuleren, maakt het diffuse idee van werkelijkheid concreet. Hij benoemt iets dat voor hem, maar ook voor ons van belang is, omdat we het nog niet kenden. Misschien shockeert hij ons, zeker als hij ook nog, terecht, poneert dat hij altijd gelijk heeft. Is hij daarmee de ziener die profetische allure kan aannemen? Ik geloof het niet. De schrijver heeft een voorsprong, doordat hij formuleert wat nog niet geformuleerd is, maar hij ziet geen verten of diepten. Hij ziet hoogstens, zoals Harry Mulisch het gezegd heeft, de *diepte van het oppervlak.* Hij maakt de oppervlakte van verschijnselen zichtbaar, zoals ook Italo Calvino benadrukte in een interview met De Volkskrant. Dat is creatief. Je kan het op heel verschillende manieren zien gebeuren. Het gebeurt als Gerrit Kouwenaar on-poëtische woorden opneemt in zijn verzen, iets wat hem van de kant van Elly de Waard op het verwijt van ‘platvloersheid’ kwam te staan, het gebeurt als Nabokov het begrip liefde een dimensie geeft die het nog niet eerder gehad heeft, doordat hij een volwassen man genadeloos uitlevert aan een jong meisje, een nymphet, Lolita. Het gebeurt óók als Francis Ponge een heel poëem wijdt aan het woord *Zeep.* Wie daarna zijn handen in onschuld wil wassen, merkt dat het niet meer gaat als de dag ervoor.

Wat hier gebeurt lijkt te subtiel om er veel woorden aan vuil te maken. De textaal-gevoeligen, zoals Gerrit Krol letterlievenden genoemd heeft, begrijpen het en genieten ervan, en voor de niet-liefhebbers, de leraren Nederlands die hun handen vol hebben aan het in toom houden van een gistende klas pubers, is het flauwekul. De droogstoppels handelen niet alleen meer in koffie.

Toch is er iets meer aan de hand dan alleen iets literairs. In de literatuur gebeurt iets met taal dat die taal en daarmee een beetje de gebruikers ervan bevrijdt uit de ketting waaraan onze woorden en zinnen, onze grammatica vastligt. Wij worden overstroomd met ‘communicatie’ en heel veel van die ‘communicatie’ is door en door volgens vaste voorschriften gereguleerd. Of het nu gaat om een scriptie, om een journalistiek verslag in de krant of een rapport van de wetenschappelijke raad voor het regeringsbeleid, de vorm van die stukken heeft te voldoen aan bepaalde eisen: zò moeten ze geschreven zijn. Die eisen zijn niet geheel onterecht, maar ze werken natuurlijk ook verstarring in de hand. En daarmee verwijderen ze zich van zoiets als ‘de waarheid’, want die is, hoewel eeuwige dezelfde, ook steeds anders, en vraagt dus om andere manieren van het zo goed en zo eerlijk mogelijk zeggen. Misschien is het niet voor niets dat Charles Schwietert ongehoord begon te liegen, toen hij, bevrijd van de code van het NOS-joumaal, in eigen bewoording iets moest gaan overbrengen.

Zoals alles in de samenleving is ook het taalgebruik hiërarchisch geordend. Er is altijd iemand of iets, die zegt hoe iets gezegd moet worden. In *Through the looking*

glass schreef Lewis Carol: ‘Als ik een woord gebruik’, zei Humpty Dumpty op misprijzende toon, ‘dan betekent het precies wat ik wil dat

het betekent - niet meer en niet minder'. 'De vraag is', zei Alice, 'of je woorden zoveel verschillende dingen *kunt* laten betekenen'. 'De vraag is', zei Humpty Dumpty, 'wie van de twee de baas is - dat is alles'.

Wie de baas is laat de woorde precies betekenen wat hij wil dat ze betekenen. Hij laat 'werkloosheid', 'crisis', 'inflatie', 'kruisraket', 'NAVO-dubbelbesluit' precies betekenen wat hij wil dat ze betekenen. En alle knechten die in zijn dienst staan helpen hem daarbij. De beroepsversluieraars die voorlichter heten, om het hardst.

Stelt de literatuur hier iets tegenover? Lees je in prachtige novelles wèl wat werkloosheid, wat crisis, wat inflatie, wat NAVO-dubbelbesluit precies betekenen? Ik ben bang van niet, in ieder geval niet zo rechtstreeks als menigeen wel zou wensen. Maar de literatuur biedt wel een territoir van taal-vrijheid, waar het woord van zoveel kanten en op zoveel manieren bekeken wordt, dat het zijn werkelijke betekenis kan prijs geven. Maar dat vergt geduld en interesse van de kant van de lezer. Dat alleen al, en nog niet eens de inhoud van wat er geschreven is, schept een afstand ten opzichte van de verschillende talen om hem heen.

Wie een 'defence of poetry' formuleert wat ook dit betoog weer dreigt te worden, hoewel het niet mijn vooropgezette bedoeling was, loopt het gevaar literatuur wel erg te overladen met betekenis, schoonheid, kwaliteit. Ik zou daar dit van willen zeggen: het schrijven dat wij tot de literatuur rekenen, verschilt voor mij niet essentieel van wat überhaupt goed geschreven wordt, hoogstens gradueel. De stukken in de kranten van mensen als Grijs, Blokker, Hofland, Komrij, Fens maken duidelijk hoe kunstmatig het onderscheid tussen literatuur en niet-literatuur is. Het gaat mij om het schrijven, meer dan om de literatuur. Maar door literatuur te accentueren probeer ik duidelijk te maken dat het vooral gaat om de specifieke eigenschappen die het schrijven aankleven als het erom gaat je te bevrijden uit de kluisters van de door alle vormen van macht beheerste taal. Die accentuering van literatuur als wijkplaats van het menselijke gevoel, moet ook gezien worden ten opzichte van de gigantisch gegroeide apparaten in de samenleving die individualiteit niet alleen smoren, zelfs niet geboren laten worden, maar juist zouden willen vernietigen. Machines kunnen alle menselijke handelingen overnemen. Dat geloof beheerst het machtsdenken.

Hoe erg de situatie van de gruwelijke machtsstrijd, en dan vooral op internationaal niveau, *gevoeld* wordt, heeft Günter Grass duidelijk gemaakt tijdens de vredesconferentie van schrijvers begin dit jaar in Den Haag. Gisteren herhaalde hij het in De Volkskrant. Voor het eerst in haar geschiedenis, zei Grass, heeft de literatuur geen toekomst meer. Altijd hebben schrijvers de gruwelen van censuur, vrijheidsberoving en zelfs bedreiging met de dood kunnen door staan door hun diep gewortelde geloof dat zij in hun werk zouden voortbestaan. Dat is niet langer het geval, zei Grass, en daarmee draagt hij de meest verschrikkelijke actualiteit waarmee de mens ooit te maken gehad heeft, namelijk de uitroeiing van zijn natuurlijk milieu, en dus van zichzelf, als een levensgevaarlijk explosief de betrekkelijk rustige bibliotheek van de literatuur binnen. Er is geen enkele schuilplaats meer. Voor niemand.

Wie kan dit probleem in heel zijn omvang verwoorden? Saul Bellow, Günter Grass, Borges, Calvino?

Geen schrijver ter wereld kan dat. De auteurs kunnen wel iets anders. Doordat zij ons aanzetten tot het herformuleren van onze waarnemingen, onze ideeën en gedachten, doordat zij de taal die ons aangepraat wordt, herschrijven, beseffen we meer en meer welk een gapend gat er ligt tussen die taal, van de poëzie, van de menselijkheid, van de schoonheid, van de nuchterheid ook, van de intelligentie, en die van de macht, hoe geschakeerd deze in ons bestel ook is. Het is aardig op dit punt een vergelijking te maken met de taal van de macht in de socialistische

republieken, of, om een misschien nog onherbergzamer terrein te betreden, die van de militaire dictaturen in Latijns Amerika. Hun ideologie is zo rigide, zo simpel, zo kernachtig in slogans die gans het volk moet kunnen begrijpen, geformuleerd, dat zij hoogst kwetsbaar geworden is: wat zich in één oogopslag laat lezen, kan in één woord vernietigd worden. De ideologie van de westerse landen vraagt om meer woorden, heel veel woorden, discussie en debat. Maar zij is daardoor niet zwakker. Integendeel, iedere nieuwe formulering dicht een scheur in haar bastion. Maar ik moet dan wel zeggen dat de ideologie er daarmee ook weer iets anders uit is komen te zien. Zo is er hier hoop. Daar niet.

Er is natuurlijk geen sprake van dat hier, zoals men wel vreest in dictaturen, het beleid door de literatuur ondergraven wordt. Zij mag vrijelijk bloeien. Haar wordt pas iets in de weg gelegd als zij subculturen in het kruis tast, zoals Willem Frederik Hermans en Gerard Reve hebben ervaren. Toch heb ik hopelijk enigszins duidelijk gemaakt dat er van enige subversiviteit sprake is, alleen is die van een geheel ander karakter dan een actiegroep of vakbond zich kan voorstellen. Er moet in ieder geval voor gelezen worden.

Niet eens in de absolute zin, die Günter Grass vreest, als hij zegt dat er geen toekomst meer is voor de literatuur, omdat er helemaal geen toekomst is, maar in wat meer relativerend opzicht, geloof ik óók dat het woord in onze cultuur bedreigd is. En daarmee het schrijven. De signalen die wat ik Het Instituut genoemd heb, uitstraalt maken mij weinig optimistisch. En dan beperk ik me alleen maar tot Nederland. En let wel, wat mij somber stemt is niet het idee dat de massa niet leest of zoiets, maar dat degenen die qua opleiding en qua intelligentie gerekend zouden moeten worden tot de groep die al denkend en formulerend mee nieuwe vormen van samenleven constitueert, dat zij het zo verschrikkelijk af laten weten. Men heeft het contact met het wezenlijke van literatuur, of van het schrijven zo men wil, verloren: het schrijven als een individuele, anarchistische verbale kritiek op codes die de mens gevangen houden en naar het leven staan.

De kritiek doet zijn best dàt schrijven te laten zien, maar ik kan me niet voorstellen dat daardoor de afstand tussen Gerrit Krol of Willem Brakman en zijn publiek geringer geworden is. Ik geloof in alle ernst dat de kritiek, of laat ik zeggen, het schrijven over literatuur andere wegen moet gaan bewandelen dan de totnogtoe gevolgde, zeker als je ziet hoe de kritiek meer er meer in de klinische handen is geraakt van academici. Ik wil hiermee niet zeggen dat de kritiek de joechei-toon van Maarten 't Hart moet krijgen, maar wel dat het bestrijden van het Instituut en al zijn kwalijke effecten op het schrijven en de samenleving, in haar strategie geintegreerd zal moeten worden. Ook zal het schrijven over literatuur grotere en andere samenhangen moeten laten zien. Misschien kan daarbij de oplevende belangstelling voor literatuurgeschiedenis, zoals die nu door drie hoogleraren is getoond, van betekenis zijn, hoewel ik voorlopig mijn twijfels heb. In het geval van Ton Anbeek lijkt het er mij teveel op dat hij het straatgewoel, dat hij zo node mist in de eigentijdse literatuur, via de geschiedenis toch binnen zijn bereik krijgt: want al is het rumoer gedateerd, in een smakelijk verhaal erover echoot toch de schok van de gebeurtenissen na. Niet voor niets benadrukte Anbeek zo het schokkarakter dat het werk van Hermans en Reve in de eerste jaren na de oorlog liet zien. Persoonlijk ben ik ervan overtuigd dat de literatuur niet hoeft te schokken om deze toch een buitengewoon waardevolle menselijke uiting te noemen en haar om die reden te koesteren. De schok komt trouwens van elders. En we weten ook al bijna zeker waar hij vandaan komt. En we weten ook dat het géén schok zal zijn.

> This is the way the world ends. Not with a bang, but a whimper, zei T.S. Eliot.

Jos Radstake
Tobias en de vrouwen[1.]

Verleden

'Al wat voorafging en noodzakelijkerwijze tot hier had moeten leiden, leek zoo eenvoudig en begrijpelijk saam te vatten, als zoude hij in één enkel woord het plots vermogen uit te spreken'. (*Willem Mertens' levensspiegel*, 34/35[2.]). Niet één enkel woord, maar een geheel oeuvre heeft J. van Oudshoorn (J.K. Feijlbrief, 1876-1951) nodig gehad om mede vorm te geven aan datgene wat voorafging, een verleden. In het werk van van Oudshoorn is het verleden een centraal thema, hierin liggen de wortels van de krisissituatie waar veel van Oudshoornmannen zich in bevinden. In het verhaalheden ontwikkelt dit verleden zich tot een obsederende faktor, de personages leven en handelen onder de dwang daarvan, zij zijn niet in staat 'het zuivere ononderbroken nu' (*Willem Mertens' levensspiegel*, 14) te beleven. Zoals de biografie over van Oudshoorn van Wam de Moor[3.] eens temeer heeft aangetoond, liggen veel elementen uit het leven van J.K. Feijlbrief ten grondslag aan de levens van de verhaalfiguren van J. van Oudshoorn, ook wat het verleden aangaat. Illustratief voor de rol die het verleden in het leven van J.K. Feijlbrief is blijven spelen, is een dagboekfragment van 7 april 1942:

> Physieke pijn over hevig weder beleven van verleden (openstaande raam huiskamer Houtstraat). En hoe die smartelijke gewaarwording te bemeesteren. Het verleden demonstreert zich als onverminderd wezenlijk. Wat het verleden daardoor wint, moet het heden aan stelligheid verliezen.[4.]

Zowel J.K. Feijlbrief als de verhaalfiguren van J. van Oudshoorn hebben er zichtbaar moeite mee gehad om het verleden in een geïntegreerd verband met het heden te brengen.

Tobias en de dood, *Eene karakteristiek* (1925), waar het hier om gaat, is door van Oudshoorn 'een overgangswerk en persiflage van een afgedaan tijdvak' genoemd.[5.] Hier geeft van Oudshoorn zelf al aan dat *Tobias en de dood* een andersoortig werk is dan bijvoorbeeld de daarvoor gepubliceerde romans *Willem Mertens' levensspiegel* (1914) en *Louteringen* (1916). In *Willem Mertens' levensspiegel* en in *Louteringen* staan Willem Mertens en Eduard Verkoren schuldbewust tegenover hun (zinnelijk) verleden. Dit verleden vormt een obsessie voor hen en leidt tot hun levensonmacht. Daar heeft Tobias Termaete in *Tobias en de dood* geen last van. Tobias Termaete maakt zich immers 'nooit veel hoofdbrekens' 'over wat er in hem omging' (292), de stem van een geweten heeft bij hem nooit een kans gekregen zich tegen 'het menschonteerende, dat zijn bestaan verborgen hield', te verzetten. (334). Het geestelijke heeft Tobias altijd gehaat en gemeden, voor hem tellen slechts uiterlijkheden, de schone schijn. Scrupules over het verleden heeft Tobias dan ook niet. Ondanks deze andere instelling doet de nawerking van het verleden zich ook in *Tobias en de dood* gelden. Tobias Termaete slaagt er echter tenslotte in, in tegenstelling tot Willem Mertens en Eduard Verkoren, de macht van het verleden te doorbreken.

Tobias begint de balans van zijn leven op te maken wanneer hij, na thuiskomst van een verblijf aan zee, op een indirekte manier in konfrontatie komt met de dood, de zelfmoord van een verre kennis. Het grote kontrast tussen de vitaliteit van de

verre kennis, Heybroek, en zijn zelfmoord zet Tobias aan het denken. Hij raakt onder de invloed van een vreemde macht, wordt ‘tegen zijn wil in iets betrokken (...), dat sterker was dan hij’ (293). De 40 à 50 jarige Termaete, toch al op een keerpunt in zijn leven vanwege het neerleggen van zijn werkzaamheden, begint te vervreemden van zijn vroegere-ik. Er valt een vreemde scheiding ‘tusschen de jaren, die hij zich als nog tegoed geboekt had en zijn vorig leven’ (302). Dit vorig leven beschouwt hij als een zelfstandig afgesloten geheel, hoogstens ‘een oefeningsterrein’ (329).

In zijn leven tot dan toe is de kern van Tobias' wezen de zinnelijkheid geweest: ‘Het leek, als beroerde hij (...) de kern van zijn wezen. Het was zijn zinnelijkheid, die als een flonkerende ader door dit al grauwend verleden liep (...)’ (303). Een aantal momenten uit dit verleden wil ik hier releveren.

Uit zijn kinderjaren is de enige herinnering van Tobias het verlangen niet langer als een onwetend kind te worden behandeld, een verlangen dat Eduard Verkoren in *Louteringen* ook gekend heeft. Wat Tobias betreft: ‘Zijn kindsheid was nooit anders dan de plagende spanning van een vraag gebleven, waarop de ontbreideling zijner sterke zinnelijkheid het donker vermoede antwoord had gegeven’ (311).

Tobias' eerste en laatste amourette (vergelijk de soortgelijke situatie in *Willem Mertens' levensspiegel*, blz. 40) vertoonde sterke overeenkomsten met de gebeurtenissen in *Pinksteren.* De dochter van de wasvrouw, ‘ - bijna een kind nog met haar guitige oogen en appelroode wangen - die hem op de meest natuurlijke wijze van zijn onwetendheid genas’, dreigde al haar frisheid erbij in te schieten toen Tobias haar verder geen blik meer waardig keurde (311). Voor zijn studententijd heeft Tobias hier lering uit getrokken, hij wilde niets anders meer dan galante avonturen tegen van te voren bedongen voorwaarden. ‘Vooral geen sentimentaliteit of banden, die knelden!’ (311). In die tijd heeft Tobias een geschoolde ervaring opgebouwd, die hem veilig door bordelen leidde.

Het eerste huwelijk van Tobias eindigde met de zelfmoord van zijn vrouw. Nog tijdens zijn (al mislukkende) huwelijk heeft de jaarmarkt-geschiedenis plaatsgevonden. Tobias liep in de val, opgezet door het kalligraafsechtpaar en hun vreemd opdringerige dochter, een meisje van onder de wettelijke leeftijd, ‘Lichamelijk haar jaren ver vooruit’ (319). Doordat het echtpaar een bekrompen indruk op Tobias maakte, liet hij het erop aankomen, hij ging niet in op de chantage-eisen. Tobias ontsprong de dans. Het hele voorval resulteerde wel in één van de, bij Tobias meer voorkomende, perioden ‘van onoverwinnelijke afkeer van vrouwelijk gezelschap’ (320). Van een dergelijke afkeer is zeker geen sprake na de dood van zijn vrouw. In een paar appartementen, terzijde gestaan door een ‘betrouwbare’ huisjuffrouw, beleefde Tobias een woest-ongebonden tijd.

Met prostituees, ‘vrouwelijke habitué's der twijfelachtige lokalen’, en zeer waarschijnlijk ook met de oudere bezoeksters bij hem aan huis, tijdens de woest-ongebonden tijd, wil Tobias het ‘nimmer tot maar een zweem van vasten band’ laten komen (322). Dat ligt anders met de jonge meisjes met wie hij thuis pleegt te verkeren. Met hen heeft Tobias wel een vaste band, maar het grove werk, het ongeoorloofde, laat hij bij hen achterwege. Aan de (jonge) vrouwelijke bezoeksters verklaart Tobias uitdrukkelijk ‘dat door hem met dergelijke samenkomsten niets dan het betamelijke werd bedoeld. In alle eer en deugd!’(343).

Op blz. 352 vat Tobias zijn verleden in gedachten samen:
Het leek een vreemde te zijn geweest, die dit alles doorge-

> maakt had. Die hartelooze verhouding tot zijn oude moeder, de donker-verborgen wegen, die hij reeds zoo spoedig was gegaan, de ongelukkige afloop van zijn even ongelukkige huwelijk en zooveel meer nog, ten deele hier vermeld, doch grootendeels verzwegen. Hachelijke, gevaarlijke, onverkwikkelijke verwikkelingen in allerhand landen, die zijn reputatie als heer van goeden huize meer dan eens op het spel hadden gezet.

Zich bedenkend dat het heden tegen dit verleden een goed figuur slaat, wordt Tobias gesterkt in zijn overtuiging dat hij resoluut afstand moet doen van de gewoonten die hij uit het verleden heeft overgehouden. Het aanhoren in zijn verbeelding van de gunstig luidende grafrede, hemzelf betreffende, heeft hem de kracht geboden met zijn tegenwoordig leven (dat is het leven dat hij tot dan toe geleid heeft) te breken. ‘Want dat en niets anders was zijn plan. Het hooge woord was eruit!’ (347). Ruimte om kontakten met allerlei vrouwen te onderhouden, zal er in de nieuwe levensstijl niet meer zijn. Ook aan Tobias' gewoonte om jonge meisjes te ontvangen zal een einde moeten komen. Dat het verleden zich niet zonder meer gewonnen laat geven, kan Tobias hier nog niet vermoeden.

Wanneer we de tweedeling in *Tobias en de dood*, die Fens[6.] gekonstateerd heeft, aanhouden (zonder zijn interpretatie van de dubbele dood over te nemen) dan krijgen we wat het verleden betreft het volgende te zien. In het eerste deel, hoofdstuk 1-10, krijgt de overgangstoestand tussen het verleden en de toekomst geleidelijk gestalte. Tobias wordt rijp gemaakt voor de definitieve breuk met de gewoonten uit zijn vroegere leven. In het tweede gedeelte, wanneer Tobias eindelijk zover is dat hij zich uitsluitend op de toekomst gaat richten, hij heeft Kitty ontmoet, maakt de nawerking van een incident uit het verleden hem dit onmogelijk. Door de chantagezaak naar aanleiding van de nog niet verjaarde affaire met de dochter van het kalligraafsechtpaar - de wraak van de eerder door Tobias gedupeerde afperser Wafel - doet het verleden zich gelden. Vastgeklonken aan zijn vroegere leven, kan Tobias zich onmogelijk op de toekomst richten, hij delft zelfs bijna het onderspit. Pas na de dood van Wafel is Tobias bevrijd van het verleden. *Tobias en de dood* kan men dan ook zien als een verslag van Tobias' vaak mislukkende pogingen het verleden achter zich te laten en van zijn uiteindelijke triomf.

Het zich losmaken van zijn vroegere leven krijgt pregnant gestalte in de drie vrouwen waar Tobias een vaste band mee onderhoudt, Irma, Fransje en Kitty. Drie vrouwen die drie fasen in het leven van Tobias' Termaete aangeven. In Irma krijgt Tobias' vroegere leven gestalte. Fransje staat voor de overgangstijd, zij geeft Tobias de impuls tot het huwelijk. De nieuwe levensfase realiseert zich in de persoon van Kitty. Op de verhaalfiguren Irma, Fransje en Kitty wil ik hier nader ingaan.

Irma

Tot het vrouwvolk op de afgesproken uren behoort onder andere het hoertje Irma. Tobias heeft haar pianospelend ontdekt in een gelegenheid met kelnerinnen-bediening, onmiddellijk trof hem haar slaafse onderworpenheid. Irma is nog geen zeventien jaar. Tot haar veertiende, heeft zij een uitstekende opvoeding gehad. Na de dood van haar vader ‘verkoppelde en versjaggerde’ Irma's moeder haar, nog voor de wettelijke leeftijd. In een liederlijke omgeving leidt zij sindsdien ‘haar bezwaarlijk leventje’ (317).

De onschuld van Irma, haar meisjesachtigheid, ontdekt Tobias als haar eigenlijke wezen. Voor haar aanhankelijkheid en dankbaarheid laat Tobias het grove werk graag aan anderen over, temeer daar 'de zaak' achteraf bezien dan minder bindend wordt. Het een toevlucht zoeken bij Tobias, het uit zijn overvloed nieuwe levenskracht putten voor 'haar vernederend bestek' (318), vervult hem met grote tevredenheid en is als genoegdoening meer dan voldoende.

Irma symboliseert Tobias' vorige leven. Tijdens haar bezoek aan Tobias, in hoofdstuk 4, slaagt zij erin hem weer de oude te doen worden. In haar aanwezigheid begrijpt Tobias niet meer hoe hij na zijn terugkeer van het eiland 'dagen lang onder den invloed van een vreemde macht had rondgedoold' (323). Niettegenstaande deze regressieve invloed, of misschien juist daardoor, en ondanks het feit dat Irma hem zo na aan het hart ligt, besluit Tobias met haar te breken. Zij is een belemmering op de weg naar de jaren die hij nog tegoed heeft, zijn toekomst.

De gelegenheid om met Irma te breken doet zich al snel voor. Wanneer Irma, in wier ogen iets omwaarde 'van de halfgebrokenheid van een ziel-togende' (317) - de vreemde macht heeft ook een invloed op haar handelen - Tobias vraagt haar te helpen met een eventuele zelfmoord, dan wekt dat Tobias' onzetting en woede op. Irma, die haar vernederend leven amper meer aan kan, konfronteert Tobias opnieuw met de dood. Voor haar valt in huize Termaete voorlopig het doek, Tobias belandt voor weken in een periode zonder vrouwen.

In hoofdstuk 10 keert Irma terug in het leven van Tobias. Zij is veranderd, het leven dat zij leidt, is niet spoorloos aan haar voorbij gegaan. Op de zondagmiddag dat Tobias Irma opnieuw ontvangt, raakt Tobias, onder invloed van vele hartversterkingen, in zijn verweer tegen een insekt, een soort hooiwagen[7], gewond. Irma staat Tobias terzijde bij het verbinden van de wond, het liefst had Tobias haar na het ongeval bij zich gehouden. In de nacht daaropvolgend voert een bloed- of alcoholvergiftiging Tobias tot aan de rand van de dood. Zijn sterke gestel doet hem echter aan de dood ontkomen, hij herleeft weer. Maar het is, zo konstateert Tobias, meer dan herleven.

> Eenvoudig te herleven zou een verval aan het oude verleden beteekenen en nu eerst had hij dat vroegere bestaan geheel van zich afgeschud. Alles wat hem in een minder gunstig licht zou kunnen doen verschijnen, had Tobias voor goed en in den letterlijken zin van het woord vergeten. (388).

Irma exit. Zeker nu Tobias' aanstaande, Kitty, ten tonele verschenen is, kan er geen plaats meer zijn voor vroegere gewoonten.

Midden in het chantage-avontuur, de manifestatie van het verleden, is Irma er weer. Zij ziet er beter uit. Door de tussenkomst van een oudere getrouwde man heeft zij haar vroegere bezwaarlijke leventje achter zich kunnen laten. De onrust en gejaagdheid, ontstaan door de chantage-perikelen, verdwijnen bij Tobias tijdens Irma's aanwezigheid. Zij hergeeft hem zijn vroegere kracht, hij krijgt zijn oude onverstoorbaarheid weer terug, onder haar regressieve invloed herleeft zijn zelfvertrouwen. Dit stelt Tobias in staat de rollen om te draaien wanneer hij door het toeval[8] telefonisch kontakt krijgt met zijn belagers. Hij heeft het besef niet langer met mensen te spreken, maar 'met de overzijde van het leven zelf verbonden te zijn' (452). Gesterkt door Irma, de dood niet langer vrezend, slaagt Tobias erin, net zoals in zijn vroegere leven, de situatie meester te worden. Hij weet zijn belagers te intimideren.

Voorafgaande aan dit telefoongesprek, op blz. 447, geeft Tobias een oordeel over zijn verhouding met Irma:

> Ook leek het thans weer, of zij hem van allen, die hij kende, het naaste was. Tobias wist niet, of hij van Irma hield. Toen het haar slecht ging, was hij haar ontloopen. Hij kon nu eenmaal geen ziekte of armoe verdragen. *Maar dat hun omgang, zelfs in gedachten, van het ongeoorloofde steeds bevrijd gebleven was* en hij Irma nooit iets anders dan een hulpbehoevend klein diertje had gezien, dat men met sterke armen opheft en tegen zich aanneemt om er de zachte hartslag van te bespeuren ... Ach, dat was toch wel iets heel en heel bijzonders
> (kursivering van mij, JR).

Vervolgens, overwegend of hij Irma tot zijn vertrouwde zal maken in de chantage-moeilijkheden, besluit hij dat niet te doen. Nog afgezien van het feit dat de zitting daar minder genoeglijk door zou worden, bedenkt Tobias dat Irma ‘juist bij al haar levenswijsheid, van hèm zoo

iets nooit zou kunnen of willen toegeven' (449). Vanuit Tobias' visie is het zelfs voor het hoertje Irma ondenkbaar, dat de heer Termaete seksuele kontakten zou kunnen onderhouden met meisjes onder de wettelijke leeftijd. Nogmaals wordt hier onderstreept, dat Tobias in de samenkomsten met jonge meisjes uitsluitend het betamelijke bedoelt: 'In alle eer en deugd'. In zijn biografie zit Wam de Moor er dan ook naast, wanneer hij ter ondersteuning van zijn konklusie t.a.v. de 'langzame sterilisering', de 'onvruchtbaarwording', opmerkt: 'Irma laat hij tegen 'zijn reuzenlichaam' leunen, 'Haar soepele blanke armen om zijn stierennek', maar van het 'ongeoorloofde is geen sprake meer'.[9.]

Wanneer Tobias het dreigt te verliezen van het verleden - de wurggreep van Wafel wordt steeds klemmender - dan zijn de enkele uren met Irma doorgebracht het enige 'wat hem nog aan zijn vroeger zorgeloos bestaan herinnerde' (465). Irma, het symbool van Tobias' vroegere onbezorgde leven, gaat zijn angst en ademnood tegen. Daarom mag zij de nachten in Tobias' appartementen doorbrengen, maar wel op de sofa.

De laatste maal dat Irma in *Tobias en de dood* voorkomt, is op het huwelijk van Tobias en Kitty, wanneer alle bedreigingen voor Tobias' toekomst afgewend zijn. Bij het verlaten van de kerk, waar het huwelijk ingezegend is, beantwoordt Tobias heimelijk een lachje van Irma. Op de drempel van een nieuw leven lonkt hij toch nog eenmaal naar het verleden.

Fransje (Francisca) alias Judith

De vrouwloze periode na het voor de eerste keer verbreken van de kontakten met Irma, vindt een einde met de komst van Fransje.[10.] Deze Fransje ('Geen bakvisch meer, was zij toch nog een mengeling van ongerepte jeugd en voldragen vrouwelijkheid' (377)) heeft zelf het initiatief tot het kontakt met Tobias genomen. Tobias betitelt haar dan ook achteraf als 'het vleugje van wilde jeugd, dat hem nog onverhoopt was toegewaaid' (344). Met het zich opdringen van Fransje openen de deuren van Tobias' huis zich ook weer voor andere bezoeksters, onder een wachtwoord dienen zij zich aan.

De eigenzinnige Fransje is het fatsoen in optima forma. Dit verklaart waarom zij Tobias' genre niet is, fatsoenlijke vrouwen boezemen hem immers geen belang in (zie 313). Desondanks wil Tobias het schouwspel enige tijd 'onpartijdig gade slaan'. Het fatsoen geeft de wisselvallige Fransje prijs door zich met Tobias af te zonderen, zij trotseert het ongeoorloofde.

Ondanks Tobias' principes t.a.v. jonge vrouwelijke bezoekers, vindt er tijdens één van Fransjes korte bezoeken een seksueel kontakt plaats. Voor Tobias bestaat er geen twijfel over dat Fransje dit, in één van haar kokette buien, zelf uitgelokt heeft. Hoewel de grenzen van het betamelijke hier overschreden zijn, blijft Fransje komen. Genoeglijk kan men haar bezoeken niet langer noemen. Fransje overlaadt Tobias met verwijten, zij scheldt hem uit en probeert Tobias de verantwoordelijkheid in de schoenen te schuiven. Haar verwijten replicerend, uit Tobias zijn twijfel over haar onervarenheid. De uitzinnige Fransje dreigt hierop in onmacht te vallen.

Tijdens één van de volgende uitbarstingen past Tobias een truc toe om haar tot bezinning te brengen, maar ook om achter het doel van haar bezoeken te komen (het 'nimbus van geheimzinnigheid' (339) te doorbreken). Hij doet haar een huwelijksaanzoek. Met een dreigend, afschrikwekkend kijken wijst Fransje dit af, tot opluchting van Tobias.

> De mogelijkheid eener dergelijke verbinding werd reeds zonder meer afgedaan door de oogen, die Fransje opzette en dat had eindelijk de zoo noodige opluchting gegeven. Want al bleef het ook onuitgesproken, zoo werd het er toch niet minder duidelijk om, dat het geen liefde had kunnen wezen, die haar tot haar avontuur met Tobias bewogen had
> (340).

Hoewel de affaire voor Tobias hiermee afgedaan is, blijft Fransje, tot verveling van Tobias, komen. Tijdens één van de bezoeken vraagt zij Tobias haar voortaan Judith te noemen, een naam waar hij vrij snel aan went. 'Wanneer Tobias - had zij gezegd - reeds zoo aan Judith gewend was, dan diende hij zich eigenlijk een halve Holofernes te voelen...' (341).

Het boek Judith (Tobias herinnert zich het stuk (?) ooit in Wiesbaden gezien te hebben) behoort tot de apokriefe bijbelboeken. Het vertelt hoe de legeroverste van Nebukadnessar, Holofernes, bij de belegering van Bethulië, opdracht geeft het de Israëlieten onmogelijk te maken om water te halen. Daardoor wacht de Israëlieten een gewisse dood. Redding brengt de weduwe Judith. Zij doet het voorkomen alsof zij de Israëlieten wil verraden, dringt zich op aan Holofernes en spreidt al haar vrouwelijke charmes tentoon, waar Holofernes zeker niet ongevoelig voor is. Na een vrolijke avond, wanneer Holofernes in slaap gevallen is, onthoofdt Judith hem. De Israëlieten grijpen daarop hun kans en verslaan de ontmoedigde Assyriërs.[11.]

Naar *Tobias en de dood* vertaald, is de keurige Fransje, die zich zoals Judith opgedrongen heeft, een fatale vrouw, een bedreiging voor Tobias. 'Maar dat was het dus en dat was de laatste weken het doel van haar komst geweest. Dat zon dus op wraak, dat ... Ah!' (341). Wanneer Tobias zich dit realiseert, wil hij het kontakt dezelfde middag nog een einde doen nemen. (Vergelijk hoofdstuktitel VI: 'Judith, alias Fransje. Tobias, als Holofernes gedoodverfd, wenscht de laatste helft van dien rol niet op zich te nemen'). Tobias komt van Fransje af door haar tevergeefs op zich te laten wachten. Hierop heeft zij haar bekomst, zij keert niet meer terug.

Het avontuur met Fransje laat bij Tobias de nodige sporen achter, een verandering voltrekt zich in hem. Hij probeert de gebeurtenissen te rationaliseren en stelt vast, dat alles door Fransje is uitgelokt. 'De eenigszins stormachtige en daarna sentimenteele wending, die het (avontuur) genomen had, paste heelemaal niet meer in het nuchtere kader der ontmoetingen, waaraan hij sedert jaren was gewend' (343). Ondanks zijn schone redeneringen heeft Tobias er moeite mee zich van iedere schuld vrij te pleiten. Hoewel hij dat beschouwt als een sentimentele trek in zijn karakter, legt Tobias rekenschap af van de gebeurtenissen. 'Rekenschap afleggen! Hoe vreemd dat klonk, waar Tobias nooit of te nimmer over wat dan ook in zijn leven verantwoording had meenen schuldig te zijn!' (344). Tobias verkeert in grote onrust, vreest zelfs voor het lot van Fransje.

Het huwelijksaanzoek, hoewel niet serieus gemeend, beschouwt Tobias nu toch op een andere manier: 'Tja ... Achteraf bezien, had een huwelijksaanzoek hoe onzinnig het in casu dan ook geweest was, bij wat minder uiteenlopende leeftijd zonder meer een plausibele oplossing kunnen brengen' (346). Een oplossing, omdat Tobias' tegenwoordige leven hem nu zeker niet meer aanstaat.

> En of het nu inbeelding was of niet, maar hij kreeg beslist het gevoel, dat het te veel geweest en vooral die laatste geschiedenis met Fransje hem te machtig geworden was. Hij had beslist behoefte om weer eens uit te rusten. Ja, dat was het ware woord en waarom zou dat niet in een tweede, thans zonder vreemde inmenging gesloten huwelijk ...
> (346)

Door de doodsassociatie, de verbeelding van zijn eigen begrafenis (waarbij de begrafenisrede bijzonder gunstig voor hem uitvalt), krijgt Tobias de impuls om met het leven zoals hij dat tot dan toe geleid heeft, te breken. Opnieuw heeft de dood een richtinggevende werking. Door het zich opdringen van Fransje heeft hij de koersverandering van na de breuk met Irma niet waar kunnen maken. Vrouwen, opererend onder nieuwe wachtwoorden, dienden zich aan. Na de Fransje-geschiedenis wordt het Tobias werkelijk ernst. De vrouw die zich onder het wachtwoord Spinoza aandient, weigert hij te ontvangen. Vrouwelijk bezoek is niet langer welkom.

'Zijn vroeger leven leek tot puin vervallen' (351/2). Op de grens tussen verleden en toekomst maakt Tobias reisplannen.

De voorbereidingen hiervoor gaan niet ongemerkt aan zijn huis voorbij. Tussen de half ingepakte rommel voelt Tobias zich uiterst tevreden, de chaos in het huis past bij zijn innerlijke toestand. Hij heeft het gevoel dat het ontmantelde interieur uitdrukking geeft aan het halfslachtige in zijn wezen. ‘Eigenlijk voor het eerst in zijn leven had Tobias het gevoel, iets wat er in hem omging plastisch tot uiting gebracht te hebben (...)’ (351). Tobias verkeert op de grens tussen twee werelden.

Tobias verandert tot ‘een geheel nieuwe figuur’ (352), de informaties die hij omtrent zichzelf inwint, zijn doorlopend gunstig. Een konfrontatie met het recente verleden vindt echter weer plaats, wanneer een onverlaat hem in een koffiehuis aanvalt en uitscheldt. Hierdoor is het met zijn ‘gedachteloos welbehagen’ voorlopig gedaan. De onverlaat, waarschijnlijk Fransjes broer (‘de afgezant van Judith’ (431)), in wie Tobias Fransjes van woede verwrongen gezicht herkent, wordt verjaagd. Voor de buitenwereld heeft het voorval niets om het lijf. ‘Tobias was dus niemand rekenschap schuldig en wanneer hij voortaan slechts wat op zijn hoede was, behoefde hij er zelf ook niet meer aan te denken. Het behoorde trouwens tot het verleden, waarmede hij afgerekend had en Fransje zelf had er dus evenmin meer iets mede te maken (356).

Na in afwezigheid van de huisjuffrouw Fransjes geliefkoosde opera's gedraaid te hebben, begint Tobias zich weer behagelijk te voelen.

> Zoo alleen in het halfdonker voelde Tobias zich ook niet in het minst vereenzaamd. Ook verwijlden zijn gedachten niet langer bij het verleden. Waartoe ook? De afwezigheid der juffrouw en de loome stilte van het nog bijna slapende huis, hadden zijn verbeelding als van zelf weer in die andere sfeer geleid. En waarom zou zich een vrouw, ook zonder wachtwoord, in deze behaaglijke omgeving niet blijvend op haar gemak gevoelen?
> (365).

Het verleden verleden latend, maakt Tobias zich hier op voor de toekomst. De bezoeken van Fransje hebben hun sporen achtergelaten, Tobias is naar een huwelijk, een vrouw zonder wachtwoord, toegegroeid. In Fransje, de overgangsfiguur, ontmoeten het zinnelijke uit het verleden en het fatsoen, de verburgerlijking, van de toekomst elkaar. Zo vormt zij de schakel tussen Tobias' verleden en zijn toekomst, zij geeft gestalte aan de overgangstoestand waar Tobias in geraakt.

Kitty

Aan de huwelijken die in het werk van J. van Oudshoorn gesloten worden, ligt vaak een bijbedoeling ten grondslag. Soms is die bijbedoeling van financiële aard, vaker betreft de bijbedoeling echter een reaktie op de zinnelijkheid in vroeger leven. ‘Van W.’ in *Verzoening* bijvoorbeeld wil de gevolgen van ‘een kortstondig jonggezellen-avontuur’ (Verzoening, 126), een geslachtsziekte, goedmaken door een ernstige levensstap, een huwelijk. In *Bezwaarlijk verblijf* wisselt de hij-figuur ‘een bij vlagen nog door wildheid der zinnen verontrust leven’ in ‘tegen den lijfsdwang van een huwelijk’ (Bezwaarlijk verblijf 459). Zo is het eerste huwelijk van Tobias Termaete in *Tobias en de dood*, nog afgezien van financiële voordelen, achteraf een verkapte poging ‘zijn blind-onverzettelijke instincten in geregelde banen te voeren’ (314). Iets dergelijks is er aan de hand met Tobias' tweede huwelijk. Omdat

zijn levenswijze Tobias niet langer aanstaat, een levenswijze waarbij de zinnelijkheid tot het laatst toe een beduidende rol heeft gespeeld, wil hij ‘uitrusten’ in een nieuw huwelijk.

Op dezelfde manier als zijn eerste huwelijk buiten hemzelf om, gesteund door het toeval, tot een einde kwam toen bleek dat zijn vrouw hem teveel werd, zo komt Tobias' nieuwe huwelijk tot stand.

> Dat wil zeggen, zooals voor Tobias in gedachten het einde er reeds met zekerheid geweest was, lang voordat tenslotte die dwaasheid plaats vond, zoo had die andere verbintenis in zijn hoofd reeds een aanvang genomen, lang voordat de persoon in kwestie in werkelijkheid op het tapijt verschenen was
> (378).

Bij de eerste ontmoeting tussen Tobias en zijn aanstaande, Kitty, voelt Tobias onmiddellijk dat zij wel eens ‘de betreffende’ zou kunnen zijn. Kitty's hooghartige lachje roept al dadelijk een spanning tussen hen op. Tobias beseft bij ingeving dat ‘er zou moeten blijken wie van de twee de sterkste was’ (385). Deze eerste ontmoeting vertoont opvallende overeenkomst met de eerste ontmoeting van Ter Laan met Johanna in *In memoriam.* Tussen Johanna die ‘een voor dien tijd bijna aanstoot gevende zelfstandigheid’ (509) aan de dag legde en Ter Laan ontwikkelde zich vanaf de eerste ontmoeting een spel van twee krachten ‘waarbij haar spottend kijken slechts te duidelijk haar nieuwsgierigheid verried, wie daar de sterkste zou blijken, en ook, hoe zij reeds wist, dat het niet bij een elkander aanzien blijven zou’ (508). Zowel in *In memoriam* als in *Tobias en de dood* vindt er een machtstrijd plaats tussen twee gelijkwaardige partners. En Ter Laan en Tobias Termaete, gaan na het vinden van een geschikte partner een strijd aan met de vrouw, het ‘zich meten van twee krachten’ (herschreven slot, In memoriam, 752).

Tobias ondervindt al snel dat Kitty alles het beste weet. Informaties, die hij over haar inwint, wijzen uit dat Kitty altijd haar eigen zin heeft doorgedreven, met mannen springt zij buitengewoon gemakkelijk om. Zij heeft een leven geleid dat overeenkomt met dat van Tobias, ‘maar met dat onderscheid in haar nadeel, dat zij dan toch maar een vrouw blijft’ (392). Aannemend dat Kitty met haar manier van leven onmogelijk gelukkig kan wezen en zeker niet ongevoelig zal zijn voor een ‘nieuwe vlekkelooze naam’ (392), maakt Tobias tegen zijn gewoonte in een plan de campagne. Terughouding kenmerkt zijn taktiek, geen wachtwoorden voor Kitty, geen kamerbezoek. Tobias wil in Kitty een vrouw vinden die gestalte kan geven aan zijn nieuw verworven inzichten, aan zijn nieuwe levenswijze.

Al in het begin van zijn verlovingstijd beperkt Kitty Tobias in zijn bewegingsvrijheid. Zij is bekwaam in het doordrijven van haar zin, voor Tobias' gevoel springt zij naar willekeur met hem om. Zo moet Tobias tegen zijn zin zijn opwachting maken bij allerlei sociale samenkomsten. Het idee dringt zich aan hem op dat hij gereduceerd is tot een werktuig in de handen van Kitty. Voor het eerst bekruipt hem de (wraak) gedachte: ‘Wacht maar! Pas op, wanneer we eenmaal goed en wel getrouwd zijn’ (400).

Het verleden van Kitty is, evenals dat van Tobias, allerminst vlekkeloos. Haar plotselinge reis naar Engeland legt Tobias dan ook uit als een poging om ‘den dans te ontspringen’ (459). Zij weet zich mogelijk te bevrijden ‘uit de naweeën eener onverkwikkelijke geschiedenis’ (457). Dit leidt Tobias af uit Kitty's weigering na terugkomst uit Engeland om te trouwen onder huwelijksvoorwaarden. Eerder had zij daarin toegestemd. De plotselinge voortvarendheid in de voorbereidingen tot het huwelijk beschouwt Tobias eveneens als tekenend.

Tijdens Kitty's afwezigheid heeft de chantage n.a.v. de nog niet verjaarde affaire met de kalligraafsdochter een aanvang genomen. De wraak van Wafel. Tobias

bekommert zich er niet al te zeer om dat Kitty na haar terugkomst uit Engeland geheel en al de leiding neemt. Hij heeft andere zorgen aan zijn hoofd. Intussen verbijstert het hem wel ‘dat hij bezig was nog enkel maar voor anderen te leven en zich dat zonder meer liet welgevallen’ (461). Zelf heeft Tobias zo goed als niets meer in de gebeurtenissen in te brengen. Er is ‘letterlijk niets en niets overgebleven’ van de vroegere heer Termaete, naar wie alles zich scheen te voegen (462).

Financieel raakt Tobias steeds meer aan de grond. Het naar willekeur van Tobias' geld inkopen doen door Kitty is een kleinigheid in vergelijking met de pakken bankbiljetten

die Wafel opeist. Door het slinken van zijn vermogen moet Tobias het als onafwendbaar gaan beschouwen, dat hij 'le mari de sa femme' zal worden. De machtsstrijd tussen Tobias en Kitty lijkt in het voordeel van Kitty beslist te worden. De afhankelijkheid van Wafel maakt hem tegelijkertijd afhankelijk van zijn toekomstige vrouw. Het verleden eist zijn tol voor de toekomst.

Pas na de dood van Wafel draaien de rollen zich om. Omdat Tobias niet meer afhankelijk van Wafel is, komt hij onafhankelijk van Kitty te staan. De bevrijding van het verleden maakt hem sterk voor de toekomst. Kort voor zijn huwelijk is Tobias de sterkste geworden; in de krachtmeting tussen Tobias en Kitty verschijnt Tobias tenslotte toch als de overwinnaar:

> Maar voor Kitty - Tobias voelde dit maar al te goed - moest het toch een twijfelachtig genoegen zijn geweest haar toekomstige man nog zoo onverwacht zijn volle kracht te zien ontplooien. (...) De overgang uit de meest beschamende onderworpenheid naar nieuwe vrije willekeur leek nog onvatbaar en werkte als een roes. Zoo moest Kitty wel, geheel buiten zijn toedoen, immer meer op den achtergrond geraken (...)
> (488).

Een tweede afstervingsproces, zoals Fens meent, is de verbintenis met Kitty niet. Tobias' huwelijk, hoe weinig hoopvol dat er ook uitziet, behoeft nog geen ondergang te zijn, laat staan een tweede dood.[12.] Met Marres ben ik van mening dat Tobias de krisis op alle fronten te boven is gekomen.[13.] Tobias eindigt als winnaar, niet in de laatste plaats is hij de winnaar van zijn verleden. Wanneer tijdens zijn huwelijksdag, 'op de drempel van een nieuw leven' (496) Fransje hem nog eenmaal voor de geest komt, herinnert Tobias zich dat hij haar nog eenmaal is tegengekomen. Zij bleek toen getrouwd met een heer op leeftijd. 'Dat was het begin van alle goede dingen geweest. Fransje getrouwd, Irma in de beste handen! Op die manier *kon het verleden geen aanspraken meer doen gelden en voor de toekomst kon het slechts als een gunstig voorteeken worden opgevat*' (496, kursivering van mij, JR). De uiteindelijke triomf op het verleden.

Anti-minnaar

Kort voor zijn huwelijk brengt Tobias met 'het factotum van Wafel' (467), de bewerkstelligster van zijn ongeluk, de nacht door in een klandestien hotel. 'Geheel in strijd met zijn principes, niettegenstaande zijn verloving en ofschoon hij eigenlijk met Irma afgesproken had' (468). Aanvankelijk zou men denken dat Tobias hier in strijd met zijn principes handelt omdat hij opnieuw in zijn oude gewoonte vervalt om seksuele kontakten met 'lichte vrouwen' te onderhouden. Dat wordt hier echter niet bedoeld. Tobias' principes, zijn beginselen t.a.v. de habitué's van twijfelachtige lokalen, dateren al van vroeger datum. Met hen laat hij het nimmer 'tot ook maar een zweem van vasten band' komen.

> Daarin week hij nu eenmaal geen duimbreed van zijn beginselen af. Zoo had hij het ook immer van beneden zijn waardigheid geacht een samenzijn langer dan enkele uren te doen duren, laat staan dan er een heelen nacht van te maken. Daarmede verloor men beslist aan terrein en zich overdag

> met zoo'n vrouwspersoon vertoonen, dat bleef natuurlijk volledig buitengesloten
> (332).

Met de jonge meisjes en met Kitty verkeert Tobias langduriger. Met hen heeft hij wel een vaste band, maar seksuele kontakten zijn bij hen niet gewenst. Met het hoertje Irma is de verhouding zelfs in gedachten van ‘het ongeoorloofde’ vrijgebleven. Met Fransje gaat er iets mis. Hoewel Tobias ook haar verklaard heeft, dat zijn bedoelingen met dergelijke samenkomsten volstrekt kuis zijn, vindt het ongeoorloofde plaats. Vanuit Tobias' visie heeft Fransje dit uitgelokt. Slechts met het schaamrood op de kaken kan Tobias aan het noodlottige ‘tête à tête’ terugdenken. Na het seksuele kontakt wordt de relatie onmogelijk. Van seksuele kontakten met Kitty is geen sprake. Tobias stelt zich terughoudend op. ‘Geen wachtwoord voor haar. Geen kamerbezoek’ (392).

T.a.v. de houding van Tobias tegenover de vrouw kan men nu samenvattend stellen, dat voor hem geldt dat de zinnelijkheid (het seksuele) een vaste band uitsluit en een vaste band de seksualiteit. Slechts in anonieme, tot niets verplichtende, kontakten kan Tobias zijn zinnelijkheid uitvieren. Een vaste band maakt hem dit onmogelijk.

Afgezien van de toevallige nacht met ‘het factotum van Wafel’ en de uren die Tobias met Irma doorbrengt, beperkt de omgang van vrouwen zich in het tweede deel van *Tobias en de dood* tot Kitty. Dat

> gaf een gevoel van groote zekerheid; dat was voorloopig de rust waarvan hij een vaag vermoeden had gehad nog voor hij haar ontmoet had. Voorloopig? Ja daar kon men van te voren niets van weten. Tobias had Kitty's hand wat vaster in de zijne genomen. Hij moest thans maar denken, dat zij de laatste zou wezen
> (412).

Hoewel hier nog een slag om de arm wordt gehouden, lijkt het er toch op dat Tobias zich uitsluitend tot Kitty zal gaan bepalen.

Terwijl Tobias' eerste huwelijk een verkapte poging was ‘zijn blind-onverzettelijke instincten in geregelde banen te voeren’ (314), lijken de voorbereidingen tot zijn tweede huwelijk op een eliminatie van die instinkten te wijzen. In de termen van *Bezwaarlijk verblijf* is Tobias een ‘anti-minnaar’ geworden. De Moor die *Tobias en de dood* het verhaal van Tobias' verburgerlijking noemt, spreekt van het samenvallen van de verburgerlijking ‘met langzame sterilisering, onvruchtbaarwording’. (Het geboeid worden door ‘het zelfgekozen celibaat’).[14.]

Ondanks alle schone voornemens zal de lezer Tobias' toekomst met enige scepsis beschouwen. Nog afgezien van de vele aanwijzingen die er blijk van geven dat het huwelijk van Tobias en Kitty niet bijzonder gelukkig zal worden, rijst de twijfel of dit huwelijk Tobias in staat zal stellen zich uitsluitend tot Kitty te bepalen. Het is nog de vraag of Tobias niet opnieuw met zinnelijke aanvechtingen te maken zal krijgen. Het tweede huwelijk zou dan allesbehalve een eindstation blijken te zijn.

De twijfel bij de lezer krijgt pregnant gestalte in de spiegeling van de scène in Napels. Blz. 313:

> In Napels had hij door een toeval roode Henk leeren kennen en kort daarop was zijn huwelijk gevolgd. Dat was zoo snel in zijn werk gegaan, zoo van buiten af en was zoo rasch weder tot een niets vervluchtigd, dat het Tobias ook thans nog als een droom voorkwam ... Opnieuw ademde hij de zuur-zoet zeewier en bedwelmende bloesems doortrokken

> lentenacht op de terrassen bij Dalbini, met uitzicht op de mat nog lichtende golf.

Op huwelijksreis met Kitty komt Tobias opnieuw in Napels terecht, de gebeurtenissen herhalen zich:

> De avond begon te vallen. Ze zaten op de terrassen bij Dalbini, met ruim uitzicht over de mat nog lichtende golf. (...) Weer ademde Tobias de van zuur-zoet zee-wier en bedwelmende bloesems doortrokken avondlucht. Eerst thans begon het nieuwe leven, hier in dezelfde streken, waar hij roode Henk en diens groote bekende had ontmoet ...
> (496).

Deze spiegeling maakt de mogelijkheid dat Tobias' tweede huwelijk even snel zal vervluchtigen als het eerste allerminst denkbeeldig. Wanneer men slecht over Tobias Termaete zou willen denken - en er is geen enkele aanleiding om dat niet te doen - kan men zijn huwelijk, ondanks Kitty, vergelijken met één van zijn langere perioden van afkeer van vrouwelijk gezelschap.

Voorlopig echter begint voor Tobias ‘het nieuwe leven’, een leven waarop het verleden geen aanspraken meer kan doen gelden. Daarmee is *Tobias en de dood* het enige werk van J. van

Oudshoorn waarin de hoofdpersoon er tenslotte in slaagt te breken met zijn verleden.

Eindnoten:

1. Dit is een bewerking van hoofdstuk 4 uit: J. Radstake: *De manvrouw relatie in het werk van J. van Oudshoorn*, ongepubl. dokt. skriptie, R.U.L., 1981.
2. Ik heb gebruik gemaakt van J. van Oudshoorn: *Verzamelde werken*, *deel 1*, *Novellen en schetsen*, Amsterdam 1976 en J. van Oudshoorn: *Verzamelde werken, deel 2*, *Romans*, Amsterdam 1974.
3. Wam de Moor: Van Oudshoorn, *Biografie van de ambtenaar-schrijver J.K. Feijlbrief.* Amsterdam, 1982.
4. De Moor, 1982. p. 678.
5. J. van Oudshoorn: 'Een schrijver over zichzelf'. In: *Tirade* 1976, afl. 219/220, 587-592.
6. Kees Fens: 'In de spiegels van het noodlot'. In: *De gevestigde chaos*, *Opstellen en kritieken.* Amsterdam 1966. 9-31.
7. Een beetje flauw merkt Maarten 't Hart in 'Het beste aller dingen' op dat een hooiwagen geen insekt is. Van Oudshoorn heeft het echter over '*Een soort* hooiwagen, *maar bijzonder groot voor zijn doen*' (380, kurs. van mij, JR). Afgezien daarvan behoeft er weinig twijfel over te bestaan, dat het hier om een hallucinatie van Tobias gaat. Daarin kunnen insekten best hooiwagens zijn. Maarten't Hart: 'Het beste aller dingen'. In: *Tirade* 1976, afl. 219/220, p. 561.
8. René Marres heeft terecht gewezen op de meer dan accidentele betekenis van het toeval in *Tobias en de dood.* René Marres: 'Mystiek en satire bij Van Oudshoorn'. In: *Raam* 1971, afl. 73, p. 39. Huug Kaleis vestigde bovendien de aandacht op de ongelooflijke frekwentie van termen als 'toeval', 'toevallig', 'geluk', 'slecht voorteken', enz. Huug Kaleis: 'Van Oudshoorn, de zelfmoord en het vrouwelijk geslacht'. In: *Schrijvers binnenste buiten, Essays.* Amsterdam, 1969, p. 126.

   Kees Verheul gaat zover dat hij 'de ondoorgrondelijkheid van het toeval' als het thema van *Tobias en de dood* beschouwt. Kees Verheul: 'De aanblik van het ondoorgrondelijke'. In: *Verlaat debuut en andere opstellen.* Amsterdam 1976, p. 71.
9. De Moor, 1982, p. 417.
10. Fransje komt nergens direkt in het verhaal voor. Uitsluitend via de (onbetrouwbare) herinneringen van Tobias wordt zij weergegeven.
11. Naar: *Het boek Judith, Zijnde het eerste van de Apokrijfe Boeken, herdrukt naar de uitgave van 1873.* Bussum, 1946.
12. Fens, 1966, p. 30.
13. Marres, 1971, p. 39.
14. De Moor, 1982, p. 417.

Jaap T. Harskamp
Contrasten
Het katholiek reveil in de kunst van de 19e eeuw

Le XIXe siècle est le siècle des contradictions. Il offre ces deux caractères si éminemment opposés l'un à l'autre: il veut *l'unité et il* fait *la division.*
(Ernest Hello)

1 Chaos en eenheid

Comte eiste het voorrecht op de 'wet van de drie stadia' in de wetenschap geïntroduceerd te hebben. Hij verzuimde daarbij zijn voorgangers te vermelden: Turgot, Condorcet, Saint-Simon en Burdin. Vooral het denken van Saint-Simon is, zoals we zullen zien, van doorslaggevende invloed geweest. De wet is deze - iedere beschaving (zoals iedere wetenschap) doorloopt de volgende fasen: het theologisch stadium waarin de mens tracht de verschijnselen te verklaren als veroorzaakt door bovennatuurlijke wezens; het metafysische stadium waarin abstracte oorzaken, als krachten, ideeën of essenties gaan domineren - dit is een periode van revolutie en afbraak; het positieve stadium waarin de mens de verschijnselen volgens een zuiver wetenschappelijke methode zoekt te verklaren en daaraan de wetmatigheden onttrekt. De drie stadia lopen parallel met het menselijk groeiproces, resp. jeugd, jongelingschap en volwassenheid.

De filosofie van Saint-Simon is een bijdrage van belang geweest aan het geestesleven van de negentiende eeuw. De centrale vraag die Saint-Simon zichzelf stelde, kan men aldus formuleren: wat staat ons filosofen en denkers na de omwenteling van 1789 te doen?

De Franse Revolutie werd het vertrekpunt van zijn filosofische en historische beschouwingen. Zijn ambitie was de studie van de geschiedenis te ontdoen van haar literaire ketenen, haar het exacte karakter van de natuurwetenschappen te verschaffen.

Saint-Simon zocht naar de wetten die in historische veranderingen werkzaam zijn, teneinde 'de conclure *ce qui arrivera*, de *ce qui est arrivé*'. Of, zoals hij zijn programma elders aankondigde: 'Wat voor u van het hoogste belang is, wat u bovenal wilt weten, dat wat ik u zal uiteenzetten, is WAT ER GAAT GEBEUREN. Welaan! ... Ik ga u zeggen wat er komen zal, wie daarvoor verantwoordelijk zullen zijn, en op welke wijze dit zal plaatsvinden'.[1.]

Saint-Simon's deterministische filosofie is hoopvol en optimistisch gestemd, een verbinding (zoals Paul Barth opmerkte) 'des sozialen Wissens mit dem sozialen Wollen'.

Hij veronderstelde een ritmiek van contrasten in de gang van de beschaving, perioden van eenheid en harmonie gevolgd door die van versplintering en conflict. De volgelingen van de filosoof introduceerden de volgende terminologie: in de geschiedenis van de mensheid kan men een afwisseling van organische en kritische perioden waarnemen. In de organische perioden is er een algemeen aanvaarde godsdienst waaruit de sociale eendracht voortvloeit: de maatschappelijke en staatkundige instellingen worden algemeen aanvaard. In de kritische perioden ontbreekt dit geloof. Sociale onrust en tweedracht zijn daarvan het gevolg.

In de eeuwen van menselijke beschaving onderscheidden de leerlingen van Saint-Simon twee organische perioden: die van het Griekse en Romeinse

veelgodendom (eindigend resp. in de tijd van Pericles en Augustus). De kritische tijd die volgde was die van het optreden van de eerste Griekse filosofen tot de prediking van het Evangelie; de tweede organische periode was die van de katholieke middeleeuwen (eindigend tijdens Leo X). In de eerste helft van de negentiende eeuw meende men te werken aan de voorbereiding van een nieuwe organische periode die gekenmerkt zou worden door een op het christendom gefundeerd socialisme. In het denken van Saint-Simon lopen het sociale en religieuze aspect dooreen.

De Franse Revolutie, voor Saint-Simon, was het diepte- en keerpunt in een fase van verbrokkeling en wanorde - een periode die werd ingezet met denken van Copernicus en Luther en verder vergruisd door dat van Bacon, Descartes, Galilei, Newton en Locke.

Geschiedbeschouwing in vogelvlucht, maar zo is de methodiek van Saint-Simon: de feiten moeten in de theorie gedwongen worden.

Voor genoemde denkers overigens koestert Saint-Simon bewondering. Hij kent hen echter geen scheppende, maar een samenvattende rol toe: grote geesten verwoorden de spontane voortgang van het menselijk denken. De wet van de Vooruitgang is niet aan personen verbonden, maar anoniem en onvermijdelijk.

Positief in deze opvatting is dat Saint-Simon nadruk legde op de traditie, de keten van ideeën, een geschiedschrijving waarin het biografisch element niet langer overheerst; anderzijds blijkt in die beschouwing nauwelijks ruimte meer voor het individueel creatieve, scheppende element. Want, zo schrijft hij, 'la loi supérieur des progrès de l'esprit humaine entraîne et domine tout; les hommes ne sont pour elles *que des instruments*'.[2.]

Een leidende gedachte van Saint-Simon was dat de organisatie van de samenleving op ieder moment van beschaving noodzakelijkerwijs harmonieert met de fase van ontwikkeling van het betreffende volk of land.

Door deze gedachte op zijn historische methodiek toe te passen, overwon hij een probleem van de filosofen van de Verlichting die de geschiedenis met eigen waarden en principes te lijf waren gegaan. In zijn waardenvrije opvatting van de wetenschap hebben vele sociologen hem als voorloper begroet.

Afkerig van het verloop van de Revolutie, plaatste Saint-Simon deze als een noodzakelijke maar destructieve fase in de mars naar het positieve of industriële tijdperk. De Revolutie had de fundamenten van het theologische of feodale denken aangetast, maar was louter destructief gebleven. De ware revolutie zou tevens restauratie inhouden.

Tussen beide stadia last Saint-Simon de metafysische of juridische fase in (de wet van de drie stadia is dus duidelijk door Saint-Simon verwoord), een periode waarin met de weder-

opbouw van de samenleving een begin gemaakt werd.

Die eerste poging tot restauratie meende hij in de 'Convention' van 1793 te herkennen. Maar, aldus Saint-Simon, de uitgangspunten waren verkeerd. Waarom? Men liet zich door het verleden inspireren en dacht de eigentijdse problemen op te lossen door naar antwoorden bij de Grieken en Romeinen te zoeken: 'Cette tentative était dans une direction rétograde, et par conséquent fausse'.[3.]

In zijn visie van een industriële, hiërarchische samenleving (waarin een ieder een plaats zou vinden overeenkomstig zijn capaciteiten en niet op grond van geboorterecht), dacht Saint-Simon de macht toe aan een elite van economen en industriëlen. De verheffing van de arbeidende klasse, dat zou hun streven zijn ('Les chefs de travaux industriels sont les protecteursnés de la classe ouvrière').

Saint-Simon's utopische beeld van de samenleving is er één van arbeid, produktie en utiliteit - een organische gemeenschap waaruit de oorzaken van wanorde: armoede, onwetendheid en luiheid, verbannen zouden zijn. De rol van de kunstenaar is die van propagandist van de vooruitgang, hij bezingt het produktieproces.

De kunstenaar als instrument van de vooruitgang - daar kan men weer tegenoverstellen dat in het denken van Saint-Simon geen sprake is van een cultuurbegrip waarin de kunst uitsluitend het hogere en schonere vertegenwoordigt en daardoor, als geheel aan eigen impulsen gehoorzamend, een gescheiden en geïsoleerde plaats binnen de samenleving zou innemen. Saint-Simon plaatst de kunst nog in het breder sociaal verband.

De invloed van Saint-Simon is verwarrend geweest. Hij stimuleerde kapitalisten en entrepreneurs tot bedrijvigheid en schonk hen de overtuiging mee te werken aan de tot standkoming van een volmaakter samenleving. Zijn sociale bewogenheid inspireerde de toekomstdromen van jonge socialisten.

In een samenleving waarin het geld in steeds sterker mate ging domineren, voelden vele kunstenaars zich verloren. De leerlingen van Saint-Simon hadden de organische eenheid van de middeleeuwen benadrukt. Zij die het heden als een marteling beleefden, keken met weemoed terug naar dat verre verleden en zochten zodoende aan het heden te ontsnappen.

Saint-Simon's filosofie heeft zowel de futuristische als de historische tendenzen in het denken van de negentiende eeuw van brandstof voorzien. Het historisch element is vooral in de literatuur tot uitdrukking gekomen.

Het begrip middeleeuwen had tot het begin van de negentiende eeuw een negatieve betekenis gehad. De humanisten beschouwden de voorafgaande tijden sinds de klassieke oudheid als een barbaarse tussentijd, een tijdperk van duisternis. De saint-simonisten verwierpen de opvatting dat de 'tusseneeuwen' jaren van verval en schaduw geweest waren - integendeel, zij bewonderden de harmonie en eenheid van de periode die zij als karakteristiek zagen voor het komende positieve tijdvak.

De Romantiek bracht een intense belangstelling voor de middeleeuwen. Opmerkelijk contrast: diezelfde romantici die de classicisten bestreden hadden met de leuze: *il faut étre de son temps* (Deschamps, 1828).

In de methodiek van de geschiedschrijving, tenslotte, heeft Saint-Simon's streven tot depersonalisering van het historisch gebeuren vooral gehoor gevonden onder socialistische historici en theoretici. De collectivistische richting, in een tijd waarin 'bewegingen' en abstracte machten schenen te gaan overheersen, waarin 'toestanden' meer aandacht trokken dan 'gebeurtenissen' (de terminologie is van Romein), eiste een geheel eigen plaats op in de historische beschouwingswijze.

Als reactie op de saint-simonistische methode verscherpte zich de wil om de rol van het geniale individu te benadrukken. Het gevolg: een individualisering en literarisering van het tijdsgebeuren (Mérimée, De Goncourt, Walter Pater, en vele

anderen). De vraagstelling die aan de botsende inzichten ten grondslag ligt, is deze: zijn grote historische figuren schepselen dan wel scheppers van hun tijd? Aan de felheid van de tegenstelling heeft de invloed en intensiteit van het denken van Thomas Carlyle sterk bijgedragen.

De verwantschap van het denken van Carlyle met dat van de saint-simonisten is aangetoond.[4.] Vanaf zijn eerste belangrijke essay 'The Signs of the Times' (1829 - een meesterwerk van cultuurkritische inzichten: helder van stijl en minder verwrongen dan zijn andere geschriften) tot aan de latere werken, blijft die invloed - hetzij als een directe respons, hetzij als reactie - aanwijsbaar.

Net als Saint-Simon zocht Carlyle naar degenen die de orde in de samenleving zouden kunnen herstellen. Ook hij keek aanvankelijk naar een industriële elite. Maar steeds meer neigde zijn denken naar een heldenverering: zijn boek *On Heroes* zou daarvan de meest krachtige en idolate uitdrukking worden.

In dat werk wijst ook Carlyle op een periodiciteit van de geschiedenis, maar hij zoekt een eigen terminologie. Carlyle onderscheidt *tijden van geloof* van de *tijden van scepticisme* (de lezingen vier en vijf). Zijn inspiratie daartoe vond hij in het hoofdstuk 'Israel in der Wüste' uit Goethe's *West-Ostlicher Divan*.[5.]

Het sociale element dat in Saint-Simon's denken zo'n belangrijke plaats inneemt, is bij Carlyle nu naar de achtergrond gedrongen.

De tijden van scepticisme zijn die waarin vele en aanzienlijke krachten in het samenstel van de maatschappij op een verkwistende, doelloze, en geheel ongeregelde wijze hun werk doen (zoals in de door Carlyle gehate achttiende eeuw). Tijden van geloof daarentegen zijn oprechte en vruchtbare tijden. Ieder werk loopt uit op een resultaat en de totale som van al dat werk is groot omdat het op één doel gericht is; alles leidt in de richting van dat doel, en niets er vanaf. In die tijden is er ware gemeenschap, wijs koningschap, oprechte trouw.

Bij Carlyle krijgt de cultuur een afzonderlijke en exclusivistische positie, verheven boven het geheel van menselijke activiteiten, in dienst van en speurend naar hogere, superieure waarden. De kunstenaar is een toeval in de maatschappij, zo heet het in de vijfde lezing van de studie over helden. Hij zwerft als een wilde Ismaëliet in een wereld, waarin hij als het geestelijk licht is (een herinnering aan Shelley), de leidsman in goede of kwade richting. Rousseau had de mensheid in die kwade richting gedreven.

Carlyle, opgebracht in een streng calvinistische traditie, worstelde met één groot probleem: hoe kon hij het tijdperk van het 'persoonlijk oordeel' rechtvaardigen? Werd immers het protestantisme niet verantwoordelijk gesteld voor de ontwikkeling naar de chaos van democratie?

Dat is onjuist, antwoordt Carlyle, het protestantisme is voortgekomen uit een verzet tegen de valse schijn en de onware vorsten. Het volgen van het eigen oordeel maakt deel uit van een proces waarin men is gaan zoeken naar de ware leider, de Bekwame Man, aan wie de hoogste functie toekomt. De beginselen van vrijheid, gelijkheid, kiesrecht en onafhankelijkheid zijn dwalingen die voorbij zullen gaan. Die Bekwame Man, daar wacht men in de samenleving op. Niet ten onrechte heeft Bentley dit 'heroïsch vitalisme' beschreven als behorend tot de voorgeschiedenis van het fascisme.

Ook Carlyle zal het gemeenschapsleven van de middeleeuwen verheerlijken, vooral in zijn meest literaire geschrift: *Past and Present.* Achter de geïdealiseerde taferelen voelt en leest men voortdurend het contrast met de eigen tijd: 'Another world, truly: and this present poor distressed world might get some profit by looking wisely into it, instead of foolishly'.[6.]

Uiteindelijk waren uitgangspunt en ambitie van Saint-Simon en Carlyle identiek: na een kritische analyse van de chaos waarin zij hun tijd hadden zien vervallen (de eerste reageerde op de Franse Revolutie, de laatste was versomberd door de

vernietigende gevolgen van de Industriële Revolutie), speurden beiden naar de middelen om orde en eenheid te herstellen, om richting en doel aan alle activiteiten binnen de samenleving te

verlenen. Beiden moesten, om hun visie van een organische gemeenschap inhoud te geven, teruggrijpen naar een vroege periode van beschaving: de feodale samenleving van de roomse middeleeuwen. Saint-Simon bleef echter vooruitzien. De afkeer van het heden dreef Carlyle tot een idealisering van het verleden.

2 De wederopleving van het katholicisme

> '*It was not a* reformation, *but a* devastation...'
> (William Cobbett)

I

In zijn essay 'The Signs of the Times' wees Carlyle naar de woekering van industriële expansie als oorzaak van het uiteenscheuren van de maatschappelijke orde.

De geschiedenis van het woord 'industrialism' is helaas nog niet geschreven. Raymond Williams, in zijn boek over *Culture and Society*, verleent aan Thomas Carlyle de eer de term aan de Engelse woordenschat te hebben toegevoegd (voor het eerst gebruikt in *Sartor Resartus*, 1834). Het is mogelijk.

De term echter heeft vrijwel zeker een Franse oorsprong en was aanvankelijk - zoals ook in het gebruik van Carlyle - negatief geladen.

Tegenwoordig is Cyprien Desmarais een weinig geschat denke, die zelfs niet in de Franse encyclopedieën genoemd wordt. In 1827 reeds vindt men in zijn werk het woord 'industrialisme' (gecursiveerd, alsof het de introductie van een neologisme betreft) in een passage waarin hij de saint-simonisten verwijt dat zij doel en middelen in hun denken verwarren: zij zouden de industriële activiteit van een middel tot het doel van menselijk handelen verheven hebben.[7.]

De term lijkt ontstaan in de katholieke kring van tegenstanders van Saint-Simon. Noch in het werk van de filosoof zelf, noch in de uiteenzetting van zijn doctrine door Bazard, heb ik het woord 'industrialisme' aangetroffen.

Carlyle poogde de 'geest' van de tijd uit de 'tekenen' af te lezen. Rond 1800 was in Duitsland het begrip *Zeitgeist*, bij wijze van weerslag op de Franse Revolutie, in omloop geraakt. Het begrip scheen te impliceren dat er een verband zou bestaan tussen de meest heterogene aspecten binnen een tijdperk, een bezielend beginsel dat alle verschijnselen van een tijd zou doordringen en kleuren (het felle rood van de late middeleeuwen, aldus Huizinga; het monotoon grijs van de negentiende eeuw, volgens De Goncourt; enz.).

In 1825 poogde Willem Hazlitt de *Spirit of the Age* te karakteriseren en zes jaar later begon John Stuart Mill zijn befaamde serie artikelen over 'The Spirit of the Age'. Het begrip tijdgeest was al direct verbonden met - werd gedomineerd door - een schril element van cultuurkritiek. De titel die Isaac da Costa in 1823 aan een geschrift verleende, is typerend: *Bezwaren tegen de geest der eeuw.*

In het denken van Carlyle onderscheidt men een dubbele en botsende lijn van invloeden: het utopisch socialisme van de saint-simonisten en het filosofisch idealisme van de Duitse romantici. Voor zijn onderzoek naar de tekenen van de tijd echter zou ik naar een onopgemerkte Engelse bron willen verwijzen.

De historicus John Lingard was een fel vechter voor de katholieke emancipatie in Engeland en Ierland. Een productief en polemisch schrijver. Zijn grootste vrees

was dat de eenheid van het christendom - en, daarmee, van de gehele samenleving - steeds verder dreigde te verbrokkelen.

In 1810 publiceerde hij een korte bundel gedichten onder de titel *Metres Addressed to the Lovers of Truth, Nature and Sentiment.* De slotregels van gedicht nr. LXVI luiden:

> 'When all those holy ties, that bound to kind,
> To home, to country, broken, asunder rent,
> Are scorn'd, and trampled on! In this thy day
> O Britain! note these signs of dissolution'.

De titel van het gedicht is een oproep, een klacht zo men wil, in de vorm van een vraag: 'Can ye not discern the signs of the times?'

Het lijkt mij waarschijnlijk dat Carlyle zich door de vraag van deze katholieke schrijver uitgedaagd heeft gevoeld. In de cultuurkritiek van de vroege negentiende eeuw kan men het sociale element niet van het religieuze scheiden.

Door geheel Europa werd de kritische stellingname ten aanzien van het eigen verscheurde tijdperk gevolgd door een wederopleving van het katholicisme. Het zou weinig moeite kosten deze hernieuwde roomse geloofsdrift in Frankrijk (mede onder de invloed van Chateaubriand) of Duitsland aan te tonen. De situatie in het verre van paapsgezinde Engeland was opmerkelijker. Ook hier werd in de eerste helft van de negentiende eeuw het kerkelijk-godsdienstig leven gekenmerkt door een opbloei van katholieke, voor-reformatorische, waarden en ideeën.

Een van de eerste denkers die zich met de kracht van zijn pen verzette tegen de onderdrukte positie van de katholieken in het Koninkrijk, was John Lingard (1771-1851). Hij schreef felle brieven en pamfletten als de 'Letters on Catholic Loyalty' (1807) en de 'Documents to Ascertain the Sentiments of British Catholics in Former Ages' (1812). De acht delen van de *History of England* die hij tussen 1819 en 1830 publiceerde, zouden een standaardwerk worden waarin de katholieke drang naar emancipatie tot uitdrukking kwam. Zijn werk werd in Rome gewaardeerd: in 1821 werd hij door paus Pius VII tot doctor in de godgeleerdheid verheven.

Op 13 april 1829 aanvaardde het Britse Lagerhuis - tegen de wil van het Hogerhuis en de Koning - de 'Emancipation Act' waarin de katholieken in Engeland en Ierland hun burgerrechten herkregen (onder druk vooral van de Ierse leider Daniel O'Connell en de dreiging van burgeroorlog in Ierland). Vanaf 1673, bij de uitvaardiging van de 'Test Act', waren de katholieken uitgesloten geweest van alle overheidsfuncties.

Gelijke rechten in principe, maar nog nauwelijks in de praktijk. De wet - zoals niet ongebruikelijk in de Engelse politiek - was uit praktische noodzaak tot stand gekomen, niet vanuit gevoelens van tolerantie.

William Cobbett (1763-1835) was een tijdgenoot van John Lingard, een schrijver met een journalistiek vermogen tot zwart-wit schildering. Hij verwierf bekendheid door zijn 'Weekly Political Register' (1802-1835), waarin hij felle kritiek op sociale wantoestanden uitte. Hij haatte het voortsnellende proces van industrialisering en verheerlijkte het onbedorven, idyllische landleven in werken als *Cottage Economy* en *Rural Rides.*

Chesterton verzette zich tegen de opvatting dat de schrijver een dromer zou zijn 'looking to turn England into an Eden that should grow nothing but Cobbett's Corn'. Het was de paradox van zijn bestaan dat Cobbett het verleden bewonderde en hij alleen de toekomst voorvoeld heeft. Een toekomst waarin het landschap vernietigd zou worden, de stad het land zou uitputten, en de machine de mens tot slaaf zou degraderen.[8.]

In 1829, ongetwijfeld beïnvloed door het werk van Lingard, publiceerde Cobbett zijn *History of the Protestant Reformation* in twee delen. Uit zijn introductie wordt de intentie van het werk direct duidelijk: 'Away, then, my friends, with this foul abuse

of the Catholic religion...'. Uit het hele werk spreekt de aanklacht tegen het protestants individualisme en de verheerlijking van het katholieke gemeenschapsleven in het oude en zoveel 'merrier' Engeland.

Cobbett's geschiedenis is in de vorm van brieven geschreven.

In de zestiende brief is het contrast met klem omschreven: 'nu' ziet de auteur honger, armoede en ellende, 'toen' - zo meende hij uit de documenten op te kunnen maken - genoot men 'Plenty, Ease, and Happiness'.

Bij Cobbett is de relatie tussen protestantisme en kapitalisme, een hypothese die door Weber en Tawney uitgewerkt zou worden, al in fragment aanwezig.

De gesuggereerde organische eenheid van de middeleeuwen was veeleer een projectie van het eigen culturele onbehagen dan een historische werkelijkheid. Tawney wees daarop in zijn boek over *Religion and the Rise of Capitalism.* In het eerste hoofdstuk bespreekt de auteur de felle agrarische concurrentiestrijd in de zestiende eeuw en haalt daar een fraaie passage aan waarin een contemporain moralist terugziet naar de vermeende sociale harmonie van een voorafgaande tijd, een tijdperk dat 'knyt suche a knott of colaterall amytie betwene the Lordes and the tenaunts that the Lorde tendered his tenaunt as his childe, and the tenaunts againe loved and obeyed the Lorde as naturellye as te childe the father'. De speurtocht naar - wat Gerhard Masur omschreef als de 'verloren dimensie' - schijnt inherent aan het crisisbesef te zijn.

In algemener termen: het is een speurtocht naar een beschaving waarin de eenheid van doel en middelen hersteld zou zijn. In de latere negentiende eeuw sprak men in dat opzicht van een *architecturale* cultuur. De saint-simonisten droomden van de organische samenleving als een beweging naar

> un monde où la religion et la philosophie, le culte et les beaux-arts, le dogme et la science, ne seront plus divisés; où le devoir et l'intérêt, la theórie et la pratique, loin d'être en guerre, conduiront à un même but, l'élévation *morale* de l'homme ...[9.]

Terug naar Engeland. In de jaren na 1840 maakte het proces van katholieke emancipatie een spectaculaire voortgang. Een onafgebroken stroom van door honger verdreven Ieren stak naar Engeland over en zij brachten het roomse geloof met hen. De intellectuele opvlucht werd door het tijdschrift 'The Rambler' bewerkstelligd (dit blad verscheen van 1848 tot 1862, en zowel de eerste redacteur: John Moore Capes, als de laatste: Lord Acton, waren figuren van belang in het Engelse geestesleven).

Het jaar 1829 bracht de politieke gelijkstelling; in 1850 volgde het herstel van de roomse hiërarchie. In die periode viel het belangrijkste werk en de bekering van John Henry Newman. Deze theoloog van anglicaanse oorsprong werd in 1833 leider van de 'Oxford beweging'. De leden van deze groepering trachtten in de zogenaamde 'Tracts for the Times' (uit de titel blijkt al het kritische tijdsbewustzijn) de principes van de anglicaanse kerk te her-interpreteren. In de laatste van deze 'Tracts' (nr. 90, 1841) poogde Newman de artikelen van de Engelse kerk een katholieke lezing te geven. Kort daarop zou zijn bekering volgen.

Zijn overgang maakte indruk onder de Engelse katholieken. De kerk scheen, na tijden van onderdrukking en apathie, een nieuwe toekomst tegemoet te gaan. Zij stond, in de woorden van Newman, aan het begin van een 'second spring'.

Niettemin werden de 'Oxford Apostles' vanuit Rome met wantrouwen gadegeslagen. Door ultramontanen werd het liberaliserende effect van hun denken verafschuwd. Newman toonde zich een strijder voor de oecumenische eenheid van de kerk, een man met een sterke afkeer van iedere vorm van sectegeest. Hij stelde verdraagzaamheid als de enige kracht waarmee de schijnbaar onverzoenlijke tegenstellingen tussen de reformatorische en katholieke helften van het christendom overbrugd konden worden. Vanuit die mentaliteit gedreven, verzette hij zich tegen

de afkondiging van het dogma van de pauselijke onfeilbaarheid. Zijn streven was tot mislukken gedoemd: tegen dweepzucht en sectegeest is het moeilijk vechten.

De 'catholic revival', zowel in Engeland als elders in Europa, gold als antipode van het ongeremd liberalisme. De paradox in de specifiek Engelse situatie was deze: juist door een liberale hervorming van het roomse geloof, wist de kerk zich uit haar onderdrukte positie te bevrijden en kon zij een eigen plaats in de samenleving opeisen.

II

In 1833 werd in Engeland de architect Augustus Welby Pugin tot het katholicisme bekeerd. Zoon van een Franse emigrant die zich ten aanzien van het geloof onverschillig opstelde, stond de jongeman in zijn jeugd onder invloed van zijn dweepzieke moeder die, binnen de Engelse kerk, tot de volgelingen behoorde van de boetprediker Edward Irving. Tijdens zijn studiejaren echter kwam Pugin tot de slotsom dat alleen de katholieke kerk de impuls zou kunnen geven tot een hernieuwde bloei van de architectuur. Pugin werd, vooral door zijn theoretische geschriften, de drijvende kracht achter de Engelse neo-gotiek. Een vertegenwoordiger van het katholiek estheticisme. Zijn biograaf, Michael Trappes-Lomax, noemde hem een 'Mediaeval Victorian'.

Over zijn bekering schreef Pugin vele jaren later (in The Tablet van 25 september 1852 - een katholiek weekblad dat in 1840 door Frederick Lucas, een bekeerde kwaker, werd opgericht:

> I learned the truths of the Catholic religion in the crypts of the old cathedrals of Europe. I sought for these truths in the modern church of England, and found that since her separation from the centre of Catholic unity she had little truth, and no life; so, without being acquainted with a single Priest, through God's mercy, I resolved to enter his Church.

In 1835 publiceerde Pugin een boek dat de geesten van Carlyle tot Ruskin en Morris diep zou beroeren (in een mengeling van afkeer en bewondering): *Contrasts: or a Parallel between the Noble Edifices of the Middle Ages*, *and Corresponding Buildings of the Present Day*, *shewing the Present Decay of Taste.* Een lange titel die aan duidelijkheid van intentie niets te wensen overlaat.

Een storm van protest zou op de publikatie van het boek volgen. Pugin antwoordde zijn critici met *An Apology for a Work Entitled* '*Contrasts*' in 1837. Hij vatte daar zijn standpunt in drie stellingen samen:

1. Al het grootse en verhevene in de kunst is voortgekomen uit gevoelens die het katholiek geloof de menselijke geest heeft ingegeven.
2. De vernietiging van de kunst, de oneerbiedigheid in het geloof, de minachting voor kerkelijke figuren en autoriteit, en een totaal verlies aan edeler menselijke gewaarwordingen, zijn voortgebracht door het protestantisme, waar dit zich ook gevestigd heeft.
3. De ontaarde staat van de kunsten (in Engeland) is uitsluitend te wijten aan de afwezigheid van katholiek levensgevoel onder de meesters, aan het verlies van patronage van de kerk, en de apathische wijze waarop een protestants land de hogere takken van kunst noodzakelijkerwijs zal behandelen.

De strijdbaarheid van Pugin, de felle haat jegens het protestantisme, kenmerkt talloze katholieke schrijvers en denkers in de eerste helft van de negentiende eeuw. Zij hadden geen vertrouwen in een beschaving die zich buiten de universele kerk

van het katholicisme ontwikkelde, en zij wierpen zich op als geestelijke leiders, werkend aan de vernieuwing van individu en samenleving. Dat bedoelde Ernest Hello met zijn uitspraak ‘la Conscience de l'Art’, een frase die bij ons zo'n indruk op Gerard Bruning zou maken.

In de geschiedenis van de Nederlandse bouwkunst is de intellectuele positie van Jan Kalf vergelijkbaar met die van Pugin (rekening houdend met de befaamde halve eeuw tijdsverschil tussen de gebeurtenissen in Europa en die in Nederland). Net als Pugin voelde Kalf zich veeleer geneigd tot eerbied voor het oude dan tot geestdrift voor het nieuwe en

nieuwste. Hij stelde de 'zuivere' kunst van de middeleeuwen tegenover de eigentijdse architectuur en nijverheid die - naar zijn oordeel - van alle goede kunstbegrippen vervreemd was. Met jaloerse ogen, 'als de uil tegen de zon', keek hij terug naar die harmonieuze tijden van *Katholieke Beschaving.*

> Over zijn bekering schreef Jan Kalf
> Met het katholicisme heb ik het eerst kennis gemaakt - gelijk de meeste on-katholieken dat doen - als met een cultuurmacht van het verleden. Mijne studies brachten mij in aanraking met de middeleeuwsche literatuur, artistieke voorkeur maakte mij tot lezer van kerkelijke hymnen en zelfs van patristisch proza, studiereizen leerden mij de christelijke kunst bewonderen, historische neiging deed mij in het middeleeuwsch maatschappelijk leven belang stellen. En overal vond ik, als de ziel, die aan al deze machtige uitingen van de mooiste menschelijkheid het leven gaf, de Eene Katholieke Kerk.[10.]

Zonder eenheid van levensleer is geen eenheid van beschaving mogelijk, aldus luidt de grondgedachte. Een homogene beschaving kan alleen groeien uit een door allen gedeelde levensbeschouwing die de mens in zijn doen en willen leiding geeft. Synthese, homogeniteit, organisme, gemeenschap, een als-geheel-te-begrijpen cultuur: dat zijn de sleutelwoorden in het denken van de oude en bekeerde roomsen.

Het katholieke reveil, de esthetische zijde daarvan, was in de eerste helft van de negentiende eeuw verbonden met een middeleeuws bouwkundige renaissance, een beweging waaraan Pugin in Engeland, Reichensperger in Duitsland, en vooral Viollet-le-Duc in Frankrijk, leiding hadden gegeven.

De beweging zocht meer dan een loutere adaptatie van vormen. Viollet-le-Duc had er in zijn *Dictionnaire de l'architecture* op gewezen dat het hier een speurtocht betrof naar de beginselen van een verloren kunst met als doel daarmee een oorspronkelijkheid te vinden die de eigen tijd waardig zou zijn. Het was Pugin's heilige overtuiging dat deze oorspronkelijkheid slechts bereikt kon worden vanuit de intensiteit van het levensgevoel. Pugin's kritiek op de architectuur van zijn tijd, was in essentie maatschappij-kritiek. En hoe verschillend geaard zij ook geweest zijn, in dat opzicht staan Ruskin en Morris in eenzelfde lijn van denken.

Rond de eeuwwisseling vond opnieuw een katholieke opleving plaats. Nu bleek de beweging bovenal literair en klassiek van oriëntatie. De opleving was een Europees verschijnsel, maar manifesteerde zich het sterkst in Frankrijk, als een reactie op het extreem individualisme van het symbolisme. Marcel Raymond heeft de tegenbewegingen tegen het symbolisme samengevat onder het woord 'le Reflux'.[11.]

Ik zou voor deze literaire reactie in de jaren negentig niet in de eerste plaats naar het Franse denken willen verwijzen, maar een kritische Nederlandse cultuurbeschouwer aan het woord willen laten: Alphons Diepenbrock.

In 1891 verwoordde deze nog het 'flux'-besef van die jaren.

> Men gevoelt nu zoo veel heviger dan vroegere geslachten ... de eeuwige vloeiing der dingen ... Zo ooit latere tijden weer tot een homophone visie des levens zullen teruggekeerd zijn, zij zullen met vreemde bewondering terug zien op dezen tijd vol koortsig-gloeiende schoonheid en kracht.[12.]

Marcel Raymond karakteriseerde 'le Reflux' als de overgang van een symbolistische hybris naar een classicistische sofrosyne. Het werk en denken van Mallarmé en

Rimbaud werd gekenmerkt door een bovenmenselijk streven. De dichters rond 1900 waren doordrongen van het grensbesef.

In de Nederlandse literatuur heeft Diepenbrock deze overgang: van hybris naar sofrosyne, van titanisch streven naar grensbesef, aangeduid in een essay over de artistieke ontwikkeling van Lodewijk van Deyssel. Dit kort maar scherpe opstel, geschreven in die altijd moeilijk toegankelijke stijl, dateert van 1896.

Van Deyssel, schrijft Diepenbrock, heeft zich 'schuldig gemaakt aan Hybris tegenover de Natuur, omdat hij getracht heeft haar het geheim te ontrooven, omdat hij beproefd heeft met daemonische en onverbrijzelbare geestkracht het geheim der dingen te schenden ... Toen hij wist wat het hoogste was: "de hoogste spanning te bereiken en toch niet te breken", daarna is hij uitgeput maar niet gebroken door dezen bovenmenschelijken arbeid terneergezonken'.

De jeugd voorbij, de prometheïsche hybris bekoeld, de hemel tevergeefs bestormd, kwam Van Deyssel tot het besef dat men van hartstocht alleen niet leven kan, en dat het enkele gevoel niet in de plaats van de gedachte gesteld mag worden. 'Nu kwamen weer te voorschijn de namen der oude wereldbewegende machten, die geëerd waren in de tijden der groote levenseenheid...'[13.]

Diepenbrock bewonderde de kracht van vroeger tijden 'die leefden onder de koepel eener groote en bezielende waarheid'. Door zijn gehele schrijven bespeurt men een verlangen naar 'ascetische gestrengheid en edel-gestrenge soberheid' in de cultuur, naar zuiverheid van proportiën. In 1895 constateerde hij in de muziek en schilderkunst een streven naar het 'ritmisch-gebondene en architectonisch-ornamentele' afgezet tegen een voorafgaande periode van het 'bedwelmende pathos van de schemerend-vlottende kleurdithyramben'.

Bij Diepenbrock - als bij vele Europese tijdgenoten - zijn artistieke en maatschappelijke kritiek nauw verweven. Van vaderszijde had Van Deyssel, aldus Diepenbrock, een machtig en roemrijk verleden geërfd: priesterlijk-aristocratisch, monumentaal-ritueel, mystiek-spiritueel. De demonische invloed van Zola had hem met een dor en onvruchtbaar heden in aanraking gebracht: democratisch-materialistisch, anarchistisch-stijlloos.

De reactie op het symbolisme bracht een wending naar het klassieke teweeg. Onder de neo-classicisten vernam men een roep naar tucht en discipline in vers en samenleving, een verheerlijking van de dichterlijke traditie: verzet m.a.w. tegen de vermetele gedachte dat het verleden verwaarloosd kon worden, een streven naar integratie en synthese.

Vele kunstenaars en denkers zochten die tucht binnen de katholieke kerk. In het geloof keerde men zich van het modernisme tot een nieuwe orthodoxie; in de politieke stellingname van cosmopolitisme tot nationalisme: de 'reactionaire revolutie' werd gekenmerkt door een anti-democratische instelling met fascistische tendenzen (met denke aan Maurras en de 'Action française'). De gehele ontwikkeling is door een zin van T.S. Eliot kernachtig samengevat. In 1928 noteerde hij in het voorwoord tot een verzameling van essays dat deze vanuit het volgende standpunt geschreven waren: 'The general point of view may be described as classicist in literature, royalist in politics and anglo-catholic in religion'.[14.]

Tijdgenoten beschuldigden Pugin ervan dat hij artistieke beginselen boven de roomse dogma's stelde. Dat lijkt mij niet onjuist, hoewel aan zijn oprechtheid niet te twijfelen valt. Rond de eeuwwisseling echter vindt men naar mijn gevoel onder katholieken en neo-katholieken een element van pose. Een aanstellerij die in Oscar Wilde's *Dorian Gray* tot uitdrukking komt.

Dorian Gray overwoog de mogelijkheid van een bekering tot het katholicisme omdat hij bekoord werd door de roomse ritualen. Hij vond het heerlijk neer te knielen op het koude marmer en de bewegingen van de priester te volgen. De walmende wierookvaten, de jongens in kant en scharlaken, wonden hem op.

Het geloof als pose, het rituale als esthetisch genotmiddel. Remy de Gourmont, net als Huysmans tot het katholicisme bekeerd, schreef in zijn herinneringen aan de laatste, dat de roomse dogma's hen nauwelijks interesseerden: ‘le décor catholique n'était qu'un décor’. Paul Valéry bekende in een brief van 22 juni 1890 dat hij bovenal katholiek was, ‘je déteste calvinisme et tout jansénisme, c'est-à-dire toute secte inartistique (!)’.[15.] Voor estheten heeft de katholieke kerk altijd grote aantrekkingskracht gehad.

3 Architectuur als symbool

> '... *l'architecture est l'expression des moeurs*'.
> (Balzac)

I

G.K. Chesterton, met een van zijn typische stilistische kunstgrepen, schreef dat de 'modem world is largely divided into two sorts of mediaevalists; the silly aesthetes who think it is very modern to be mediaeval and the good craftsmen who realised that it is very mediaeval to be modern'.[16.]

Een van de positieve resultaten van de neo-gothiek was de herwaardering van het ambachtelijk werk. De namen van Pugin, Morris en Walter Crane zijn nauw verbonden met die ontwikkeling. Centraal stond daarbij de gedachte dat de architectuur, als eerste der kunsten, de andere zou doordringen en deze hun functie zou verlenen.

Architectuur: deze grieks-latijnse term - aldus Alberdingk Thijm - betekent *aartskunst*, de kunst van de architect, de eerste, de opper-werkman (Pugin had zich in identieke termen uitgelaten; Thijm had zijn geleerde essay over kerkelijke bouwkunst: 'De heilige linie', mede aan de laatste opgedragen).

Het is de architectuur, aldus Thijm in het essay 'Over de kompozitie in de kunst' (1857) die

> aesthetische vormen levert aan alle voorwerpen, welke met die vormen langs het gezicht op onze smaak en ons gevoel werken: zij snijdt uw rok, gelijk zij uw schouwburgzaal bouwt ... zij schittert uit het zilveren blad, waarop gij uw brieven laat binnenbrengen, zoowel als in het krulletjen of bloemetjen, dat u uit het geparfumeerde biliët-zelf, boven de eerste initiale, tegenschittert.[17.]

Aan deze gedachte ligt ten grondslag de opvatting dat in alle zichtbare of tastbare voortbrengsels van hetzelfde tijdvak, men een streven zou kunnen waarnemen hetzelfde denken in eenzelfde geliefkoosde vorm tot uitdrukking te brengen. En het is de architectuur die al deze vormen doordringt.

Thijm denkt bijvoorbeeld aan de - naar zijn idee - karakterloze bouwkunst van de late achttiende en vroege negentiende eeuw en die stijlloosheid manifesteert zich in alle levensvormen.

> Moet ik u herinneren, dat het steekjen van Napoleon, dat zijn spanbroek en halve laarzen zoo kaal en schraal, zoo eenvoudig en koud waren als de meubelen en de gebouwen van die tijd, die zich te vergeefs tot een legitiemen luister trachtten óp te vergulden en blánk te pleisteren? Dat zelfde eigenaardige, dat gij in 't één vindt, vindt gij in 't ander: en dat heet Architektuur.

In het Nederlands katholiek reveil van de negentiende eeuw neemt Alberdingk Thijm een geïsoleerde plaats in, een denker die zijn tijd 'vooruit' was. Om zijn belang te

bepalen, zou ik hem willen plaatsen tussen twee denkers van Europese betekenis: Heine en Valéry.

De architectuur, schrijft Thijm, roept in zekere zin de overige kunsten in het leven. Zij wijst 'ze hare bedieningen en plaatsen; zij motiveert ze krachtig; zij betoogt onwederlegbaar aller noodzakelijk verband, haar onderlinge volledigheid en genoegzaamheid'.

De prachtige uitdrukking van die gedachte vindt men in de kathedraal. Het vereist een geheel christenvolk, 'dat gelooven paart aan werken, den wil aan de handenkracht', om de kathedralen van Straatsburg en Milaan, van Keulen en Parijs, te bouwen. 'Daar hebt gij het vaderlijk huis der beelden en kunstwerken'.

Maar welk een smartelijk lot treft de moderne kunstenaar, 'wiens werken gij in smakeloze pakhuizen opstapelt, die gij met den schoonklinkenden naam van galerijen en kabinetten bestempelt'. De hoogste roeping van de beeldende kunst is om in het leven te treden,

> een bepaalde en noodzakelijke plaats in te nemen, waar zij haar werking kan doen en het menselijk hart onophoudelijk verkwikken, in plaats van de profane ogen eens nieuwsgierigen voor een oogenblik te boeien. Treurige gedenkteekens van verval, inderdaad - die rijke pinakotheken, en hoe men verder die beenderhuizen genoemd heeft!

De Europese kritiek op het museum, dat beenderhuis, de begraafplaats van de kunst, zou een afzonderlijk essay vereisen. Ik zal mij hier beperken tot een verwijzing naar de treffende gelijkenis tussen het denken van Thijm en dat van Valéry.

Valéry's essay 'Le problème des musées' verscheen in 1923 en begint met de zin: 'Je n'aime pas trop les musées'. Genummerde kunstwerken, chaotische en betwistbare indelingen, benauwende ruimten, het ene meesterwerk dat het andere in de schaduw stelt - dat alles kan men nauwelijks nog met kunst in verband brengen. In geen enkele andere cultuur werd de kunst naar een vergelijkbare positie van overbodigheid verwezen. De geest kan zo'n briljante chaos van kunst niet verwerken en dwingt de vermoeide beschouwer tot vluchten. Wat is er in onze cultuur gebeurd dat wij kunstwerken als weeskinderen in een tehuis onderbrengen?

De schilder- en beeldhouwkunst, zo luidt het antwoord, zijn kinderen die aan hun lot zijn overgelaten. 'Leur mère est mort, leur mère Architecture'.[18.] Toen zij nog leefde, legde zij hen plaats, gebruik en beperkingen op. Zij weigerde hen de vrijheid tot zwerven. Zij hadden hun eigen ruimte, een juiste lichtval, hun onderwerpen, hun samenhang. Toen zij leefde, wisten de kinderen nog wat ze wilden.*

Het is uitgesloten dat Valéry het werk van Thijm gelezen zou hebben. Om de gemeenschappelijke bron van hun ideeën te vinden, moet men zich wenden tot het Franse denken van de jaren rond 1830. Heinrich Heine verbleef toen in Parijs en was onder sterke invloed van het saint-simonisme geraakt. In zijn beschouwingen over de 'Salon' van 1831 komt een zeer belangwekkende passage voor.

Overweldigd door de massa van kunstwerken beschrijft Heine deze als de arme kinderen van de kunst. De drukke menigte wierp hen slechts de aalmoes van een terloopse blik toe. De tentoonstelling leek hem een weeshuis van toevallig bijeengeschoven kinderen die aan hun eigen lot waren overgelaten en van wie geen met de ander verwant was. Welk een ander gevoel, vervolgt Heine, treft ons wanneer wij daarentegen een galerie van Italiaanse kunst binnenstappen. Daar vindt men geen werken die als vondelingen in een koude wereld geworpen zijn,

> sondern an den Brüsten einer grossen, gemeinsamen Mutter ihre Nahrung eingesogen und als eine grosse Familie, befriedet und einig, zwar nicht immer dieselben Worte, aber doch dieselbe Sprache sprechen. Die

katholische Kirche, die einst auch die übrigen Künsten eine solche Mutter war, ist jetzt verarmt und selber hülflos.[19.]

De overeenkomsten in het denken van Heine, Thijm en Valéry wijzen terug naar een gemeenschappelijke bron: naar de theorieën van de saint-simonisten. De gedachte dat de architectuur in een bloeiende samenleving de leidende kunst zou zijn - ‘l'art total, l'art souverain, l'art tyran’, schreef Victor Hugo in *Notre-Dame de Paris* - treft men in die jaren rond 1830 bij voortduring aan. Het verval van de architectuur had tot het uiteenscheuren van de eenheid van de kunsten geleid. Of, uitgedrukt in specifiek saint-simonistische termen: ‘dans les époques organiques de l'humainité, l'architecture acquiert la prédominance parmi les modes figuratifs ... dans les époques critiques, elle perd toute son importance’.[20.]

De felle katholiek Thijm in het gezelschap van vroege socialisten: hij zou gehuiverd hebben van de gedachte. Niettemin blijkt hij in de analyses van de verdeeldheid van de eigen tijd, in zijn besef van stijlverlies, in de droom van een hernieuwde eenheid, en in de oriëntatie op de middeleeuwen, met hen

overeen te stemmen (zowel in het denken zelf als in de terminologie: de uitdrukking van dat denken). Het tot leven komend socialisme en het wederoplevend katholicisme blijken lijnen van ontwikkeling die in de negentiende eeuw op vele wijzen kruisen.

Tekenend is wellicht de waardering die Jan en Annie Romein, in hun hoofdstuk over Berlage als één van de erflaters van onze beschaving, voor de katholieke bouwmeester P.J.H. Cuypers zouden uitspreken. In de negentiende eeuw, aldus de auteurs, ging ook bij ons het gevoel voor stijl in de architectuur verloren. De Nederlandse architecten zochten voorbeelden in het Franse ‘empire’ en neo-classicisme, in de neo-gotiek, enz. Achter dat zoeken ‘schuilt geen kracht, slechts onvermogen’.

Een begin van herleving in de bouwkunst danken wij aan Cuypers (in 1827 te Roermond geboren), die alleen dat aspect van katholieke emancipatie vertegenwoordigt. Leerling van Viollet-le-Duc, liet ook Cuypers zich door de Gotiek inspireren - een bouwkunstige vorm van de middeleeuwen waarin hij zijn besef van religieuze eenheid herkende. Cuypers kon terugzien in de veronderstelling dat hij vooruitkeek.

Zonder Cuypers geen Berlage. Juist de voortreffelijkheid van Cuypers maakte Berlage's strijd tegen diens idealen moeilijker maar mooier, ‘zoals in het algemeen een tegenstand zijn formaat ontleent aan datgene waar het tegen staat’ (afgezien dus van een principiële kritiek, zou Berlage zich creatief door Cuypers uitgedaagd geweten hebben). Verzet tegen het bestaande werd de zin van Berlage's leven en werken.

Berlage's dilemma was dat hij socialist was, zijn opdrachtgevers kapitalist waren. De innerlijke verscheurdheid komt hierin tot uitdrukking: de man die eens uit bewondering voor het verleden een tempel, een kathedraal, had willen bouwen, zou beroemd blijven door een schepping die het nuchtere, moderne leven symboliseert: een beurs.

II

De betekenis van Berlage, aldus Jan en Annie Romein, was dat hij niet alleen het *gebouw* hervormde, maar ook de *stad* vernieuwde. En wie de troosteloze steenwoestenijen van de negentiende eeuw kent, zal erkennen dat aan beide hervormingen sterke behoefte bestond. De behoefte om een element van schoonheidsvreugde terug te brengen in ‘een steeds meer verlelijkende maatschappij’.

Huizinga's *Herfsttij der middeleeuwen* verscheen in 1919. In het eerste hoofdstuk tekent de auteur het beeld van een middeleeuwse stad, een stad die niet verliep ‘zooals onze steden in slordig aangelegde buitenwijken van dorre fabrieken en onnoozele landhuisjes, maar lag in haar muur besloten, een afgerond beeld, stekelig van tallooze torens’. Het contrast tussen eigen tijd en middeleeuwen, het retrospectief heimwee, is vanaf de allereerste zin van het boek (‘Toen de wereld vijf eeuwen jonger was, hadden alle levensgevallen veel scherper uiterlijke vormen dan nu’) aanwezig.

Het verval van de stedenbouw dat zowel door Huizinga als Romein benadrukt werd, zou door Lewes Mumford op indrukwekkende wijze worden uitgewerkt in zijn boek over *The Culture of Cities*: het contrast met vroeger perioden blijft er domineren. De onderliggende gedachte is dat de burgerlijke maatschappij in toenemende mate

kleurloos en vormloos geworden is en het beeld levert van structuurloosheid en verbrokkeling.

Alberdingk Thijm verdedigde met klem de gedachte dat de grote stijl van de architectuur alle vormen van cultuur zou doordringen. Het begrip *vormen* van cultuur werd in het denken van Huizinga van eminent belang. Het onderzoek van de *Herfsttij* richt zich, blijkens de ondertitel van het boek, op de levensvormen van de tijd; vormen van het leven en van de gedachte. Zijn ambitie: om vanuit en door die historische vormen de wezenlijke inhoud daarvan zo dicht mogelijk te benaderen. De vormen van cultuurleven, als gescheiden van het economisch en staatkundig leven.

Het eerste hoofdstuk van het boek is getiteld ''s Levens felheid'. Met deze rake titel is het contrast gemarkeerd dat de eigen eeuw scheidt van de middeleeuwen: de gerationaliseerde burgerlijkheid van het heden tegenover de passie, kleur, felheid en bontheid van het verre verleden. Een verlies, met andere woorden, aan felheid van gedragingen en aan rijkdom van kleuren en vormen. En dat (zoals Huizinga het later zou verwoorden) sluit een verernstiging van het leven in. In de *Herfsttij* schrijft hij (p. 32):

> De lach van dat geslacht is gestorven, zijn gulle levenslust en onbekommerde vreugde leeft enkel nog in volkslied en klucht. Er is genoeg, om bij ons heimwee naar vervlogen schoon van andere tijden ook een verlangen naar de zonnigheid van de eeuw der Van Ecyk's te voegen.

De moderne tijd heeft aan vaste stijl verloren. Van Deyssel had het 'Niddeneeuwsche Monotheïsme' als de laatste wereldstijl aangeduid. Al wat daarna gekomen is, kenmerkt zich door een 'langzame verontstijling'.[21.]

De medewerkers van De Kroniek deelden die opvatting - terwijl ze waarschuwden voor de verbrokkeling en doelloosheid van het individualisme, wensten zij opnieuw het begrip van een samenstemmende cultuur ingang te doen vinden. Het is deze zin voor structuur, van waaruit zij met bewondering terugkeken naar de statische en hiërarchische wereld van de middeleeuwen.

Huizinga heeft in zijn speurtocht naar de levensvormen van de middeleeuwen voorgangers gehad. Het spreekt vanzelf: niemand schept 'ex nihilo'. Er is één bron (is deze al eerder opgemerkt?) waarop ik met nadruk zou willen wijzen - men vindt die bij Chateaubriand.

In 1802 waren de vijf delen van Le génie du christianisme verschenen, die sterk zouden bijdragen tot het Europees katholiek reveil. Chateaubriand beklemtoonde in die werken de dichterlijke boven de apologetische kracht van het geloof - hij is, zo men wil, een eerste vertegenwoordiger van het katholiek estheticisme - en de boeken werden mede daardoor op de Index geplaatst (hetgeen het succes voor de schrijver verzekerde).

Een veel minder geïnspireerd en bekend werk, een *Essai sur la littérature anglaise*, verscheen in 1836. Een minder bezield werk: afgezien dan van de lange introductie die de schrijver aan zijn studie vooraf liet gaan. Die inleiding is uitsluitend gewijd aan de levensvormen van de middeleeuwen.

Met een ondertoon van nostalgie roept de schrijver een beeld op van de tijd, niet door zich te concentreren op economische of politieke verhoudingen, maar door te zoeken naar zedelijke vormen. Kunst, kleding, feest, spel, eet-en drinkgewoonten, dat zijn de bestanddelen van de geschiedschrijving van Chateaubriand. Aandacht ook voor de grootse uitdrukkingswijze van gemeenschapszin: de architectuur. Wie niet beter wist, en deze inleiding in vertaling las, zou menen een lang uittreksel van Huizinga's *Herfsttij* te hebben opgeslagen.

III

De Gotiek, schreef Chateaubriand, wedijvert met en overtreft de klassieke bouwkunst. De Europese bouwkunst dankt haar grootste bloei aan het katholicisme. En wat heeft het protestantisme in drie eeuwen tot stand gebracht? Niets anders dan ruines, ‘au milieu desquelles il a planté quelques jardins, ou établi quelques manufactures’.[22.]

Toen Berlage vele decennia later eens voor een Franse kathedraal stond, schijnt hij verzucht te hebben: ‘Wat 'n schooiers zijn wij toch’.

In 1894 - opgenomen in de eerste bundel van *Kunst en kritiek* - schreef Van Deyssel over een ‘Bezoek aan den Dom te Keulen’. De kathedraal was een ‘afbeelding van den Hemel en scheen eene Gedachte uit te drukken zóó groot als waar nim-

mer het hoogste zoeken van een mijner arme gedachten het begin van had gezien'. Huysmans publiceerde *La cathédrale* in 1898; *La catedral* van Vicente Blasco Ibañes verscheen in 1903; en in 1922 volgde Hugh Walpole nog met *The Cathedral.*

Schrijvers en kunstenaars waren gefascineerd geraakt door de macht van de kathedraal, zowel vanuit bouwkunstig als symbolisch oogpunt. Daarvan getuigt een opmerkelijk voorbeeld in de Nederlandse beeldende kunst.

Toorop voltooide 'De Sphinx', na vijf jaren van arbeid, in 1897. De inspiratie tot dit werk vond hij bij Carlyle. Het tweede hoofdstuk van *Past and Present* is getiteld 'The Sphinx'. De woorden van Carlyle maakten diepe indruk op Toorop. Bij de Engelse schrijver is de sfinx niet slechts de personificatie van de zinnelijkheid, maar krijgt een ruimer interpretatie: zinnebeeld van de worsteling voor een menselijk bestaan in een door industrie, geldzucht en egoïsme verworden maatschappij.

In het werk van Toorop neemt de half goddelijke, half dierlijke kop van dit mysterieuze wezen vrijwel de gehele ruimte van de voorstelling in beslag. Het gaat mij echter om de achtergrond daarvan, waarop links een kathedraal staat afgebeeld uit - in de woorden van de kunstenaar zelf - de 'eerste eeuwen toen het Christelijk gemeenschapsleven nog schoon was'.[23.] Ook bij Toorop vindt men de nostalgie naar de middeleeuwen, veroorzaakt door de afkeer van een eigentijdse maatschappij die hij als liederlijk, verdorven en verscheurd bestempelde.

De kathedraal symboliseert het synthese-verlangen. De domkerk is de zinnelijk waarneembare vorm van een uit het geloof geboren drang naar de harmonische samenvoeging van alle levensfuncties. De religie was het universele bewegingsprincipe waarop alles betrokken kon worden, de esthetische zowel als de sociaal-politieke functies.

De kathedraal werd bewonderd, niet in de eerste plaats als een bouwkunstige constructie, maar om de gedachte die met de bouw tot uitdrukking was gebracht, om de vergeestelijking van techniek en stof.

Daarmee werd de kathedraal een symbool van gemeenschapszin (tegenover atomisme), van synthese (tegenover analyse), van associatie (tegenover dissociatie), die ook buiten het katholicisme bruikbaar bleek.

Ruskin bijvoorbeeld was een groot bewonderaar van de Gotiek. Zijn theoretische geschriften over de architectuur - zoals hij zelf zijn streven samenvatte in de lezing 'The Crown of Wild Olive' - waren erop gericht de opvatting te bestrijden dat een goede bouwkunst uitsluitend kerkelijk zou kunnen zijn. Goede architectuur, beweert Ruskin, is altijd het werk geweest van 'the commonalty, *not* of the clergy', het is de 'manly language of a people inspired by resolute and common purpose'. Nadruk komt te liggen op die gemeenschappelijkheid van doel en ideaal, niet langer op de drijfkracht van het katholiek geloof.

In 1937 publiceerde Le Corbusier een verzameling van korte stukken onder de titel *Quand les cathédrales étaient blanches.* De architect projecteerde daar het kathedraal-idee op de eigen tijd. De kathedralen waren eens wit, omdat ze nieuw waren - uitingen van gemeenschappelijke werkzaamheid, van de trots, moed en vakbekwame ondernemingszin van een volk. De vernieuwingsdrang in die opwindende tijd leidde tot een magnifieke architectuur.

Le Corbusier meent (of liever: hoopt) diezelfde drang tot creatieve vernieuwing in de eigen tijd te bespeuren. Wij hebben onze eigen kathedralen nog niet gebouwd, schrijft hij (p. 5). 'Les cathédrales sont celles des autres - des morts - elles sont noires de suie et rongées par les siècles. Tout est noir et rongé par l'usure: les institutions, l'éducation, les villes, les fermes, nos vies, nos coeurs, nos pensées'. Maar alom voelt de schrijver de drang naar verandering, de zucht naar het schone,

het frisse, het witte. Een groot en nieuw tijdperk kondigt zich aan: 'L'heure présente est créative, créatrice, d'une intensité inouï'. Bij Le Corbusier symboliseert de kathedraal het verlangen naar een grootser en feller leven dat in de architectuur tot uitdrukking zou moeten komen.

Tot besluit een ander aspect waarin de herinnering aan de kathedraalbouwers bewaard is gebleven. Het proces van industrialisering, en de oneindige specialisering die daarmee samenhing, heeft de waarde en kwaliteit van de arbeid vernietigd. Dat is de essentie van een essay van William Morris, getiteld 'Useful Work *versus* Useless Toil' (1893). Morris verzette zich tegen de gedachte die door Carlyle verdedigd was, namelijk dat 'all labour is good in itself'.

De kathedraal levert een voorbeeld waarin de zinvolle en liefdevolle arbeid tot uitdrukking is gekomen. Men treft die gedachte op verscheidene plaatsen in het werk van Morris aan.

Men vindt dezelfde gedachte terug bij André Malraux, aan het slot van *La condition humaine.* In een versplinterde en gespecialiseerde samenleving heeft de arbeid zin en doel en vreugde verloren. Men zal in het werk (zo luidt de passage in de vertaling van Du Perron) een reden van bestaan moeten hervinden: 'De fabriek, die nog maar een soort kerk is van de katakomben, moet worden wat eens de kathedraal was, en de mensen moeten er, in plaats van goden, de menselijke kracht in zien die strijdt met de aarde...'[24.]

Eindnoten:

1. *Oeuvres choisies.* Bruxelles 1859, resp. t. II, p. 196; t. III, p. 128.
2. *op. cit.*, t. III, pp. 118/9. (Mijn cursivering).
3. *op. cit.*, t. III, p. 250. Marx zou tot dezelfde conclusie komen.
4. Zie o.a. de studies van David B. Cofer (1931) en R.K.P. Parkhurst (1957).
5. *Gedenkausgabe der Werke.* Hrsg. von E. Beutler. Zürich 1946, Band III, S. 504. De tekst luidt: 'Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt - und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens'.
6. *Past and Present.* Londen 1843, p. 65.
7. *Voyage pittoresque dans l'intérieur de la chambre des députés, suivi: Du temps présent, ou essai de l'histoire de la civilisation au 19me siècle.* Paris 1827, p. 154.
8. *William Cobbett.* London 1925, pp. 14/5.
9. Bazard. *Doctrine de Saint-Simon.* Paris 1830, p. 143. Over de tegenstelling tussen organische en kritische perioden, zie vooral p. 79.
10. *Van oude en nieuwe kunst.* Amsterdam 1908, p. 23.
11. Zie: J. Kamerbeek Jr. *Albert Verwey en het nieuwe classicisme.* Groningen 1966, p. 5.
12. *Verzamelde geschriften.* Uitg. door E. Reeser. Utrecht/Brussel 1950, p. 21.
13. *op. cit.*, p. 126 en p. 129.
14. *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order.* London 1928, pp. IX/X.
15. *Lettres à quelques-uns.* 6me éd. Paris 1952, p. 13.
16. *The Resurrection of Rome.* London 1930, p. 29.
17. *Werken.* Amsterdam/Den Haag 1909. dl. I, p. 219. (Alle volgende citaten komen uit hetzelfde essay).
18. *Oeuvres.* Ed. Pléiade 1960, t. II, p. 1292.
19. *Sämtliche Werke.* München 1971, Band III, S. 29.
20. Ph. Buchez. *Introduction à la science de l'histoire.* Bruxelles 1834, t. I, p. 292.
    Vergelijk hiermee een uitspraak van Lewes Mumford in *The Culture of Cities* van 1938 (London 1945, p. 403): 'In an age of social disintegration and unrelated specialism ... architecture loses most of its essential character: in an age of synthesis and construction, it steps forward once more as the essential commanding art'.
21. *Verzamelde Opstellen.* 2e dr., dl. III, p. 240.
22. *Essai sur la littérature anglaise.* Londres 1836, p. 93.
23. Zie: Bettina Polak. *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst.* Den Haag 1955, p. 141.

24. *La condition humaine.* Paris 1933, p. 395.

Jaap T. Harskamp
Tsjechow's duel

Tsjechow's verhaal 'Het duel' verscheen in 1891. Het thema van een duel treft men bij voortduring aan in het Russisch proza van de negentiende eeuw - Nabokov zou zelfs van een traditie spreken. De wijde problematiek die Tsjechow in dit verhaal aanroert, beperkt zich allerminst tot Rusland: het is een problematiek die de geesten alom in Europa rond de wisseling van de eeuw - en daarna - zou bezighouden.

Het thema

Een duel is de strijd tussen twee personen met gelijkwaardige wapens en gevoerd volgens vaste, tevoren overeengekomen, regels. Men duelleert om satisfactie te verschaffen wegens persoonlijke grieven. Het zijn merendeels mannen geweest die elkaar in een tweegevecht bestreden hebben, maar in de beeldende kunst zijn een aantal opmerkelijke prenten overgeleverd waarin ook vrouwen gewapend genoegdoening van elkaar eisten.[1.] In de literatuur zijn mij daarvan geen voorbeeld bekend.

De negentiende eeuw heeft nog een groot aantal duels opgeleverd. Tijdens de Franse Revolutie was het duelleren verboden, maar de praktijk werd weer opgevat onder het militair-georiënteerde bewind van Napoleon. In Duitsland was het duelleren deel van de *Mensur*, de erecode onder studenten. De littekens aan de wang ('Schmisse') verhoogden het sociale prestige van de jongeling. En in Rusland werd al evenzeer heftig geduelleerd.

De meeste duels werden niet geheel serieus genomen, de afloop daarvan was vaak onschuldig en een verzoening volgde op de schrik en schrammen. Zij behoren welhaast binnen de sfeer van de anecdotiek. Sainte-Beuve bijvoorbeeld vocht een geschil uit met Dubois, de redacteur van het tijdschrift Le Globe. Het goot die dag van de regen. Het pistool in de rechter -, een paraplu in de linkerhand stond de literaire criticus oog in oog met zijn tegenstander, waarbij bij opmerkte: 'Misschien word ik doodgeschoten, maar ik verdom het een verkoudheid op te lopen'.

Er zijn ernstiger gevolgen van duels bekend. De Russische literatuur heeft er twee van haar helden door verloren: Poesjkin en Lermontow.

In 1830 publiceerde Poesjkin *De verhalen van wijlen Ivan Petrovitsj Bjelkin.* Een van de verhalen is getiteld 'Het schot' - Silvio, de hoofdfiguur, vecht daar een tweetal opwindende duels uit met een arrogant officier wiens succes als moedig en doldriest man het zijne overschaduwde.

Poesjkin zelf had in zijn jongere jaren talloze duels uitgevochten. Verwikkeld in een politieke affaire werd hij door Georges d'Athès tot een duel op pistolen uitgedaagd. Het gevecht vond op 27 januari 1837 in de sneeuw plaats. De dichter werd geraakt en stierf kort daarop aan zijn verwondingen.

In 1840 verscheen Lermontow's opmerkelijke roman *Een held van onze tijd. De* fatalistische held in dit verhaal, Petsjorin, duelleert daar met een oude bekende van hem, Groesjnitski. Beiden hadden dezelfde prinses het hof gemaakt. De laatste had het eerste schot geloot en in paniek raakte hij de knie van Petsjorin - zonder pardon zou deze zijn tegenstander neerschieten.

Lermontow zelf leidde een avontuurlijk bestaan, vol liefdesverwikkelingen en duels. In juli 1841 werd hij in een tweegevecht met Martinow dodelijk getroffen. De dood van Lermontow bracht de geesten in beroering, met name omdat men de romanheld Petsjorin met zijn eigen persoon heeft willen identificeren (waartegen

de auteur in het voorwoord tot de tweede editie van zijn boek protesteerde) en Martinow zou model hebben gestaan voor Groesjnitski.

Sinds die gebeurtenissen lijkt het duel een vast onderdeel geworden in roman of verhaal. Enkele voorbeelden. In Toergenjew's *Vaders en zonen* (1862) vecht de nihilist Bazarow een duel op pistolen uit met Pawel Kirsanow, de enigszins lachwekkende aristocraat van de oude stempel. In Dostojewski's *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864) loopt de ‘ik’ figuur, een jonge en mensenschuwe ambtenaar, voortdurend met plannen rond zijn gehate superieuren tot een duel uit te dagen. De duels vinden daar alleen in de verbeeldingswereld van de man plaats.

Alexander Koeprin debuteerde in 1906 met een korte roman getiteld *Het duel.* En voor zover men hier van een ‘traditie’ kan spreken, werd deze in 1927 afgesloten door Nabokov met het sprankelende verhaal ‘An Affair of Honor’ (de eerste Engelse vertaling verscheen in ‘The New Yorker’ van 3 september 1966). Een amusante affaire in Berlijn waar twee Russische emigranten op het laatste moment hun geschil niet durven uit te vechten (tot opluchting van de twee secondanten Markow en Arkhangelski - Marx en Engels!).

Het onderstreept overigens een aspect van het geniale schrijverschap van Nabokov dat hij een ‘versleten’ thema opnieuw durfde aan te vatten om het *literaire duel* met zijn voorgangers uit te vechten.

Het unieke van dit thema in de Russische literatuur is dat de schrijvers steeds weer naar hun voorgangers verwijzen. Dostojewski's ambtenaar denkt aan Poesjkin en Lermontov; bij Tsjechow vindt men een verwijzing naar het duel dat Toergenjew's Bazarow uitvecht; en Nabokov herinnert de lezer aan Lermontow en Poesjkin.

Alleen bij Lermontow valt een slachtoffer - zijn beschrijving van het duel is de meest uitgebreide en gruwelijke. Alle andere tweegevechten blijken een luchthartige affaire. In de meeste gevallen moet de held van het verhaal als tweede schieten. Alle duels worden uitgevochten op een mooie lente - of zomerochtend, vroeg in de morgen: de natuur komt tot leven, de schutter gaat de dreiging van de dood tegemoet. In de meeste gevallen is de vrouw oorzaak van het duel.

Het verhaal van Tsjechow nu wijkt van dit patroon af. Het duel dat hier wordt uitgevochten is in essentie een *strijd van botsende ideeën.*

De tegenstanders

De twee hoofdfiguren in dit verhaal van Tsjechow, de mannen die elkaar in een tweegevecht op pistolen zullen bestrijden, zijn Iwan Andrejitsj Lajewski en Kolja von Koren.

Lajewski is een jonge man van acht en twintig jaar die werkzaam is (zonder daar al teveel uit te voeren) bij het mini-

sterie van financiën. Hij heeft een schraal voorkomen, een bleek en klam gezicht met ingevallen slapen en afgebeten nagels. Hij drinkt en kaart, gebruikt in gezelschap gepeperde uitdrukkingen en loopt op zijn sloffen over straat.

Lajewski heeft aan de filologische afdeling van de universiteit gestudeerd, is geabonneerd op twee dikke maandbladen, en leeft met een vrouw - Nadezjda Fjodorowna - die van haar echtgenoot is weggelopen. Hun verhouding is slecht.

Hij verlangt terug naar Moskou, wil weg van het (niet bij naam genoemde) stadje in de Kaukasus bij de Zwarte Zee. Zij is ziekelijk, lusteloos, behaagzuchtig. Om de saaiheid van het bestaan te doorbreken zoekt zij de kortstondige opwinding in het gezelschap van andere mannen. Lajewski zelf wordt door één gedachte gedreven: te vluchten van de vrouw met wie hij eens gevlucht was.

Lajewski is een decadent. Een slappeling, geestelijk misvormd en verzwakt door de studie van de geesteswetenschappen.

Von Koren is een jonge zoöloog die iedere zomer naar de Zwarte Zee trekt voor zijn studie in de embryologie van zeesterren. Hij heeft een donker gezicht, een hoog voorhoofd, met zwarte haren die als bij een neger gekruld zijn, een fraai geknipte baard, een stevige lichaamsbouw, brede schouders en een voortreffelijke gezondheid.

Von Koren is een gedisciplineerd man, een harde werker die van grote en gevaarlijke expedities droomt met de ambitie om - in de woorden van Lajewski - alle middelmatigheid op de universiteit uit te roken en de geleerden mores te leren ('De tyrannie in de wetenschap is al even erg als in de oorlog').

Von Koren is een darwinist. Een krachtpatser, geestelijk gevormd en gestaald in de studie van de natuurwetenschappen. Een sociaal darwinist: 'Ik ben zoöloog, of socioloog, hetgeen op hetzelfde neerkomt...'.

De decadent

Lajewski is ontevreden met zijn bestaan, hij haat de vrouw met wie hij samenleeft, en de eentonigheid van het enge bestaan in een provinciestadje benauwt hem. Hij wil vluchten maar wordt gekweld en teruggehouden door gevoelens van schuld en twijfel.

In mijn besluiteloosheid ben ik net als Hamlet, overweegt Lajewski aan het slot van het tweede gedeelte van het verhaal: 'Hoe juist heeft Shakespeare dat opgemerkt! Ach ja, hoe juist is dat!'.

Het literariseren of esthetiseren van de werkelijkheid is een eigenschap die alle decadente schrijvers eigen is. De aanzet daartoe moet in de Franse literatuur gezocht worden. Op 2 juni 1860 bijvoorbeeld noteerden de gebroeders de Goncourt in hun dagboek dat zij de natuur niet konden waarnemen zonder een voortdurende verwijzing naar of herinnering aan de kunst. Een paard in een stal roept bij hen dadelijk een impressie van een schets van Géricault op. Een kuiper die een ton vervaardigt doet hen denken aan een tekening in oostindische inkt van Boissieu. En Des Esseintes, de tegennatuurlijke held in Huysmans' roman *A Rebours* ziet de realiteit nog slechts door en in het teken van de kunst.

Voor talloze decadente kunstenaars was het leven vreemd en onreëel geworden. De kunst bleek voor hen niet langer een middel om ervaringen en aandoeningen uit te drukken, maar veeleer een vervanging van het leven zelf. 'Och, och, het valt niet mee voor een estheet om de werkelijkheid te zien!', zoals een van Toergenjew's helden uitroept.

Voor Lajewski overigens geldt de literarisering van het leven in mindere mate. Hij is meer het type van de vermoeide tobber die de strijd voor het bestaan heeft opgegeven, niet langer in staat zich tot enige geestkracht in te zetten, en die troost zoekt bij de vrouw of de fles.

Lajewski verwijst naar Poesjkin's Onegin, Lermontow's Petsjorin, Byron's Kain en Toergenjew's Bazarow als naar de geestelijke voorvaderen van zijn generatie. Hij beschouwt zichzelf als een slachtoffer van het noodlot, van de tijdgeest, de erfelijkheid. Zijn decadentie en zijn liederlijkheid ziet hij als natuurlijk-historische verschijnselen waarvan hij zich niet kan bevrijden.

Zodra Lajewski werkelijk plannen gaat ondernemen om te vluchten, krijgt hij in het gezelschap van een kring van bekenden een lichte zenuwaanval (een stuipje, volgens Von Koren). Hij verontschuldigt zich na dat onaangename voorval op de volgende wijze: ‘Onze nerveuze eeuw, je doet er niets tegen’. En later, tegenover Von Koren, klinkt het excuus: ‘In onze eeuw zijn wij nu eenmaal de slaven van onze zenuwen; dat zijn onze heren en meesters en die doen met ons wat ze willen. De beschaving heeft ons in dat opzicht een heel slechte dienst bewezen...’.

Een zwak zenuwgestel maakt deel uit van het ziektebeeld van de ‘maladie du siècle’. Een versombering en verernstiging van het leven in de late negentiende eeuw is veelvuldig gesignaleerd zowel door contemporaine als latere cultuurbeschouwers. De samenleving waarin de lach onderwerp van academisch onderzoek werd (Bergson, Bierens de Haan e.a.) scheen verzwakt en verziekt door een morbide ernst. De kunstenaar neurasthenisch, de schilderkunst chaotisch, de literatuur smartelijk, de muziek nerveus. Als teken van vergeestelijking: in de rangorde van kunsten had de muziek de hoogste plaats overgenomen van de architectuur, de meest stoffelijke van kunsten.

Het landelijk leven in de Kaukasus veroordeelde Lajewski tot passiviteit. ‘Wat hier van je verlangd wordt is een strijd, niet voor het leven, maar tegen de dood en wat voor rechter moet ik nou voorstellen? Een zielige neurasthenicus, een man met blanke handen’.

Lajewski kan zich niet aanpassen, zichzelf niet tot een actief bestaan dwingen. De schuld, zo meent hij, ligt buiten zichzelf, het beschavingsproces heeft hem verzwakt.

‘Mijn God - roept Lajewski uit - wat heeft de civilisatie ons toch deerlijk verminkt!’. En elders jammert hij: ‘Ach, wat heeft die beschaving ons toch verminkt! Ach, wat benijd ik de wilden, die natuurkinderen, die geen beschaving kennen’.

Lajewski stelt de cultuur verantwoordelijk voor zijn krachteloosheid. De druk van een lange en rijke traditie van denken en scheppen is een factor van belang geweest in het geestesleven van de negentiende eeuw. Wat staat ons nog te doen? Welke wegen zijn nog niet bewandeld? Welk domein is nog niet gecultiveerd? Vragen die aan het creatieve proces inherent zijn, maar die in een historisch-gerichte tijd meer dan ooit tevoren tot een probleem, een last zouden worden.

> Rechter, observator en profeet van eeuwen en volken te zijn - aldus formuleert de jonge schrijver in Poesjkin's *Het dorp Gorjoechino* zijn niet geringe ambitie - leek mij het hoogste wat een schrijver kon bereiken. Maar welke geschiedenis kon ik met mijn jammerlijk beetje ontwikkeling beschrijven? Op welk terrein waren nog geen geleerde, gewetensvolle mannen mij voorafgegaan? Welk soort historie hadden zij nog niet uitgeput?

Vermoeidheid onder de druk van het bereikte: het is een aspect van het decadentie-probleem van de late negentiende eeuw. Sinds de vroege Romantiek heeft het conflict tussen ‘beschaving en natuur’ of - als tegen het einde van de eeuw

de termen zich wijzigen - tussen ‘leven en cultuur’, de geesten beziggehouden. Rond de eeuwwisseling verdrijft de term leven die van schoonheid uit de esthetica.

Cultuur maakt mensen onbetekenend, schreef Kierkegaard in 1854, perfect als copieën, maar verminkt in individualiteit.

De cultuur scheen een barrière op te werpen tussen de overlevering van het bereikte en de interpretatie van het individueel beleefde en eigentijdse gebeuren. De individualiteit werd daardoor onderdrukt, de cultuur scheen tot collectiviteit te dwingen. Het is deze botsing waarop Freud zijn pessimistische boek over *Das Unbehagen in der Kultur* baseerde.

In die spanning tussen individuele en culturele belangen ligt ook de verklaring voor de regelmatig terugkerende perioden in de cultuurgeschiedenis waarin de kreet 'terug naar de natuur' opklinkt. Rousseau, natuurlijk. Maar zie ook Victor de Bonstetten bijvoorbeeld die in zijn *Souvenirs* van 1832 schrijft:

> De ziel van een jonge man wordt zonder ophouden verfrommeld; men vergeet dat volledige onafhankelijkheid een kracht opwekt die zo bekoorlijk is, dat de wilde, ook al zal de nood hem drukken, zijn behoeftige positie verkiest boven alle rijkdommen van de beschaving.[2.]

Diezelfde wilde dus die Lajewski zo scheen te benijden.

De wilde is een natuurmens. De moderne cultuurdrager een stadsmens. De bewondering voor het wilde, onbedorven leven is een symptoom van de verstedelijking en het proces van massificatie dat daaraan gepaard ging. Het was de stadsmens die naar de natuur terugverlangde, omdat hij het contact met die natuur had verloren. De scheiding tussen stad en land was daarbij zeer scherp, en de trek van talent naar de stad maakte het land tot een afgelegen en cultureel dor gebied.

Tsjechow heeft zijn held in een interessante situatie geplaatst. Lajewski is een stadsmens die met de vrouw van een ander naar het land gevlucht is (aanvankelijk met een vaag romantische droom zich daar nuttig te maken), maar hij blijkt onbekwaam zich in te zetten omdat de cultuur hem besmet heeft. Nog altijd speelt hij met dat idee van de onbedorven en energieke wilde, maar het heimwee naar de ziekelijke opwinding van een stadscultuur overheerst. De beschaving van de stad heeft hem krachteloos gemaakt, maar de cultuurloosheid van het land kan hij niet verdragen.

Lajewski, de decadent, het produkt van een verfijnde beschaving: verdorven, losbandig, slap en zwak, besluiteloos, neurasthenisch, lichamelijk oud, passief en melancholiek, slechts begaan met zichzelf, een slachtoffer van de tijd. Of, in de woorden van de brave Samojlenko (die in het verhaal zonder succes de rol van vrederechter en bemiddelaar speelt), de 'psychologie heeft hem te pakken'.

De darwinist

Von Koren is een man van de wetenschap. Ambitieus, krachtig, zelfverzekerd, actief, besluitvaardig, begaan met het lot van de mensheid (als abstractie) en de ogen gericht op de toekomst.

Hij heeft een onvoorwaardelijk geloof in de Wetenschap, d.i. de natuurwetenschappen. De geesteswetenschappen kunnen naar zijn mening alleen dan het denken van de mens bevredigen, 'wanneer zij in hun ontwikkeling gelijke tred houden met de exacte wetenschappen en daarmee een punt van aanraking vinden'. Dit overigens was een opvatting die rond de jaren 1891 vanuit de geesteswetenschappen met kracht bestreden zou worden: het grote streven van Dilthey, Windelband e.a., was om deze wetenschappen te ontrukken aan de klem van de natuurwetenschappelijke greep.

De biologie had in de tweede helft van de negentiende eeuw een fenomenale ontwikkeling doorgemaakt. Men verwachtte van haar dat zij het mensdom in opwaartse richting zou stoten. Von Koren is een embryoloog - juist dat domein werd in de jaren 1890 als het meest fundamentele onderdeel van de wetenschap

beschouwd. Nauw verbonden met de erfelijkheidsleer, zou deze studie inzicht in het wezen van de natuur kunnen verschaffen.

Anderzijds was het kritisch verzet tegen Darwin's theorie om het mechanisme van de evolutie, het ontstaan van de soorten te verklaren, in hevigheid toegenomen. Het darwinisme is echter veel meer dan een - aan de voortgang van de wetenschap te toetsen - theorie geweest. De leidende begrippen die Darwin introduceerde: ‘de strijd om het bestaan’, ‘het overleven van de geschiktste’, ‘natuurlijke teeltkeus’, bleken voor denkers buiten het terrein van de biologie eenvoudig toepasbaar, en de begrippen hebben een literaire, sociale en politieke betekenis gekregen. Terwijl aan het begin van onze eeuw de theorie in wetenschappelijke kringen wordt verworpen, verkrijgt het sociaal darwinisme een ongekend en onfortuinlijk prestige.

Het darwinisme volgde Darwin en men kan de bezielde zoeker naar waarheid niet verantwoordelijk stellen voor de kwalijke gevolgen die voortkwamen uit het feit dat zijn theorie tot sociaal dogma verviel. Anderzijds was dit het welhaast onvermijdelijk lot voor een theorie die zoveel meer wilde beduiden dan waartoe het wetenschappelijk bevoegd of bij machte was.

De problematiek van het darwinisme heeft vooral de literatuur van het Victoriaanse tijdperk beïnvloed. In de romans van W.H. Mallock, Samuel Butler of H.G. Wells worden de vraagstukken van evolutie en bestaansstrijd regelmatig aan de orde gesteld. In de roman neemt het darwinisme dikwijls een optimistisch karakter aan, maar anderzijds herkent men, als in het werk van Thomas Hardy, een duidelijke neiging tot pessimisme. De strijd om het bestaan zou niet de besten naar boven brengen, maar de sterksten en meest genadelozen. Een sombere interpretatie die men ook aantreft in een merkwaardig toneelstuk van Alphonse Daudet, getiteld *La lutte pour la vie* (1890).

Het darwinisme doordrong ook de literaire kritiek en dikwijls in simplistische termen. In 1886 bijvoorbeeld gaf een zekere Mathilde Blind een lezing over ‘Shelley en Darwin’. Deze dame verweet de dichter dat hij zijn humanitaire ideeën en idealen helaas ontleend had aan de naïeve filosofen van de achttiende eeuw. Darwin had ons de harde strijd voor het bestaan duidelijk gemaakt waarin voor mededogen geen plaats kan zijn. Denk eens aan de mooie zee-anemoon die zo wreed levende organismen verslindt. Zo is de natuur, aldus Mathilde, en Shelley was blind voor haar wetten.[3.] Wie zal de moed opvatten om de literatuurwetenschap een *Comedy of Criticism* te verschaffen?

Dat Darwin's evolutieleer zo'n sociale en politieke invloed gehad heeft, is onfortuinlijk maar niet verbazingwekkend. De wiselwerking is er vanaf het begin geweest. Darwin zelf verklaarde door Malthus beïnvloed te zijn: het begrip ‘struggle for existence’ had hij aan diens *Essay on Population* ontleend.

Darwin gaf de vooruitgangsgedachten in de eeuw een hechte biologische fundering. In de conclusie tot de *Origin of Species* leest men dat ‘as natural selection solely by and for the good of each being, all corporal and mental endowments will tend to progress towards perfection’. Hieruit kon de mythe ontstaan dat in het proces van evolutie iedere volgende fase er één van hogere ontwikkeling zou zijn.

Mogelijkheden van terugval en barbarisering werden uitgesloten, verbetering en opgang kwamen centraal te staan.

De darwinistische begrippen bleken geschikt om een ongeremd *laissez-faire* een hogere betekenis te geven, de hoogste sanctie, die van de natuur zelf. Als de natuur bewees dat de voortgang van de soort is gelegen in de strijd voor het bestaan, wat zou het dan voor zin hebben de zwakkeren tegen de sterken te beschermen en de laatsten in hun opmars te remmen?

(Dat het sociaal-darwinisme als leer nog geenszins dood is, blijkt uit de hernieuwde interpretatie die Margareth Thatcher en de haren hebben gegeven aan het politiek conservatisme - een vorm van negentiende eeuws liberalisme, protesteren de weinige Tories die het wagen de stem te verheffen).

Van politiek links en rechts grepen de denkers naar het biologisch jargon om hun denkbeelden een basis te geven die iedere twijfel zou uitsluiten. Marx had *Das Kapital* aan Darwin willen opdragen, maar de laatste wees het aanbod beleefd van de hand. Talloze linkse denkers ondernemen pogingen de theorieën van Marx en Darwin te verzoenen, om deze te verklaren als de twee gezichtspunten vanuit één en dezelfde natuurtheorie.

Voor de eerste wereldoorlog werd in reactionair Duitse kringen - David Friedrich Strauss was daar mede verantwoordelijk voor - het darwinisme aangegrepen om het militarisme te verdedigen. De oorlog werd in militaire kringen als een biolo-

gische noodzaak beschouwd. En wie de kracht kan opbrengen om *Mein Kampf* door te worstelen, zal daar het grof vereenvoudigde darwinisme voortdurend herkennen (een opmerking terzijde - onlangs legde ik beslag op een Engelse vertaling van dat werk en geschokt vernam ik dat deze vertaling op 21 maart 1939 werd gepubliceerd en in november al aan de zevende druk toe was!).

Terug echter naar het darwinisme van Von Koren. In de natuur - aldus de embryoloog - verdelgen de sterken de zwakken, onbedrevenen en onvoorzichtigen, kortom al de exemplaren die de natuur het niet nodig acht nakomelingschap te bezorgen. In leven blijven alleen de sterken. Dat alles staat in dienst van het grote streven naar perfectie. Hetzelfde zou moeten gelden voor de mensheid. Die wordt bovenal bedreigd door de moreel en fysiek onvolwaardigen. Liefde bestaat in het elimineren van alles wat de mensen schade berokkent of wat hen in heden of toekomst met gevaar bedreigt.

Maar de cultuur der mensen is innerlijk uitgehold en er maakt zich (aldus Von Koren) een streven kenbaar de strijd om het bestaan en de selectie tot nul te reduceren - vandaar de snelle aanwas van onvolwaardigen die de sterkeren dreigen te overheersen.

Lajewski wordt door Von Koren als een ploert beschouwd, één van die verzwakten die een schadelijke invloed uitoefent, ‘even gevaarlijk voor de gemeenschap als een cholera-microbe’. In het belang van de mensheid dienen dergelijke individuen uitgeroeid te worden.

De doodstraf, meent de bioloog. En zo niet, dan behoort hij tenminste geïsoleerd te worden, opgeborgen bij de arbeidsdienst, zijn individualiteit aan hem ontnomen.

Tegenover de ontrouwe Nadezjda Fjodorowna toont Von Koren zich al evenzeer tot krachtdaden bereid. Zij moet *manu militari* naar haar echtgenoot worden teruggebracht. Mocht deze haar niet meer willen, dan zal ze tot dwangarbeid veroordeeld worden, of desnoods naar een verbeteringsgesticht verbannen. De rol van de vrouw is die van moeder.

Ook Von Koren maakt een vergelijking met een primitieve staat van de mensheid en de darwinist wijst op het beschavingsproces als oorzaak van de degeneratie die hij in de samenleving bespeurt.

De primitieve mensheid, beweert hij, werd tegen typen als Lajewski beschermd door de strijd voor het bestaan en de natuurlijke selectie. Beide factoren zijn door toedoen van de cultuur verwaterd en men zal er opnieuw voor moeten zorgen dat de zwakken en ondeugdelijken worden uitgeroeid, opdat de Lajewski's zich niet zullen vermenigvuldigen. Degeneratie, daarin ligt het grote gevaar voor de beschaving.

Von Koren blijkt zijn argumenten vrijwel letterlijk aan Darwin te hebben ontleend. De passage waarin hij de wilde tegenover de cultuurmens stelt, kan men terugvinden in *The Descent of Man*: ‘Bij de wilden werden de zwakken van lichaam of geest spoedig geëlimineerd; zij die overleefden tonen een krachtiger gezondheid. Wij, als beschaafde mensen, pogen dit proces van eliminatie daarentegen tot stand te brengen; wij bouwen tehuizen voor imbecielen, gebrekkigen en zieken; wij stellen armenwetten op; en onze doktoren gebruiken al hun kennis om het leven tot het laatste moment te rekken ... Daardoor blijven in beschaafde samenlevingen de zwakken voortbestaan. Niemand die op de hoogte is van het voortplantingsproces in de dierenwereld zal betwijfelen dat dit uiteindelijk een uiterst schadelijk effect moet hebben op het menselijk ras’.[4.]

Het duel

De decadent beledigt de darwinist na een woordenwisseling met de nare opmerking: 'Ik wou alleen dat jij en al die Duitse landverhuizers van Joodse afkomst mij met rust lieten!'. Von Koren daagt Lajewski onverwijld tot een duel uit op pistolen.

In de periode die aan het duel voorafgaat komt Lajewski tot bezinning, ziet de leugenachtigheid van zijn bestaan in, en verlangt naar een eerlijker en zuiverder leven. Hij verzoent zich met Nadezjda.

Een poging van een van de secondanten om een verzoening te bewerkstelligen mislukt. Lajewski is tot een verontschuldiging bereid, maar Von Koren eist dat het tweegevecht zal plaatsvinden. Lajewski, als eerste, schiet in de lucht.

'Ik schiet hem zo dadelijk dood', denkt Von Koren, mikt, maar mist omdat hij schrok van een angstige kreet van de diaken Pobedow (een figuur die in het verhaal optreedt als de verdediger van christelijke principes tegenover de goddeloze Von Koren). De darwinist had, geheel in onvereenstemming met zijn ideeën, de decadent om het leven willen brengen. Slechts de onverwachte interventie weerhield hem van dat voornemen.

Drie maanden later vertrekt Von Koren uit het stadje. Lajewski heeft zijn leven een wending gegeven. Samen met Nadezjda leidt hij een teruggetrokken, ingetogen en werkzaam bestaan. De darwinist, hoewel in geen enkel opzicht veranderd, erkent dat hij zich in de figuur van Lajewski vergist heeft. De belangrijkste concessie van de natuurwetenschapper ligt in de uitspraak dat uiteindelijk niemand kan weten wat nu werkelijk de waarheid is.

Het slot van dit verhaal zou een opmerkelijke parallel in historische ontwikkelingen vinden. Het decadente element in kunst en cultuur zou weldra de zekerheid van een geloof zoeken van een geloof, vermoeid en afgekeerd van de wereld. Het sociaaldarwinisme (dat weinig meer gemeen had met het denken van Darwin) marcheerde daarentegen voort en mocht uniform en laarzen aantrekken. Von Koren's genadeloze opvatting over de uitroeiing van het zwakke en ongezonde in de gemeenschap zou een grimmige werkelijkheid worden.

In de anti-humanistische toepassing van darwinistische theorieën - de verheerlijking van oorlog en geweld, de aanvaarding van sociaal gebrek als de 'natuurlijke' weg, de verwerping van menslievende idealen als zou daarmee de vooruitgang gediend zijn - heeft de tragedie gelegen van een wetenschappelijk stelsel dat de geesten tot op heden schijnt bezig te houden.

Deze interpretatie van Tsjechow's novelle is eenzijdig te noemen, in die zin dat ik binnen het domein van de ideeëngeschiedenis wilde blijven. Ik kan mij voorstellen dat er een tweede interpretatie mogelijk zou zijn, die waarin Lajewski het langzaam ontwakende Rusland typeert, terwijl Von Koren staat voor het hoog-ontwikkelde en agressief-imperialistische Europa in het algemeen of Duitsland in het bijzonder.

In een brief van 10 mei 1891 meldde Tsjechow de werkzaamheden aan *Het duel.* In april had hij de Wereldtentoonstelling in Parijs bezocht. Was hij daar getroffen door de achterstand van Rusland en de geweldige westerse expansie? Had hij daar de uitdaging gevoeld die Rusland wachtte, was hij zich bewust dat het gevecht spoedig zou moeten beginnen om de achterstand in te halen?

Eindnoten:

1. Zie: Robert Balduck. *The Duel: A History of Duelling.* London 1965.
2. *Souvenirs.* Paris 1832, p. 13.
3. *Shelley's View of Nature, Contrasted with Darwin's.* London 1886.

4. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex.* New York (Appleton) 1886, p. 132.

Harry Bekkering

Ridderlijkheid, eerlijkheid en ‘fair play’ De 19de eeuwse wereld van J.B. Schuil

‘*De keus van een verjaardagsgeschenk voor een elfjarige is niet gemakkelijk, maar ik had* De Katjangs *voor hem gekocht, van Schuil, bij ontstentenis van* De Artapappa's *van dezelfde auteur, dat mijn boekverkoper niet voorradig had, maar wel degelijk bleek te kennen. (‘Al jaren niet herdrukt, nee. Ik denk omdat het zo droevig is, vooral dat plaatje van dat graf, aan het eind*’. *Ik stond verstomd, want het moet wel dertig jaar geleden zijn*; *toch herinner ik mij nog goed, hoe ik op de onbeholpen afgebeelde jongens in dat boek, wanhopig verliefd was, reeds toen). Gerard Kornelis van het Reve*, Op weg naar het einde, *Amsterdam 1963, p. 49.*

Inleiding

Henk Barnard, winnaar van de Staatsprijs voor Jeugdliteratuur 1982, antwoordt op de vraag wat hij graag las in zijn jeugd: ‘Pas op de middelbare school heb ik het boek ontdekt. Ik herinner mij de boeken van Leonard Roggeveen en *De AFC-ers* van J.B. Schuil’. De interviewster voelt zich dan geroepen op te merken dat die boeken in vergelijking met zijn eigen werk weinig met de realiteit te maken hebben en Barnard zegt dan: ‘Dat was ook niet de bedoeling. In die tijd was maatschappijkritiek niet iets wat je met kinderen deelde’. (Joyce Roodnat 1982). Ik haal dit citaat aan om verschillende redenen: in de eerste plaats heb ik zelf ook de boeken van Schuil en niet alleen *De AFC-ers* verslonden en in de tweede plaats is Barnards opmerking over maatschappijkritiek belangrijk voor wat ik hieronder wil beweren. Een derde aspect is, dat de boeken van Schuil kennelijk niet passé zijn; nog altijd vinden zijn boeken hun weg naar (een gedeelte van) de lezende jeugd. Schuils uitgever Becht melt dat er nog steeds jaarlijks een redelijk aantal van zijn boeken verkocht wordt. Al wil hij niet in detail treden over exacte oplages, toch spreekt hij in termen van twee à driehonderdduizend, gerekend vanaf het moment dat het eerste boek van Schuil verscheen, hetgeen met enig rekenwerk nog altijd neerkomt op zo'n zes à zevenduizend boeken per jaar.

Ik spreek in mijn ondertitel van een ‘19de-eeuwse wereld’; om de zin daarvan echt duidelijk te maken is het nuttig en nodig dat ik enige theoretische opmerkingen aan de werkelijke bespreking van Schuil en zijn jongensboekenoeuvre vooraf laat gaan. Jacques Kruithof (1973) stelt in zijn zeer lezenswaardig artikel ‘Literatuur en Lectuur’ het volgende:

> Een literaire roman kan een blij, een droevig, een open einde hebben; in elk geval het laatste komt in lectuur niet voor, of het moest de openheid van het *cetera desunt* zijn, die je vroeger ook in literatuur tegenkwam. Het zou best voor hermelijn verkocht.
> (p. 25).

Dit is een interessante opmerking, omdat Kruithof hiermee aangeeft dat ontwikkelingen binnen de literatuur op een gegeven ogenblik (wanneer is nooit exact te bepalen, sociologische factoren zullen in deze een grote rol spelen) de weg vrij maken voor soortgelijke ontwikkelingen binnen de lectuur; m.a.w. de tijd zal eens komen, dat ook binnen de lectuur de perspectieven zullen wisselen en de chronologische loop van het verhaal met voeten getreden zal worden. In elk geval

komt het hierop neer dat lectuur de literatuur zal volgen, er nooit aan vooraf zal gaan.

Laten we dit even in gedachten houden, wanneer ik de volgende literatuurwetenschapper opvoer. Ton Anbeek (1982) laat aan zijn beschouwing over de naturalistische roman een historisch overzicht voorafgaan van de romansoort, waartegen, zoals je het zou kunnen formuleren, de naturalistische zich afzet, nl. de zogenaamde 'idealistische roman'. Hij voorziet deze van een aantal kenmerken, die ik hier laat volgen: 1. Er zijn *edele* hoofdpersonen, modellen van deugd; het woord 'model' is hier niet denigrerend bedoeld, het gaat werkelijk om voorbeelden ter navolging. 2. Aan het eind van de roman wordt het goede beloond en het kwaad bestraft. Het slot is altijd *opbeurend*, nooit deprimerend. 3. Opvallend is dat deze romans rijk zijn aan *opzienbarende gebeurtenissen.* Er zijn hartroerende taferelen, zoals wonderbaarlijke reddingen (de held redt zijn ergste vijand uit het water) of verzoeningen, bij voorkeur aan iemands sterfbed. Tot de opzienbarende gebeurtenissen behoren verder een aantal stereotype elementen, die in veel van deze romans terugkeren en die dienen om de spanning er in te houden: valse beschuldigingen (vooral verduistering van geld e.d.). 4. Deze romans worden verteld door een *auctoriële verteller*, die buitengewoon actief is in het bewerken van de lezers, vooral van hun sym- en antipathieën. Deugdzame personen worden met zoveel woorden als 'edel', 'goed' en dergelijk getypeerd, en een schurk heet een schurk. De auctoriële verteller stuurt de lezers, manipuleert hun sentimenten en benadrukt het idealistische karakter van het verhaal door een duidelijke scheiding aan te brengen tussen edele en onedele personages. (Anbeek 1982, p. 13/14).

Het gaat hier om romans, die wel degelijk in een bepaalde periode tot de 'gecanoniseerde' literatuur gerekend werden, de periode nl. rond 1880 of ruimer gezegd de tweede helft van de 19de eeuw, met gewaardeerde auteurs als een Jan ten Brink, die een zekere faam bezat binnen de literaire wereld.

De jeugdboeken, die ik hieronder ga bespreken, stammen uit een latere periode, maar vertonen heel dikwijls exact die kenmerken die Anbeek hierboven vermeldt en het curieuze is nu dat de auteur J.B. Schuil wel degelijk op de hoogte moet zijn geweest van de *literatuur* van zijn tijd. Vergelijk de niet *De Katjangs*: Er is in dit boek sprake van Sinterklaasavond, waarbij uiteraard ook gedichtjes gemaakt worden en Jochem, het manusje van alles in het huis van de gezusters Moorman, blijkt een voortreffelijk poëet:

> Even later kwam er voor Bet (de dienstbode, H.B.) een grote vrijer van speculaas en onder een algemeen hoera las Bet het bij dit pak behorende puntdicht voor: 'Deese man kompt geheel uit leyen/om met betje te frijen'. 'Da's van Jochem', riep Bet zonder een ogenblik te aarzelen. De tan-

> tes vonden het erg geestig van Jochem, maar de knecht scheen toch niet bijzonder vindingrijk te zijn, want geen moment later verschenen er weer twee poppen van speculaas, nu echter voor Tom en Thijs, met het versje: ‘Deeze daames koome geheel uit leyen/om met tom en teis te frijen’. En toen voor de derde maal twee poppen werden binnengebracht en tante Koosje op het bijliggend briefje het puntdicht las: ‘deze meinheere koome geheel uit leyen/om met de juffrouwe moorman te frijen’ keek zij plotseling heel sip en streng en vond het hoogst ongepast van Jochem om haar zoiets te sturen. Maar Tante Foke schudde van het lachen en zei: ‘Nu moet Jochem nog 'n hond en een kat sturen uit Leyen, om met Bobby en Miny te vrijen!
> (p. 152/153).

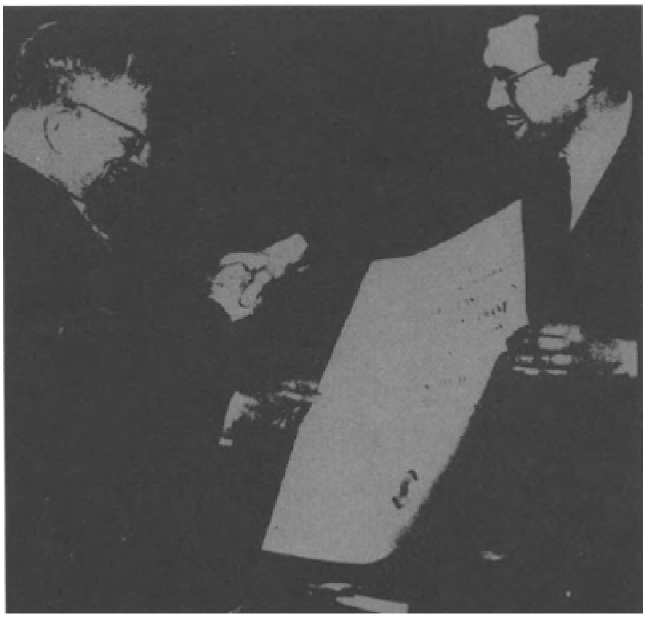
Wie denkt hierbij niet aan de onvergetelijke klassesituatie bij meester Pennewip in Multatuli's *Woutertje Pieterse*: ‘Lukas de Wilde, op de godsdienst/De godsdienst is een schone zaak/en geeft het mensdom veel vermaak’. - Het gronddenkbeeld is juist en schoon, zei meester, maar hetzelve had iets meer uitgewerkt behoren te worden. De pruik wipte, dat ze dit ook vond. (...) ‘Louwtje de Wilde, op de vriendschap/De vriendschap is een schone zaak/en geeft het mensdom grootvermaak’. De pruik scheen niet tevreden. De godsdienst van Lukas de Wilde werd voor de dag gehaald en ter vergelijking neergelegd naast Louwtjes vriendschap. - Hm, zo ... het is mogelijk. Men ziet wel eens meer, dat één denkbeeld geboren wordt in twee hoofden tegelijk ... 't kan wezen ... of zijn. ‘Wimpie de Wilde, op het hengelen/Het hengelen is...’ - Hoe ... wat is dat? Ja, waarachtig, 't stond er: ‘Het heng'len is een schone zaak/en geeft het mensdom veel vermaak’. De pruik was in voortdurende beweging. 't Scheen wel of ze meehengelde. Meester bladerde de nog oningeziene proeven door, zocht de voortbrengselen van de hele Wilde-familie bijeen en ... jawel! Mietje de Wilde, Kees de Wilde, Piet en Jan de Wilde, allen verklaarden met eenstemmigheid dat godsdienst, vriendschap, hengelen, dromen, bloemkool en goochelen schone zaken waren, die veel vermaak gaven aan het mensdom. 't Was een stortvloed van schone zaken en vermakelijkheden (p. 29).

Het is m.i. evident dat het ene (van Schuil dus) niet zonder het andere had bestaan (hoewel, men ziet wel eens dat één denkbeeld geboren wordt in twee hoofden). Een schoolvoorbeeld van intertextualiteit. Wie was nu deze Schuil, die jongensboekenschrijver uit de eerste helft van deze eeuw, die Multatuli kende en toch boeken schreef, die zich veeleer conformeerden aan wat hierboven als ‘idealistische romans’ omschreven werd? In het volgende ga ik uit van de hypothese, in navolging van Kruithof, dat in lectuur, maar in dezelfde mate in jeugdliteratuur, pas in een veel later stadium bepaalde onderwerpen aan de orde gesteld kunnen worden (ook structureel geldt dit overigens) dan binnen literatuur. Omdat het leven van Schuil niet onbelangrijk is voor de inhoud van zijn boeken zal ik eerst biografische gegevens verschaffen, vervolgens zijn oeuvre de revue laten passeren en tenslotte proberen aan te geven waarom het onjuist is dat sommige lieden menen dat de boeken van Schuil niet ‘goed’ zouden zijn voor de jeugdige lezer van nu.

Biografica[1.]

Jouke Broer Schuil werd op 20 maart 1875 geboren in Franeker. Zijn vader was musicus, een artistiek milieu dus. Hij ging eerst naar de HBS in Harlingen, daarna

naar de Koninklijke Militaire academie te Breda voor een opleiding tot beroepsofficier. Hij was 22, toen hij als jong officier naar Borneo werd gestuurd. Hij bleef er zeven jaar. Niet langer, want zijn vrouw (Amalia, dochter van de componist Richard Holl) was overgekomen en kon niet goed tegen het klimaat. Op een post in de binnenlanden van Borneo schreef hij zijn eerste toneelstuk *Gedebalotteerd*, *Indisch blijspel in drie bedrijven*, een satire - omdat hij de satires van Molière zo bewonderde - over het kleinschalige, benepen bestaan van ambtenaren en militairen in *ons* Indië.



J.B. Schuil, op z'n 75e benoemd tot erelid van de Haarlemse sociëteit Teisterbant. Godfried Bomans, de voorzitter, reikt hem de oorkonde uit.

Hij had meteen al aanzien als toneelschrijver, maar was intussen nog altijd militair. Gevestigd in Den Helder, daarna al spoedig in Haarlem.

In 1909 schreef hij zijn eerste jongensboek, *Jan van Beek*, en het is goed om hier aan te geven hoe hij daartoe gekomen is, daar dat precies aangeeft, hoe zijn houding tegenover het jeugdboek is en tegenover de officiële literatuur, in dit geval het toneel:

> Ik leefde in het toneel. Zelf hadden wij geen kinderen en mijn betrekking als officier, eerst in Indië, later in Nederland, bracht mij ook niet bepaald in contact met de jeugd. Ik had wel wat nichtjes en neefjes en het scheen dat ik nogal slag had met kinderen om te gaan. Ik kon hun tenminste nooit genoeg vertellen over mijn jongensjaren (...). Toen was het dat na zo'n avond één van mijn zwagers tegen mij zei: Waarom schrijf jij toch nooit een jongensboek? Mij dunkt, dat jij daar zeker slag van zoudt hebben. Eerst wierp ik de gedachte ver van mij weg. Van het toneel (waar ik succes had gehad) naar een jongensboek - de afstand leek me nogal groot. Maar toen mijn vrouw en ik die avond thuiskwamen, was zij het die mij tot andere gedachten bracht. Waarom zou je het eigenlijk niet eens proberen? Een jongensboek is toch niet iets minderwaardigs? Het voornaamste is, dat het goed geschreven wordt, fris en levendig en met echte humor. Toen begon ik het ook anders te zien. Ik dacht aan mijn lievelingsboeken uit mijn jeugd, aan *Tom Saywer* en *Huckleberry Finn* van Mark Twain. Aan *Alleen op de wereld* van Hector Malot en aan *Samuel Pickwick* van Charles Dickens, waarvan ik als kind genoten had.
> (H. van Gelder, 1980, p. 85)

De kostschool van Jan van Beek met dat akelige strenge regime en met het ‘drievingerenverbond’, waarvan de leden elkaar nooit zouden verraden, was

gebaseerd op de Militaire Academie in Breda. Het boek werd door de kritiek met gejuich ontvangen.

Het leger was hem kwijt. Hij nam in 1910 ontslag, toen de hoofdredacteur van het Haarlems Dagblad hem vroeg toneelrecensent te worden. Hij werd nu, zijn functie gaf hem ook die gelegenheid, schrijver, hij schreef nog drie toneelstukken en in 1912 verscheen een nieuw jongensboek. Op zijn post in Borneo, in Pontianak, had hij vaak gezien hoe de zonen van de Hollanders naar het vaderland werden gestuurd om daar naar

school te gaan. In zijn boek *De Katjangs* creëerde hij twee van die jongens, Tom en Thijs Reedijk, zonen van een assistentresident (sic!) van Pontianak, die naar hun tantes in Holland werden gestuurd.

Schrijven en toneelspelen en over toneel schrijven, daar ging het om. Hij hield voordrachtsavonden, maakte een tournee door het land. Voor die gelegenheid had hij hele stukken uit *De Katjangs* uit het hoofd geleerd, maar ook droeg hij, meer op de volwassenen gericht - en hieruit blijkt hoe waar de opmerking van Barnard, aan het begin van dit artikel geciteerd, is - Falklandjes voor, de cursiefjes van Herman Heyermans. Bovendien bracht hij als extra attractie een voetbalverslag uit zijn nieuwe, toen nog niet gepubliceerde boek *De AFC-ers.* Dat boek verscheen in de loop van 1915. Voor dit boek stonden de gebeurtenissen op het HFC-veld centraal.

De mobilisatie bracht hem terug naar het leger. Schuil ging in actieve dienst als reservekapitein bij de infanterie. Na de oorlog keerde hij terug naar Haarlem, bij de krant en het verenigingsleven en in 1920 schreef hij het voor mij (en niet alleen voor mij) onvergetelijke jongensboek *De Artapappa's.* Het boek handelt over twee zonen van een kafferkoning, die door de regering van Transvaal naar Nederland gestuurd worden om te studeren. Het geeft een beeld van de tijd, toen de Boeren in Zuid-Afrika de zwarte bevolking aan zich trachtte te binden.

In 1928 verscheen zijn vijfde jongensboek, dat aanvankelijk *Doodverklaard* heette, maar later werd die weinig aanlokkelijke titel veranderd in *Rob en de stroper van Tjot-Idi*, het verhaal van een jongen die zijn vrienden weigert te verraden en daardoor door de 'peer'-groep geïsoleerd wordt.

In 1930 volgt zijn zesde en laatste jongensboek *Hoe de Katjangs op de kostschool van Buikie kwamen*, een boek dat niet zozeer uit een innerlijke drang is ontstaan alswel door drang van buitenaf. Zo vaak hadden zijn lezers en zijn uitgever hem gevraagd om vervolgdelen van zijn succesboeken, dat Schuil in één boek een punt draaide aan *De AFC-ers*, *De Katjangs* en *Jan van Beek.*

Schuil was 55 toen hij zijn laatste jongensboek schreef, maar hij bleef tot 1942 kritieken schrijven voor het Haarlems Dagblad. Toen stopte hij, omdat hij weigerde te schrijven over kultuurkamertoneel. Na de oorlog schreef hij, als gepensioneerde, geen toneelkritieken meer, al bleef hij de schouwburg nog trouw bezoeken.

Schuil overleed op 24 october 1960, een half jaar na zijn vijf en tachtigste verjaardag.

Schuils sociale en pedagogische 'archetypen'

J.B. Schuil heeft eens in een radio-interview (in 1955) naar aanleiding van een vraag of jongensboeken pedagogische waarde moeten bezitten, gezegd:

> Het mag nooit onpedagogisch zijn. Maar nog erger vind ik wanneer de jongens in een boek opzettelijk braaf zijn. In *Jan van Beek* en *De Katjangs* worden nogal wat kwajongensstreken uitgehaald, maar dit hoeft het boek nog niet onpedagogisch te maken. Hoofdzaak is, dat de hoofdpersoon ridderlijk, eerlijk en fair is! Na lezing van *De Katjangs* schreef indertijd Dr. Holst Trenité, die zelf leraar en een uitstekend pedagoog was: de quintessens van het boek is dunkt mij, wat ik ook altijd tracht de jeugd aan het verstand te brengen: dat je mal, dol en zelfs uitgelaten ondeugend kan zijn en toch ernstig gevoelig en eeriijk. En dat zijn jouw Katjangs.
> (H. van Gelder, 1980, p. 90)

Dat een jeugdboek pedagogische waarden en normen moet bevatten, is een gedachte die uiteraard geen bevreemding wekt, dat is altijd al zo geweest, het gaat er alleen om, hoe sterk dat belerende element in het boek is verwerkt. Ook al zullen hedendaagse auteurs dat dikwijls ontkennen, feit is dat juist veel 'moderne' jeugdboeken barstensvol zitten met belerende elementen. Ik benadruk dit ook, omdat Anbeek sprak van 'modellen', in welk begrip dat normatieve element ligt opgesloten en ik geloof dat de hoofdfiguren in Schuils boeken ook inderdaad als 'modellen' opgevat moeten worden.

Jan van Beek

Laten we dat eens gaan bekijken aan de hand van zijn eerste boek *Jan van Beek.* Het verhaal is verdeeld over 20 hoofdstukken, maar is in feite in tweeën te verdelen, de eerste vier hoofdstukken handelen over Jan van Beek, zittend in de eerste klas van de HBS, een schooltype dat we voortdurend in een bepaalde zin bij Schuil tegenkomen, een 'echte kwajongen' en daarom ook president van de jongensclub. Maar, omdat we (als lezer) vooral goed moeten weten, dat het geen jongen met een slechte inborst is, wordt ons verteld dat hij veel van zijn ouders houdt, vooral van zijn moeder, en zo *eerlijk* mogelijk tegenover hen probeert te zijn. Steeds als zijn moeder verdriet om hem heeft, neemt hij zich voor zijn leven te beteren. Geen in-slechte jongen dus. Maar vooralsnog blijkt zijn 'kwajongenshart' sterker dan zijn goedbedoelde pogingen tot aangepast gedrag, want, als hij weer eens op school iets heeft uitgehaald (het zetten van een hoed van een leraar op het hoofd van een geraamte van een aap) wordt hij door de directeur van de HBS - onvermijdelijk bij Schuil van een bijnaam, 'de Ouwe', voorzien, een deftige, strenge man, bij wie orde en gezag hoog in het vaandel staan - van school verwijderd. Zijn vader, een driftige, strenge doch rechtvaardige man, beslist dan - vaders nemen de besluiten in de boeken van Schuil - dat Jan naar een kostschool in Buurlo moet.

De werkelijkheid van die kostschool, vanaf het vijfde hoofdstuk in beeld, is anders dan hij zich heeft voorgesteld. Er zijn wel 31 andere jongens, maar de leiding van de school is in handen van de Heer en Mevrouw Hovink, wier uiterlijke beschrijving duidelijk maakt dat van hen niet veel goeds te verwachten valt. Mijnheer Hovink is 'een lange, magere man met een onaangenaam streng gezicht, boven het rechteroog een grote wrat, waaruit enige haartjes heel steil naar voren piekten', Mevrouw Hovink niet minder vleiend 'een kleine corpulente dame met ronde varkensoogjes en een dik neusje, waarop zij een lorgnet droeg, dat er telkens afwipte als zij zich erg bewoog'. Beiden zijn erg streng en straffen bij het minste of geringste. Het 'strenge doch rechtvaardige' is bij hen ver te zoeken.

De andere volwassenen die toezicht moeten houden op de school, zijn in twee kampen verdeeld, de 'good guys' en de 'bad guys'. Aan hun bijnamen is reeds te zien tot welk kamp zij behoren. 'De Bolle', 'de Salamander' en 'de Pierewiet' zijn drie leraren van de oude stempel, traditioneel en autoritair in hun optreden. De 'good guys' zijn de heren Van Til ('Buikie') en de heer Robertson ('Sir'), twee leraren die respect afdwingen bij de jongens en sympathiek tegenover hen staan. Beiden doen dit op hun eigen wijze, 'Buikie' door zachtaardig en begripvol optreden, de 'Sir' door altijd zelf te straffen en nooit te verklikken aan Hovink. Bovendien houdt de laatste, hij is een Engelsman tenslotte, van voetballen wat (uiteraard) bij de jongens in de smaak valt.

Hoewel het dus minder leuk op de kostschool is dan hij dacht, is Jan van Beek ook hier direct de 'getapte' jongen, enerzijds door zijn gevoel voor eerlijkheid en solidariteit, anderzijds blijft hij dezelfde kwajongen die hij was. Hij verkrijgt dan ook snel het iidmaatschap van het 'Drievingerenverbond', een club, die grote

verwantschap vertoont met instituties als de oude studentencorpora en de orde van vrijmetselaars. Het is een *geheime* club (cf. de vrijmetselaars), waarvan het doel is elkaar altijd - tot in de dood zelfs - te helpen en elkaar nooit te verraden. Dat bij een dergelijke club een inwijdingsrite hoort, zal niemand verbazen. Op een geheime (Jan is geblinddoekt) kamer in het gebouw vindt de inwijding plaats. De leden van

het bestuur zijn in lakens gewikkeld en de voorzitter, een wat oudere jongen met studentikoze trekjes, zit in het midden, met voor zich twee brandende kaarsen, die een spookachtig licht verspreiden; tussen de kaarsen is een dolkmes met de punt in de grond gestoken. Voortdurend ook worden er Latijnse formules uitgesproken ('*Veni, vidi, vici*'/'*Memento mori*') en de leden worden van Griekse en Latijnse namen voorzien (Brutus, Cassius, Sophocles). Het voornaamste geheim van de club is het geheimschrift, dat niemand buiten de club begrijpen kan: Elke klinker en elke medeklinker schuift één plaats op, binnen het klinker- en medeklinkersysteem wel te verstaan (de a wordt e, de e een i, de i een o enzovoorts; de b wordt c, de c een d, de d een f en zo gaat het door). De naam van Jan van Beek wordt derhalve 'Kep Wep Cool'. Onderling noemen de jongens binnen het verbond elkaar ook 'broeder' (cf. Vrijmetselaars). Tenslotte moet Jan van Beek zijn verbondsnaam ('Hannibal') met bloed (jawel) op het wapen zetten, dan is hij lid van het verbond. De voorkeur van de schrijver van *Werther Nieland* voor de boeken van Schuil laat zich ook mede hieruit begrijpen.

Ondanks het feit dat Jan van Beek het met de jongens zeer goed kan vinden, kan hij uiteindelijk het straffe systeem van de Heer en Mevrouw Hovink niet meer verdragen en ontvlucht hij samen met enkele andere jongens de kostschoolgevangenis. Hoewel zij wel weer opgepakt worden, leidt hun weglopen indirect tot een wijziging van de leiding van de kostschool. De Heer en Mevrouw van Til zullen in de toekomst de 'gezagsdragers' zijn, maar reeds drie weken voor de vakantie beslist 'Buikie' in positieve zin over de drie weggelopen jongens, zij mogen wat hem betreft blijven.

De laatste dag voor de vakantie betekent het einde van alle ellende. Zij nemen voorgoed afscheid van de Baas en de Huzaar (Mevrouw Hovink). Na de vakantie keert Jan blij en verlangend naar de kostschool terug, met de officiële intrede van Mijnheer en Mevrouw van Til begint het nieuwe leven op het instituut.

Wat de personages betreft is de sympathie, zoals uit de inhoudsbeschrijving blijkt, duidelijk verdeeld. Wat is een echte Hollandse jongen in de termen van Schuil? Vooreerst is hij ridderlijk, fair en bovenal eerlijk. Voorts heeft hij zelden schone handen, heeft hij een sterk ontwikkeld rechtvaardigheidsgevoel, toont hij zijn tranen niet naar buiten. De *echte* vrienden van Jan vertonen dezelfde eigenschappen, zij het in mindere mate, maar zij zijn dan ook geen hoofdpersonages.

Opvallend is, ik heb daar niet expliciet de aandacht op gevestigd, de beschrijving en waardering voor een bepaald type meisje en vrouw. Exemplarisch voor de ideale vrouw volgens Schuil zijn Suus, Jans vriendin en Mevrouw van Til: 'Een teer persoontje met mooi, blond haar en een fijn tenger figuurtje stond daar ... (p. 254). Beiden wordt de hoogste kwalificatie in de ogen van de verteller (= Schuil) toegekend, 'snoes'.

Heel duidelijk blijkt Schuils voorkeur voor eerlijkheid en fairheid in het beschrijven van Jans tegenpool op dat gebied, George van Dinter. Deze wordt beschreven als vals en oneerlijk, en nog stiekem bovendien. Naar aanleiding juist van hem plaatst Schuil deze veralgemening (en hier hebben we dan de auctoriële verteller, waar Anbeek op doelt): 'Zoals men dikwijls bij laffe mensen ziet, had Van Dinter tegenover zwakke en sukkelige jongens iets plagends en sarrends, waartegen deze stakkers zich moeilijk konden verweren' (p. 88). Op het einde van de lijn plaatst Schuil Jacob Stommel, die alles personifieert wat de auteur verafschuwt: een schijnheilige snijboon, een klikspaan, een zoete Jozef, omschrijvingen die zo ongeveer wel het nekschot voor een 'echte' Hollandse jongen betekenen.

Sociologisch interessant, hoewel uiteraard historisch bepaald, is de plaats van het huishoudelijk personeel. Om het wat oneerbiedig te zeggen: een kleurrijk volkje

van factotums, daghitjes trekt aan het oog van de lezer voorbij, zij worden vrijwel zonder uitzondering als betrekkelijk dom of liever onbeschaafd en onderdanig voorgesteld en spreken, ter meerdere glorie van hun sociale status, een kreupel soort Nederlands. Hoe laag hun sociale status wel is blijkt ook uit het feit dat, hoewel ze tot het personeel behoren, ze van de jongens moeten horen dat ze een nieuwe baas krijgen. Men zou zelfs verder kunnen gaan - vergelijk ook de Sinterklaasgedichten uit mijn inleiding - en zeggen dat Schuil hen ridiculiseert, hen ietwat meewarig beschrijft en ze in feite geen deel laat uitmaken van het 'spel' der 'volwaardige' mensen in het boek.

De Katjangs

Ik ben nogal uitgebreid op Schuils eerste boek ingegaan omdat een groot aantal elementen daaruit op verschillende manieren terugkeert in de rest van zijn jongensboekenoeuvre.

In *De Katjangs* zien we voor het eerst Indië opduiken, en hoewel we impliciet Multatuli aanwezig gezien hebben, blijkt uit de inhoud van dit boek nergens dat Schuil kritisch staat tegenover datgene wat er in 'de gordel van smaragd' gebeurde of juist niet gebeurde.

Het verhaal start in Nederlands-Indië, waar twee broers, Tom en Thijs Reedijk op een 'keerpunt' in hun leven zijn gekomen: in verband met hun schoolopleiding moeten ze naar Nederland. In de eerste hoofdstukken (zie voor de structurele parallellie *Jan van Beek*, waar de eerste hoofdstukken ook slechts de inleiding vormden voor het echte verhaal) wordt een globaal beeld gegeven van het reilen en zeilen van het gezin van een assistent-resident en wordt vooral de nadruk gelegd op het toeleven naar het afscheid van Indië (ons mooie Indië). In Nederland worden de jongens ondergebracht bij twee oude tantes, de dames Moorman, tante Fokelien en tante Koosje, alwaar het ware jongensleven met al zijn avonturen en kattekwaad pas echt begint.

Hoewel aanvankelijk de tantes, vooral tante Koosje, nogal wat moeite hebben met het jeugdige (kattekwaad) geweld, raken de twee jongens toch zeer gehecht aan de twee oude dames, in het bijzonder aan tante Fokelien. Ze vinden het dan ook verschrikkelijk, wanneer de laatste ernstig ziek wordt en op advies van de dokter de jongens uit huis moet doen ... maar gelukkig gaat Vader Reedijk met pensioen en komt de familie terug in Nederland. Eind goed, al goed.

Ik sprak hierboven niet onopzettelijk van 'keerpunt', omdat de overgang van Nederlands-Indië naar Nederland gezien kan worden als een overgang van het vrije jongensleven naar een fase van aanpassing en groei naar volwassenheid. Wie en hoe zijn deze twee Reedijkjes? Het zijn ca. 13-jarige pubers (cf. Jan van Beek), *HBS*-scholieren, komend uit een gegoed milieu en gebruind door de Indische zon. In Nederland maken ze deel uit van de groep HBS-scholieren, en hanteren mede op basis daarvan een eigen sociolect ('vossen, hengsten' e.d.). Tom Reedijk is de werkelijke hoofdfiguur, hij lijkt ook het meest op Jan van Beek: aanhankelijk, impulsief, moedig, vooral eerlijk en heel vaak ook de leider. Hoewel in de titel van het boek van meervoud sprake is, komt de andere Reedijk er qua typering betrekkelijk bekaaid af: schuchter, bedachtzaam, meer het type van een 'volger', kortom een tegenpool van zijn broer, ook al blinkt ook hij uit in eerlijkheid. In feite vormen zij een tweëenheid.

Ook bij de vervangende ouders, de dames Moorman, is sprake van zo'n tweëenheid. Het zijn twee ca. 60-jarige dames, uit gegoede stand (waar het geld vandaan komt, is onduidelijk, een punt is het in elk geval niet). Tot de komst van de twee jongens leiden zij een gunstig bestaan, waarin leeskransjes, eveneens een

aanduiding van het milieu, de enige afwisseling vormen. Zij behoeven zich in het geheel geen zorgen te maken voor het huishouden, dat wordt nl. bestierd door het personeel, te weten Bet in de keuken en Jochem als factotum overal elders. Ik sprak van tweeënheid omdat ook deze figuren elkaars tegengestelde vormen: tante Fokeline is goedig (dus dik), begrijpend, kan zich in de jongens inleven, terwijl tante Koosje een 'pinnige' tante is (dus mager), nerveus, bekrompen (ze laat zich in haar mening voortdurend leiden door het oordeel van

anderen) en ze begrijpt niets van de jongens. De lezer, dat is duidelijk, dient te kiezen voor de eerste.

Illustraties van Reint de Jonge in *De Katjangs.*

Omdat een *vader* in een dergelijke situatie ontbreekt, creëert Schuil er één in de figuur van Dokter Blommers, de vader van een vriend van de Reedijkjes. Deze treedt op als de zaken (door het kattekwaad) uit de hand dreigen te lopen. Hij kán dat ook doen, omdat hij heel wat krediet heeft bij de jongens, doordat hij ze begrijpt; maar niet alleen daardoor wordt hij geaccepteerd, ook omdat hij zichzelf kan beroemen op een jeugd, die gelijkenis vertoont met die van de jongens; een bekende trek bij Schuil: opvoeders zijn goed als ze aangeven dat ‘ze zelf jong zijn geweest’. Een soortgelijke functie als de dokter vervult de commissaris (niet de *gewone* politie-agent dus), die streng doch rechtvaardig optreedt, wanneer de jongens bij hun kattekwaad een enkele maal over de schreef gaan.

Het feit dat er door figuren van buitenaf opgetreden moet worden, dient om aan te geven dat jongens (kinderen in het algemeen, denk ik) in feite niet zonder hun ouders kunnen, vandaar dat deze aan het eind van het boek naar Holland terugkeren om ‘orde op zaken’ te stellen.[2.]

De AFC-ers

In het derde boek, *De AFC-ers*, komt voor het eerst de sport, hoewel die marginaal ook in de voorgaande boeken aanwezig was, geheel centraal te staan. De school en de sport, bij Schuil altijd voetbal, worden in hun onderlinge verhouding van vele kanten belicht, zoals uit de korte inhoud zal blijken.

Eddy Loomans, de hoofdfiguur uit dit boek, en zijn vrienden, zijn allemaal verzot op voetballen. Door hun slechte rapporten wordt hun evenwel tijdelijk verboden nog een stap op het voetbalveld van AFC[3.] te zetten. Voor Eddy gaat het zelfs zover dat de straf net zo lang geldt, totdat er verbetering in zijn schoolprestaties zal optreden. Eddy neemt dat zijn vader ontzettend kwalijk, omdat deze een fervent voetbaltegenstander is en dat *altijd* betrekt in eventuele strafmaatregelen. Maar de jongens zijn (bij Schuil) nooit voor één gat te vangen, ze voetballen natuurlijk toch en halen kattekwaad uit, waardoor ze met de politie in aanraking komen, wat ze thuis niet vertellen. Wanneer de politie een dag later Vader Loomans op de hoogte stelt, volgt er geen donderpreek (zoals Eddy eigenlijk verwachtte), doch blijkt Vader Loomans zeer teleurgesteld in zijn zoon te zijn, omdat deze niet alles eerlijk heeft verteld en stiekem achter zijn rug toch heeft gevoetbald. Gevolg: Eddy schaamt zich erg.

Maar het leven gaat door: de derby tussen AFC en Vitesse houdt de gemoederen bezig. Omdat ze hun seizoenkaarten nog niet terughebben (vanwege de slechte rapportresultaten) moe-

ten ze genoeg nemen met staanplaatsen. Dankzij de grote Mannus Pinke, hun aller idool, wordt de tegenpartij met 4-3 verslagen en de spanning ontlaadt zich na de wedstrijd (ook toen al!) in een grote vechtpartij, die vooral een sociale achtergrond heeft, want in feite is het een strijd tussen HBS-ers (AFC-ers) en Mulo-leerlingen (Vitesse-aanhangers). Ook nu treedt de politie op en Eddy moet de schande ondergaan om, na streng toegesproken te zijn door (alweer) de commissaris, door zijn vader opgehaald te worden.

Een niet onbelangrijke fase in Eddy's voetballeven start, wanneer hij gevraagd wordt om mee te spelen in het vijfde tegen ‘De Trappers’. Hoewel hij eigenlijk nog steeds niet mag voetballen van zijn vader, gaat hij op geleende voetbalschoenen meedoen. Voor Eddy is de wedstrijd in dubbele zin belangrijk, zowel voor zijn voetbalcarrière als voor zijn ‘liefdesleven’: Mannus Pinke en Kitty, het meisje op wie hij verliefd is, komen kijken. De wedstrijd (‘match’ in het verhaal) wordt een groot succes voor Eddy, hij speelt goed, maar raakt door het ruwe spel van ‘De Trappers’ geblesseerd. Mannus Pinke feliciteert hem met zijn spel en geeft tegelijkertijd het eindsein, ‘De Trappers’ spelen tè gemeen. In de daaropvolgende 24 uur tracht Eddy zo goed mogelijk de blessure thuis geheim te houden (zijn ouders mochten immers van niets weten). Helaas voor hem staat er een stukje over het gebeuren in de krant, hij is doodsbang dat zijn vader op deze wijze zijn woordbreuk zal ontdekken. Gelukkig krijgt hij een dag later een goed rapport mee naar huis, dat hem weer toegang verschaft tot het AFC-terrein. Zelfs al raakt zijn vader door een toeval van zijn woordbreuk op de hoogte, Eddy's goede rapport staat borg voor een vergevensgezinde vader.

De zware vorst maakt een eind aan de voetbalpret en dus wordt er geschaatst. Door zijn verliefdheid op Kitty Walden verwaarloost Eddy zijn beste vriend, Kees Brummer, enigermate. Op een schaatstocht, waarbij Kees uit solidariteit met zijn vriend een meisje bijna letterlijk op sleeptouw neemt, wordt Kees echter de held. Na hem en zijn zeer langzaam rijdende vriendin achter zich gelaten te hebben, zakken Eddy en Kitty plotseling door het ijs en zij kunnen door Kees, die als een bezetene komt aanschaatsen, op het nippertje gered worden. Eddy voelt zich nu

bijzonder schuldig tegenover zijn vriend, omdat hij hem min of meer in de steek heeft gelaten, maar deze praat zijn schuldgevoelens weg.

De ijspret blijft echter niet en de bal gaat weer rollen. Eddy is nu definitief bij het vijfde ingelijfd en krijgt zelfs de kans in het derde te spelen voor de kampioenstitel tegen Vitesse. Eddy speelt magnifiek en scoort (jawel) het winnende doelpunt. Wanneer dit heuglijke feit in de vereniging gevierd wordt, krijgt Kees een medaille aangeboden voor zijn heldhaftige redding. Voor de beide vrienden is alles goed afgelopen.

Illustraties van Reint de Jonge in *De AFC-ers.*

In dit boek staat de voetbalsport als bijna een verhaalfiguur in het middelpunt. De jongens gaan helemaal op in hun hobby

en de gebeurtenissen om hen heen zijn alleen maar belangrijk voorzover ze betrekking hebben op deze sport. Het eigen wereldje van de jongens wordt ook nog versterkt door de onderlinge vriendschapsbanden, vooral in het begin, waardoor de jongens als een eenheid de (boze) buitenwereld tegemoet treden.

Invloeden van buiten worden gemakkelijk als vijandig beschouwd, de vriendschap met Kitty leidt tot een onderlinge verwijdering, de banden tussen Eddy en de anderen worden losser doordat nu ook meisjes hun wereld gaan betreden. Ouders, politie en school worden als bedreigingen ervaren, omdat ze het voetballen bemoeilijken. De eerste groep komt er nog het beste vanaf: het ouderlijk gezag wordt als een onaantastbare norm aanvaard. Leraren en agenten komen er minder goed af, dit blijkt (weer) uit de vele bijnamen. Andere jongens als Josephie Stoffels (de naam alleen al) worden ook buitengesloten, omdat ze andere interesses hebben dan voetballen.

Binnen de jongenswereld gaan alle gebeurtenissen op het voetballen terug: partijtje spelen, krakelen met de politie, onderlinge gevechten, het aanbidden van voetbalidolen, de gevechten met andere supporters, de vijandschap met andere scholen. Deze gebeurtenissen hebben ook, ik wees daar tussen de regels al op, maatschappelijke implicaties. Er is sprake van een upper-middleclass-milieu, de HBS-ers, de AFC-ers, die de hoofdtoon van het boek bepalen, de schrijver stelt zich ook aan hun kant. Vitesse wordt vertegenwoordigd door de MULOleerlingen en het is niet toevallig dat de ‘vrijer’ van Dientje, de dienstbode, juist supporter is van deze club. Dat tenslotte de te ruw spelende ‘Trappers’ (*nomen est omen*) een club is die bestaat uit wat men tegenwoordig ‘werkende jongeren’ zou noemen, geeft een goed inzicht in het gestratificeerde maatschappijbeeld, dat Schuil er op nahoudt, maar dat we natuurlijk wel in zijn tijd moeten zien.

De jongens kennen ook een eigen regelsysteem (vgl. het drievingerenverbond): niet klikken tegen het schoolhoofd, niet optrekken met meisjes (‘dat zijn nuffen’), de clubeer voor alles, vrienden helpen in de nood en gezamenlijk optreden tegen de politie.

Toch wordt in dit boek die ‘echte’ jongenswereld al gedeeltelijk opengebroken: de toetreding van de meisjes en de opname van Eddy in hogere elftallen. Ook de confrontatie met de volwassenen, wellicht mede door het hierbovengenoemde, verloopt allengs minder scherp, iedereen mag weer voetballen, de school verliest voor Eddy haar dwingend karakter en de politie toont (had dat overigens al gedaan in de figuur van de commissaris) zich van de betere kant (een medaille voor Kees).

Misschien mag men zelfs stellen dat in dit verhaal een overgangsfase beschreven wordt in een ontwikkeling: Eddy's gefixeerdheid op het voetballen maakt plaats voor een ruimere interesse (‘Toen dacht de goalgetter niet meer aan de jongens van het derde, niet meer aan het publiek op de tribune, aan de mensen achter de lijntjes, hij zag alleen maar Kitty’ (p. 243)).

De Artapappa's

Hoewel *De Artapappa's* in 1920 verscheen, heeft Schuil met de ideeën voor dit verhaal al langer rondgelopen:

> Een vrind van mij, een controleur, had mij op Borneo verteld van zijn twee kaffervrienden, die met hem in Delft op school hadden gegaan. En ik had

> steeds gevoeld dat in die - soms ontroerende - verhalen prachtige stof voor een jongensboek lag, zowel komisch als tragisch.
> (H. van Gelder, 1980, p. 87)

De aanwezigheid van een tragisch element in een boek van Schuil maakte dat de auteur zich verplicht voelde - gezien kennelijk het verwachtingspatroon van zijn jeugdige lezers - een inleiding aan dit boek vooraf te doen gaan en het is van belang voor de *integriteit* van de auteur Schuil deze inleiding hier integraal over te nemen:

> Een boek van Schuil dat niet vrolijk eindigt ... de lezers van *Jan van Beek, De Katjangs* en *De AFC-ers* zal dit misschien verwonderen. Maar toch is dit heel gewoon; de Artapappa's hebben bestaan. De twee kafferjongens zijn werkelijk in Nederland geweest, zij hebben - het is heel wat jaren geleden - te midden van Hollandse makkers geleefd en zij zijn door de Transvaalse regering teruggeroepen, zoals in dit boek is beschreven. Het verhaal is mij op Borneo door Pukkie, Bloemhofs vriend, gedaan, en ik herinner mij nog altijd, hoe hij met trilling in zijn stem op een avond tot mij zei: 'Ik heb nooit beter en trouwer vriend dan deze kafferjongen gehad!' Natuurlijk is lang niet alles in dit boek 'waar gebeurd'. Er is veel fantasie bij en Puk zal nu en dan zelfs moeite hebben zijn twee kaffervrienden Paul en Bloemhof te herkennen. Maar de hoofdzaak, de trouwe, hechte vriendschap tussen Pukkie en Bloemhof en het droeve slot - is 'echt'. Ter herinnering aan deze treffende jongensvriendschap heb ik *De Artapappa's* geschreven en het is aan de nagedachtenis van Bloemhof, dat ik dit boek opdraag.
> (p. 4)

Ik heb dit voorwoord met opzet zoveel accent gegeven, omdat hierin heel expliciet de 'hoofdzaak' van het boek benadrukt wordt en er tegelijkertijd op het historische karakter van het verhaal gewezen wordt. Ik mocht namelijk van één van mijn studenten vernemen, dat dit boek in openbare bibliotheken, althans in sommige, achter slot en grendel is opgeborgen. Vermoedelijk hebben de 'pedagogisch' werkzaam zijnde medewerkers dan o.a. het oog op passages als de volgende, waar de Heer van Bommel de Hollandse jongens als volgt toespreekt:

> Als zij eens iets doen, wat je gek vindt of belachelijk, dan moeten jullie altijd bedenken, dat zij 'n heel andere opvoeding dan jullie hebben gehad, dat het kaffers zijn! het kan heel best gebeuren, bijvoorbeeld, dat die jongens in het begin wel eens op de grond spugen of hun neus in 'n gordijn snuiten ... dat vinden jullie nou erg bespottelijk maar de sjah van Perzië deed dat ook en die was nog wel sjah en niet eens een kaffer
> (p. 19).

Maar bij een dergelijke uitspraak moeten we wel bedenken - ik wees daar al op - dat het verhaal zich afspeelt rond de eeuwwisseling en geschreven werd rond 1920, 'kaffer' had bijvoorbeeld niet die negatieve connotatie, die het op dit moment bezit. En ik ben ervan overtuigd dat niemand die *De Artapappa's* gelezen heeft, kan volhouden dat Schuil Paul en Bloemhof echt belachelijk heeft gemaakt. Integendeel, vrijwel elke lezer zal zien dat het in dit boek in feite gaat om een trouwe vriendschap tussen twee jongens, die voortkomen uit twee verschillende culturen, zonder dat er door Schuil nu een uitspraak gedaan wordt over de 'meerwaarde' van één van beide culturen.[4.]

Kortom, het gaat in dit boek om een groep jongens, Gijs van Laar ('Spekkie'), Dolf Roelofs ('De Lijn'), Rob Verhey ('Pukkie'), door hun ouders ondergebracht bij de

Heer en Mevrouw van Bommel ('De Taks' en 'Mopske'), die geconfronteerd worden met Paul en Bloemhof, twee Zoeloejongens uit Transvaal. En hoewel uiteraard - Schuil sprak niet ten onrechte van *komisch* en tragisch - de bekende kwajongensstreken ook in dit boek een grote rol spelen, vooral door toedoen van de clowneske Paul, gaat het in feite om de hechte vriendschap die er geleidelijk aan ontstaat tussen 'Pukkie' en Bloemhof.

De sfeer waarin de gebeurtenissen zich afspelen is wederom 'des Schuils' of 'des tijds' liever gezegd. 'De Lijn', 'Pukkie' en 'Spekkie' worden geacht later vrij gemakkelijk een vooraanstaande positie in de maatschappij te verwerven, ze worden later respectievelijk kapitein in het leger, officier bij de marine en kandidaat-notaris; hiermee is voldoende gezegd over het milieu, waarbinnen de hoofdfiguren verkeren.

Als men het historisch karakter van het geheel voor ogen houdt, kan er geen sprake zijn van vormen van racisme. Mensen met negatieve oordelen ten aanzien van de kafferjongens, zoals de Transvaalse gezant, worden impliciet veroordeeld.

Wanneer het vertrek van de beide ‘zwartjes’ ter sprake komt:

> ‘Dat zal 'n hele slag voor de jongens zijn, 'n hele slag! Vooral voor de oudste, voor Bloemhof’, hoorde hij (= Pukkie) de Taks zeggen. ‘U ziet het, geloof ik, wel wat al te somber in. Het zijn geen Hollandse jongens, het zijn maar kaffers, moet u niet vergeten’, antwoordde de vreemdeling op onverschillige toon
> (p. 220).

Explicieter geeft de auteur zijn opvattingen dienaangaande weer, het verhaal wordt auctorieel verteld, in de volgende passage:

> Het is nu eenmaal een ongelukkige en onhebbelijke eigenschap van vele Hollanders, dat zij mensen, die er 'n beetje anders uitzien dan zij zelf, altijd moeten aangapen alsof het wilde beesten zijn. En alsof dat nog niet genoeg is, vinden zij het dikwijls zelfs nodig om ze na te schreeuwen en na te jouwen, enkel en alleen, omdat zij niet gekleed zijn of 'n beetje andere gelaatskleur hebben dan de mensen om hen heen. Bloemhof werd altijd weer verlegen als hij bemerkte dat de mensen naar hem keken en wanneer zij hem hadden nageschreeuwd: ‘Lelijke sausneger’ of ‘roetmop’, dan kostte het Pukkie altijd enige moeite zijn vriend de volgende dag te bewegen weer met hem mee te gaan.
> (p. 130)

Als we dit lezen, is het toch onbegrijpelijk - nog even afgezien van het historische karakter van het boek - dat medewerkers in een bibliotheek zich geroepen voelen een dergelijk boek achter slot en grendel te zetten.

En hoewel het boek, in tegenstelling tot alle andere boeken van Schuil niet met een ‘happy-end’ eindigt, - Bloemhof sterft in Afrika van verdriet om de noodgedwongen verbreking van de vriendschapsbanden met Pukkie - bezit het m.i. toch alle ingrediënten van het ideale ‘klassieke’ jongensboek, dat Schuil kennelijk voor ogen heeft gestaan (enige belhamels mt een hart van goud, een niet al te griezelig avontuur in een onderaardse gang, een vriendschap, die niet dan slechts door de dood kapot te krijgen is).

We kunnen dan ook stellen dat de auteur in het beschrijven van een hechte innige vriendschap - hét thema van het boek - volledig is geslaagd. Schuil heeft met zijn boek stellig een positieve daad willen stellen en kritiek willen leveren op de toenmalige (zou het alleen toenmalig zijn?) Nederlandse onhebbelijkheid mensen op grond van hun uiterlijk en eigenaardigheden te be- en veroordelen. En we moeten wel bedenken dat, ook al oogt het in onze ogen van de tachtiger jaren als detailkritiek - want Schuil kritiseert uiteraard niet algehele discriminatie, structurele onderdrukking en koloniale overheersing (ondanks zijn kennis van Multatuli) -, we ook niet meer van hem hadden mogen verwachten gezien de tijd waarin het boek geschreven is. Nog altijd vind ik dat Schuil met dit boek een mooi jongensboek geschreven heeft, niet meer maar ook niet minder.

Rob en de stroper van Tjot-idi

Schuils vijfde boek *Rob en de stroper van Tjot-Idi* past het beste in de traditie, zoals die door Anbeek naar aanleiding van de zogenaamde 'idealistische' roman beschreven werd.

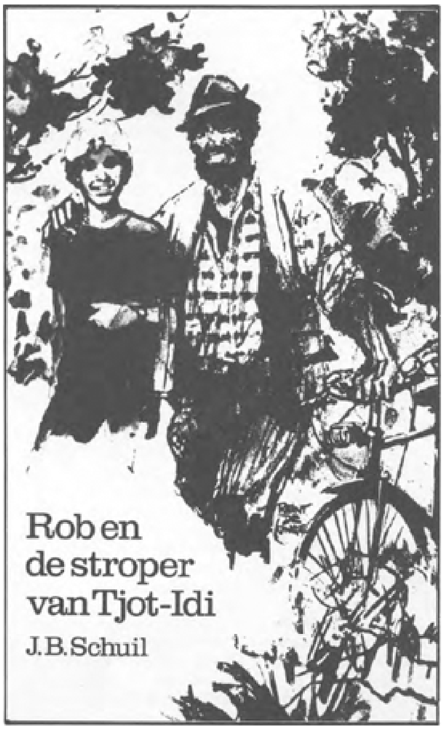
Hier inderdaad een edele hoofdpersoon, Rob Felten, een model van deugdzaamheid, die weigert zijn vrienden, die proefwerken uit de kamer van de rector gestolen hebben, te verraden en daardoor het 'doodverklaard' worden door zijn vrienden aanvaardt. Hij weigert zelfs, wanneer hij weet wie een briefje met de daders aan de rector heeft doen toekomen, waardoor hij zichzelf vrij zou kunnen pleiten, de naam van de jongen bekend te maken. Kortom, een bijna bovenmenselijke goedheid voor een jongen van ca. veertien jaar.

Hier inderdaad een einde, waarin het goede wordt beloond: Rob krijgt een studiebeurs en een feest aangeboden, voor een heldhaftige redding (zie hieronder) krijgt hij een horloge, daarbij van zijn klasgenoten nog een ketting als symbool voor de eeuwige vriendschap (dit element ontbreekt *nooit* in de boeken van Schuil), en als bekroning voor zijn goede gedrag ontvangt hij uit handen van 'de Ouwe' (de rector) ook nog een medaille namens de koningin en tenslotte wordt hem op militaire wijze (niet zonder belang, omdat ook zijn vader een heldhaftig militair was geweest, die een Willemsorde ontvangen had) een defilé aangeboden. De mooiste dag uit Robs leven dus.

Hier ook bijna letterlijk de opzienbarende gebeurtenis, waarover Anbeek spreekt: Ron redt zijn ergste vijand, d.w.z. diegene die iets gedaan heeft wat hem in de schoenen is geschoven, uit het water, wanneer de laatste bijna op het punt staat te verdrinken. De andere opzienbarende gebeurtenis, die Anbeek vermeldt, vinden we hier ook in optima forma terug, namelijk het vals beschuldigd zijn: Rob zou de rector op de hoogte hebben gesteld van de werkelijke daders van de diefstal van de proefwerken.

Hier ook, zoals in alle verhalen van Schuil, de onmiskenbare auctoriële verteller, die de sym- en antipathieën van de lezers stuurt: 'Rob zou spoedig ondervinden, wat het voor een mens kan betekenen als de schijn tegen hem is' (p. 57) en 'weinig vermoedde Rob, wat voor een ramp hem die volgende dag wachtte' (p. 14).

Een verhaal dus, dat met recht 'idealistisch' genoemd kan worden. Schuils hang naar eerlijkheid komt er zeer duidelijk, dikwijls tè zeer, in uit en het is zijn 'braafste' boek geworden. Zelf vond hij het zijn beste[5.], wellicht omdat hij in dit boek het meest onverbloemd zijn pedagogische idealen verwoordde, maar het werd niet zijn populairste.[6.]



Op een enkel aspect van het boek wil ik nog ingaan, omdat het niet voorkomt in de andere boeken van schuil. Speelden de

andere verhalen in de gegoede milieus, in dit boek is voor het eerst sprake van een minder vooraanstaand milieu. De woonen leefsituatie van Rob en zijn moeder verschilt van die van klasgenoten. Ze zijn kleinbehuisd en ze hebben financiële problemen, wat Rob als een schande ervaart ten opzichte van zijn klasgenoten, die dat dus blijkbaar niet hebben. Geld of beter het gebrek daaraan is een taboe. Rob laat zich ook liever 'doodverklaren' dan te vertellen dat zijn moeder het schoolgeld niet meer kan betalen: 'Nee, nog liever doodverklaard dan door de jongens voor een "armeluiskind", een "kosteloze" te worden gescholden! Zij mochten met hem doen wat zij wilden, maar dat bekennen deed hij nooit. Daar was hij te trots voor!' (p. 74). Het is typerend voor het 'idealistische' karakter van het boek dat ook dit probleem aan het eind van het boek wordt opgelost: Het financiële probleem van Rob en zijn moeder wordt verholpen door een studiebeurs van het Teylerfonds en door een schenking van mijnheer Heine, de (rijke) vader van de jongen, die Rob uit het water gered heeft.

Illustraties van Reint de Jonge in *Rob en de stroper van Tjot-Idi.*

Een ander aspect, dat in dit boek sterker belicht wordt dan in bijvoorbeeld *De Katjangs*, is de schildering van Indië en de houding en opstelling van de Nederlanders aldaar. Door de figuur van de stroper wordt ons daar een beeld van gegeven, dat niet Multatuliaans mag heten. Deze stroper, Dirk Petersen, is een oud-Indiëganger, die gediend heeft onder de vader van Rob ('Vooruit jongen, je gaat mee naar m'n kampement. Dan zal ik je daar vertellen, hoe jouw vader bij Tjot-Idi het Ridder verdiende en hoe die Dirk Petersen het leven redde' (p. 101)). Deze Petersen wordt omschreven als een forse, grote kerel, met een grote zware bruine baard en een soort jagersvest dragend en een korte broek met slobkousen. Hij is het type van de ruwe bolster en de blanke pit. Ondanks dat hij stroper is, wordt hij ons getoond als een eerlijke, rechtvaardige man. Dat kan ook bijna niet anders, wanneer blijkt hoe hij samen met Robs vader gevochten heeft op Atjeh en het Wilhelmus op zijn hoorn kan blazen en net als Robs vader de Militaire Willemsorde opgespeld heeft gekregen. Geen enkel geluid dus dat als tegengeluid opgevat zou kunnen worden.

Hoe de Katjangs op de kostschool van Buikie kwamen

In *Hoe de Katjangs op de kostschool van Buikie kwamen* komen alle lijnen uit de voorgaande boeken nog een keer samen: de voetbalsport, de vriendschap, de trouw, het kattekwaad, het verzet tegen autoriteiten, die vergeten dat ze ooit jong zijn geweest, de prille verliefdheden. Het boek kan (maar hoeft niet, zo zegt de auteur in zijn voorwoord) gezien worden als een vervolg op *De AFC-ers*, maar ook op *De Katjangs* en *Jan van Beek.* Het kan inderdaad als een zelfstandig geheel gelezen

worden, al komen we Tom en Thijs Reedijk, Jan van Beek, Eddy Loomans, tante Fokelien en tante Koosje, de 'ondergeschikten' Bert en Jochem, in het boek tegen.

In dit verhaal streeft Schuil er kennelijk naar om het zo amusant mogelijk te maken; de tragische kanten, die in *De Artapappa's* en *Rob en de stroper van Tjot-Idi* wel degelijk aandacht kregen, blijven hier achterwege. De problemen, die centraal staan, zijn in feite geen 'echte' problemen (niet mogen voetballen, gebrek aan huiselijke warmte). Schuil keert weer terug tot een soort boek, dat eerder met *Pietje Bell* en *Dik Trom* te vergelijken valt, het uithalen van kattekwaad en het voetballen staan centraal.

De auteur werkt er vanaf het begin naar toe dat de jongens, Tom en Thijs Reedijk, het na een slechte periode bij de 'Kachelpijpen', een ouder echtpaar, bij wie de jongens ondergebracht zijn, vergelijkbaar met de 'gezagvoerders' op de kostschool in *Jan van Beek*, het goed zullen krijgen bij de tantes. Ze komen daar tenslotte ook terecht, maar er is een bepaald soort mannenhand nodig in de opvoeding èn de gezondheid van de tantes is niet zo goed. Eerst overtuigt de auteur de lezers ervan via de persoon van de dokter, dat die gezondheid inderdaad te slecht is, vervolgens beseffen ook de tantes dat de jongens het beste onder leeftijdgenoten kunnen zijn. Daardoor is de kostschool van Buikie ideaal. Bovendien wordt door het vriendelijke echtpaar Van Til ook nog voorzien in de behoefte aan de strenge, doch rechtvaardige mannenhand en aan die van de huiselijke warmte. En alsof het allemaal nog niet mooi genoeg is, - ik formuleer het zo om het niet of nauwelijks problematische karakter van het boek des te sterker aan te geven - krijgen we te horen dat Tom Reedijk en Eddy Loomans in het Nederlands elftal schitteren en bovendien nog een respectabele studie volgen. De wedstrijd wordt nog gewonnen ook en iedereen is, ondanks vroegere bezwaren tegen het voetbal, toch naar het stadion gekomen, alle in de drie voorgaande boeken voorkomende figuren zitten op de tribune. Een 'happier than the happiest end' dus.

Enkele slotopmerkingen

J.B. Schuil beschrijft in zijn, in mijn ogen 'eeuwige' jongensboeken - de uitgever, Becht, vermeldt met opzet, zo liet hij mij weten, nergens het jaartal van de eerste druk -, het wel en wee van enkele jongens die graag voetballen, leraren pesten, met plezier schaatsen, rekening moeten houden met ouders of opvoeders en veel kwajongensstreken uithalen. Bij nadere beschouwing blijkt in zijn boeken het 'afscheid' een grote rol te spelen: de Katjangs nemen afscheid van hun ouders en Indië, later van hun tantes en van hun vrienden, Jan van Beek moet voor lange tijd zijn ouders en vrienden gedag zeggen, Pukkie moet afscheid nemen van zijn vriend Bloemhof. Schuil lijkt telkens stil te staan bij het tijdelijke van relaties.

De figuren zijn velerlei en toch zichzelf gelijk: de vader is streng doch rechtvaardig (zelf is hij immers ook jong geweest), de moeder mag niet veel zeggen en is degene die haar emoties (tranen) mag tonen, jongens onder elkaar komen voor elkaar op, leraren zijn vaak sarcastisch, drogisten zijn droogkloten (sprak ik hiervoor niet over Pietje Bell?), de dienstmeid, -knecht spreekt eenvoudig en is snel ontroerd, mensen kun je niet beoordelen voor je hen kent, meisjes zijn nuffige wezens, maar soms toch wel lief. Bepaalde gedragingen vindt Schuil de moeite waard en hij propageert ze ook in zijn boeken: eerlijkheid, ridderlijkheid, vriendentrouw, zachtheid van de moeder. Behalve bij *De Artapappa's* komt er geen werkelijk leed ter sprake, uitsluitend leed bij een afscheid of het lijden onder een regime van een strenge kostschool of een strenge voogd. Zo men van een ideologie achter deze boeken wil spreken, dan kan men zeggen dat een humanistische ideologie aangehangen wordt.

Kees Fens maakte mij attent op een Engels boek, *The Return to Camelot*, waarin o.a. een beeld gegeven wordt van het leven op Britse 'public schools' in de negentiende eeuw. Het beeld en de idealen die daarin geschetst worden, vertonen grote overeenkomst met de 'humanistische ideologie', die Schuil uitdraagt. Even opvallend is de grote aandacht voor de sport en haar vormende werking, die op die scholen - en ook bij Schuil - in hoge mate aanwezig is. Met name wees Fens mij op het in bovengenoemd werk vermelde boek van Thomas Hughes, *Tom Brown's schooldays*: 'The theme of the book is how Tom Brown, a strong, brave boy with an inherited instinct to stick up for the underdog, is saved by Dr. Arnold from becoming just a young' p. 166). En vergelijk ook deze opmerking, in verband met de grote aandacht van Schuil voor sport: '*Games* are valuable (...) not just because they encourage individual bravery and determination, but because they teach *leadership* and *fellowship*' (p. 167) en 'a truly *chivalrous* football player ... was never yet *guilty of lying*, or *deceit*, or *meanness*, whether of word or action' (p. 169). Een andere overeenkomst ligt in de beroepen, die in Schuils boeken voorkomen. Wat wordt er gezegd over 'The Browns' in *Tom Brown's schooldays*: 'Browns have been *soldiers*, *laywers*' (p. 168).

Deze voorbeelden tonen m.i. overduidelijk aan, dat we bij Schuil te maken hebben met een wereldbeeld, dat geënt is op negentiende-eeuwse opvoedingsidealen uit Engeland. Het curieuze is echter, dat ondanks deze Engelse invloeden de boeken van Schuil op en top Hollands blijven, hetgeen naar mijn oordeel wordt veroorzaakt door het feit, dat zij passen in wat men de traditie van het Hollandse jongensboek zou kunnen noemen, waarvan de boeken van Johan Kieviet (*Dik Trom*) en Chris van Abcoude (*Pietje Bell, Kruimeltje*) de bekendste specimina zijn.

Ik kan niet nalaten hier nogmaals te wijzen op de ietwat afzonderlijke plaats, die *De Artapappa's* binnen het oeuvre inneemt. Op ontroerende wijze is de vriendschap tussen twee jongens uit een verschillende cultuur beschreven, een afscheid en de

dood van één van hen. Naast de gewone 'Schuilvrolijkheid', die ook in dit boek een belangrijke plaats blijft innemen, is er het intrieste slot van het verhaal, de schildering van de onbegrijpelijke volwassenenwereld, de eenzaamheid van een jongen, die door vriendschap doorbroken wordt. Een eenling zijn, dan toch vriendschap, een afscheid en weer die eenzaamheid, dat zijn de wezenlijke bestanddelen van dit boek.

Om terug te keren tot de inleiding: hoe zou het toch komen dat de ervaringen, in je jeugd met boeken opgedaan, zozeer je latere liefde voor literatuur bepalen? Want men kan toch vaststellen dat er in de boeken van Schuil geen sprake is van helden met afwijkend gedrag, op zoek naar authentieke waarden, personages die we immers vrijwel uitsluitend in de 'grote' literatuur tegenkomen. En toch geloof ik dat Tom en Thijs, Eddy en Kees, Jan en Rob ons voorbereiden op het ontvankelijk zijn voor figuren als Frits van Egerts, Arthur Muttah, Inni Wintrop uit de 'grote' literatuur, omdat er in beide gevallen sprake is van emoties, die tot stand komen door een andere, een 'literaire' wereld. Iets soortgelijks vinden we in de recente roman van Willem Brakman, *Een weekend in Oostende*, waar *Kruimeltje* van Chris van Abcoude het leven en denken van de hoofdfiguur Blok volstrekt bepaalt.

Guus Luyters heeft eens in Het Parool gezegd, dat het merkwaardig is, dat er zo weinig geschreven is over de auteurs van klassieke kinderboeken. Met dit artikel is zowel aan een persoonlijke behoefte als aan die van Luyters (en wellicht van meer) voldaan.[*]

Bibliografie

Ton Anbeek, *De naturalistische roman in Nederland*, Amsterdam 1982

A. van Emmenes, *Neerlands voetbalglorie*, Antwerpen-Amsterdam, 1980[6]

H. van Gelder, *'t Is een bijzonder kind, dat is ie*, Bussum 1980 Mark Girouard, *The return to the Camelot*, chivalry and the English gentleman, New Haven en Londen 1981

Jacques Kruithof, *Literatuur en Lectuur*, Raam nr. 96, 1973, p. 22-23 (een gewijzigde versie van dit artikel in *Zegge en Schrijve*, Amsterdam, 1974, p. 89-108)

Multatuli, *Woutertje Pieterse*, uit de Ideeën verzameld en uitgegeven door Dr. G. Stuiveling, Amsterdam 1965[3]

Joyce Roodnat, '*Mijn lezertjes hoeven geen rooie oren te krijgen*' (interview met Henk Barnard, NRC/CS 8-10-1982

J.B. Schuil, *Jan van Beek*, Amsterdam z.j. 10de druk

Idem, *De Katjangs*, Amsterdam z.j. 13de druk

Idem, *De AFC-ers*, Amsterdam z.j. 11de druk

Idem, *De Artapappa's*, Amsterdam z.j. 13de druk

Idem, *Rob en de stroper van Tjot-Idi*, Amsterdam z.j. 7de druk

Idem, *Hoe de Katjangs op de kostschool van Buikie kwamen*, Amsterdam z.j. 8ste druk

Hans van Straten, *Het jongensboek is in verval geraakt*, Leids Dagblad 14-10-1978

Eindnoten:

* Dank ben ik verschuldigd aan een 16-tal studenten Nederlands aan de Universiteit Nijmegen, die samen met mij het oeuvre van Schuil geanalyseerd hebben.

1. Voor dit hoofdstukje heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de informatie, die het artikel van Van Gelder (1980) over het leven van Schuil verschaft.
2. Ik heb de school bij de bespreking van dit boek buiten beschouwing gelaten, omdat die hier minder belangrijk is dan in *Jan van Beek.* De school doet hier meer dienst als decorstuk en vertoont voor het overige dezelfde trekken als in het eerste boek, bijnamen, leraren pesten, al zit aan dit pesten hier ook een pedagogisch trekje, wanneer blijkt dat een leraar, die door de jongens nogal getreiterd wordt, een ernstig zieke vrouw heeft. Dr. Blommers treedt dan weer op om hun te laten zien dat ze te ver zijn gegaan.
3. De naam van AFC blijkt een omzetting te zijn van de naam van de oudste voetbalclub van Nederland, nl. HFC (nu koninklijk), niet toevallig een club uit Haarlem. De Spanjaardslaan waar het AFC-terrein ligt, gaat terug op de Franse laan in de HFC-realiteit. Ook de namen van de diverse voetballers zijn gemakkelijk te herleiden: Mannus Pinke is de bekende midvoor van HFC, Mannus Francken, de keeper Bögel is de international Just Göbel, Klein van Sparta is Huug (het kanon) de Groot, en Ben Terhey is de international Ben Verwey. Allemaal bekende voetballers uit de periode 1907-1920. (Informatie ontleend aan A. van Emmenés, 1980[6]).
4. Hoewel Reve een geheel onverdachte bron is in deze, kan ik het wel eens zijn met de uitspraak, die hij over *De Artapappa's* deed in 1968: ‘Ik heb in een kort vraaggesprek over de lievelingsboeken mijner jeugd, voor de televisie, er op gewezen hoe in die twee onvervangbare jongensboeken *De Artapappa's* en *De Katjangs* de schrijver tegen alle onrecht, dat de gekleurde jongens wordt aangedaan, zeer fel van leer trekt, maar tegelijkertijd, uit een vermoedelijk hemzelf niet bewust superioriteitsgevoel, hen allerlei huisdierlijke, bijna slaafs trouwhartige en met dienstbaarheid verbonden eigenschappen toedicht. (Bloemhof wordt zelfs vergeleken met een “trouwe herdershond”!). Het is de oprechte onschuld van deze visie, die, vooral nu, iedere onbevangen lezer met vertedering vervult. Geen kleurling zou zich heden ten dage nog zulk een blanke bescherming laten welgevallen en ik heb allerminst heimwee naar de tijd waarin Schuil zijn boeken schreef, maar wel durf ik te beweren dat zijn houding tegenover het rassenvraagstuk heel wat gezonder, menselijker, milder en warmer is dan van al die zich progressief noemende schreeuwers van vandaag, die iedereen die het niet met hen eens is, een racist, een reactionair of een fascist believen te noemen’. *Archief Reve 1961-1980*, Baarn 1982, p. 102.
5. Zie van Gelder 1978, p. 88
6. Al denkt criticus Hans van Straaten (1978) daar geheel anders over: ‘Geen hedendaags pedagoog of bespreker van jongensboeken zal het aanbevelen. Maar wat een leeservaring was dat boek! Misschien komt er nog wel eens een tijd waarin een boek als dit, een classic in de jeugdliteratuur, op zijn eigen merites kan worden beoordeeld. En herdrukt. De vrees voor besmetting met een “koloniaal” virus lijkt mij, dertig jaar na ons vertrek uit Indonesië, ietwat overbodig’. Een soortgelijk betoog als het mijne dus.

Rob Molin
De schaduw van een berk

Hij hoorde niet meer het geluid van de regen tegen het raam, het geluid dat hem de voorbije dagen vertrouwd was geworden en waarbij hij zich soms beschut had gevoeld als een rups in haar cocon. Het licht dat nu het huis binnenviel, zette de erker in gloed. Ook deze morgen had hij er met zijn vader het ontbijt gebruikt. Aan diens zware tred op de overloop kon Michaël niet wennen, de melkachtige drank was bitter geweest. Hij miste de ochtenden dat hij naast zijn moeder wakker werd en haar aanraakte, haar voetstappen die klonken als zij op weg naar zijn kamer was, haar vragen.

Omdat de zon bleef schijnen besloot hij over de brug te gaan, naar de andere zijde van de Maas. Hij baande zich daar een weg door het bladerentapijt dat ontstaan was in de tijd dat hij het bed had moeten houden. Aan de rand van de villawijk lag het terrein van de roeivereniging, de poort die het 's zomers hermetisch afsloot, was geopend. Michael dacht aan Carla die zich hier de afgelopen zomer op zondag vermaakt had, aan de kano's die over de rivier voeren als men in de kerk was. Stond de zon hoog aan de hemel, dan zaten de leden van de vereniging in groepjes aan de oever. Het gras achter de poort reikte hoog, hij voelde dat de vochtigheid ervan doordrong tot de binnenkant van zijn kleren. In het botenhuis zag hij aan de wanden reddingsgordels en een affiche met meisjes op een zeiljacht. De verveloze boten in stellages werden waarschijnlijk al jaren niet meer gebruikt, nooit meer zou erin gevaren worden. De warmte en een geur als van turfmolm brachten een licht gevoel in zijn hoofd, dezelfde geur als in de serre waarbij Carla die zomer warme middagen doorbracht, buiten het bereik van de schaduw van de bomen, middagen dat zij de klanten van haar vader die bloemist was, hielp. In de serre had Michaël een ficus gekocht die één van de opengevallen plaatsen zou bezetten in de erker, ontstaan doordat de bladluis er huis gehouden had. Uit de bruinzwarte aarde hees Carla een jonge plant. Terwijl zij de oranje pot omwikkelde met groen gerimpeld papier zag hij dat de randen van haar nagels zwart waren. Hij klemde de plant tegen zijn borst en begaf zich over het pad dat evenwijdig liep aan de tuin achter zijn huis, naar de koelte van de kamer. Even keek hij om alsof hij verwachtte dat Carla hem zou volgen. In zijn fantasie leefden de velden aan weerszijden van het pad anders. De heg, waarin 's zomers varkensgras groeide, belemmerde hem daarachter iets waar te nemen, 's Avonds laat harkte Carta's vader het pad. Het schrille geluid verried een verlangen naar de rust van de avond. Deze leek niet begeerd te worden door een oude vrouw die tot de familie van Carla behoorde en die tot zonsondergang in het veld achter het kippenhok arbeidde. Michaëls vader spitte wekelijks de ren om, als de regenwormen boven kwamen ontstond er weleens een gevecht tussen de leghorns dat de steevast in het zwart geklede vrouw, waardoor ze op een grote kraai leek, even met haar werk deed ophouden.

Toen Michaël het botenhuis verliet verblindde de zon hem. Was dit een bijzondere herfst? De afstand tot het water was korter dan hij gedacht had. Hij keek naar de overkant van de Maas en probeerde te ontdekken waar hij op zondagen in de zomer was als thuis de gesprekken tussen ooms en tantes hem verveeld hadden. De oever toonde over de breedte die zijn gezichtsveld omvatte, dezelfde aanblik. Zou het ooit nog zomer worden? Bij de poort raakte hij de spinnewebben aan waarvan de draden zilverachtig blonken.

Tussen de huizen zag hij wandelaars in regenjassen terwijl de lucht niet betrokken was. Bij de ambtswoning van de burgemeester stopte een zwarte limousine. De

chauffeur opende het achterste portier, de heer die licht gebogen de trappen beklom, lichtte zijn hoed op.

Het klooster droomde in de zon. Hij wist niet of het door nonnen of door priesters bewoond werd. Uit het gebouw rees geen torenspits omhoog. Hij dacht aan de ranke toren die uit de verte al zichtbaar was als hij naar het klooster fietste, elke vrijdagochtend om er in alle vroegte de mis te dienen. Het was gelegen bij de aardewerkfabriek in een buurt waar volgens zijn vader stille armoede werd geleden. Na de dienst stonden er mensen bij het klooster, wachtend op de uitreiking van brood, niet ver verwijderd van Regouts standbeeld op wiens sokkel de woorden ‘moordenaar’ en ‘uitbuiter’ waren aangebracht.

Ook het Openbaar Lyceum was in een diepe rust gedompeld, de school waarvan Carla leerlinge was, al lang voordat hij toelatingsexamen deed, enige maanden geleden, voor de Katholieke H.B.S. Hij herinnerde zich het lokaal waar hij zich boog over de opgaven, de grotere stoelen, de kale wanden, de afwezigheid van inktkokers in de tafels. In de koele schaduw van de berkeboom in de tuin achter zijn huis herhaalde hij feiten uit de vaderlandse geschiedenis en maakte hij redactiesommen terwijl Carla genoot van de zon. De eerste weken op de H.B.S. bestond zijn verlangen naar de zomer, de vrijheid in het moerasgebied bij de Maas en aan de oever waar hij 's zondags wegdroomde. Van die eerste weken herinnerde hij zich slechts de geur van zijn boekentas, een geur van nieuwheid, de concierge die tussen de lessen als het rumoerig werd zich met de handen in zijn zijde in het gat van de deur vertoonde en vooral het uitzicht op het schoolplein dat omringd werd met populieren. De zomer was weliswaar nog niet ten einde, maar hij was zich er niet van bewust geweest dat de zon één ogenblik geschenen had.

Door het harde lopen voelde hij zich koortsig. Hij naderde de school nu van de achterzijde met de speelplaats en de afdaken voor het stallen van de fietsen. Hij meende dat het rumoerig werd achter een raam. Nu hij tot stilstand was gekomen gloeide zijn gezicht en bonsde het hart in zijn keel. Hij dacht aan de regenbui die hem die zaterdag dat hij voor het laatst op school was geweest, had overvallen. Na het laatste uur, waarin een gedicht van Nijhoff werd behandeld, de leraar had gezegd dat het eigenlijk te moeilijk was, fietste Michaël naar het moerasgebied bij de Maas. Hij herlas er het gedicht en zag een herbergkamer waarvan het raam zich opende zodat ijle lucht binnenstroomde, een cherubijntje op de binnenplaats en de sneeuw die als poedersuiker over de daken was gestrooid. Die laatste regels, wat waren ze indrukwekkend en raadselachtig tegelijk: *De nood van ongeboren leven Wreekt gij met dit verwijtend staren.* Het begon plotseling te regenen, snel was hij tot op zijn lichaam doorweekt. Nadat hij droge kleren aangetrokken had schreef hij die woorden over in zijn schrift, de inkt vloeide uit, de letters veranderden in een blauw waas.

Vanachter alle ramen steeg rumoer op, voortgebracht door scholieren met wie Michaël geen omgang had. De leerlingen kwamen naar buiten, even later bewogen zich de eersten over straat. Er vormde zich een stroom. Op de stoep zag hij Carla. Hij vroeg zich af waar haar fiets was en wilde naar haar toegaan maar zij scheen op iemand te wachten. Enige voorbijgangers

riepen haar iets toe waar ze om lachte. Door haar boekentas aan haar gestrekte arm en door haar witte kousen leek zij te jong voor het lyceum. Op een bromfiets naderde een jongeman wiens haren gedragen leken te worden door de wind. Hij zette koers in Carla's richting. Wat een vrijheid heerste hier bij deze school. Hier hoefde men geen vervelende bezinningen te doorstaan, geen kerkdiensten bij te wonen. Carla nam plaats achter op de bromfiets. Zigzaggend bewoog het tweetal over het wegdek. Het schateren van Carla en het gelach van de jongeman maakten Michaël nijdig, hij balde zijn vuisten en schudde ze in zijn zakken. Hoe haatte hij hem! Natuurlijk woonde hij in een villa en studeerde hij aan de universiteit.

Michaël liep in de richting van de brug. Meeuwen cirkelden er rond, iemand voederde hen. In de lucht bemachtigden zij het brood, zelden raakte het in het water. Aan het einde van de brug sloeg hij rechtsaf en liep evenwijdig aan de Maas. Hij passeerde de bierbrouwerij waar vaten in een vrachtwagen werden geladen. Naarmate hij vorderde naderde hij de villawijk aan de overkant steeds dichter. Hij vermoedde de aanwezigheid van Carla in één van de statige huizen. Hij vond de plaats aan de oever waar hij de afgelopen zomer op zondagmiddag vertoefde. Hij keek naar de bloedrode binnenkant van zijn oogleden. Vanuit de schaduw bemerkte hij Carla in een blakerende zon. Het huis waarin zij woonden, was omgeven door een heg met varkensgras. Even later voer hij met haar over een uitgestrekte zee.

Waar was de zon? Hij hoestte en voelde in een ondeelbaar ogenblik pijn in zijn borst. Het zou nooit meer zomer worden. Hij proefde het seizoen waarvan hij niet hield, hij voelde de vochtigheid van deze herfst, de vochtigheid die ook oom Evert gisteravond in het huis meebracht dat Michaël al dagen niet meer verlaten had. Ook al vertelde oom Evert steeds dezelfde verhalen, zijn bezoeken waren feestelijke gebeurtenissen. Met hem was hij in Aken geweest op één van de dagen dat er kermis werd gehouden. In een straat waar vrouwen voor hun huizen stonden, sommigen rokend, wachtte hij op oom Evert. In het casino van Spa was Michaël er getuige van geweest dat hij zich overgaf aan een spel waarvan hij tot op heden de betekenis niet begreep.

Thuis genoot zijn vader, rokend in zijn stoel, van een andere rust dan die er heerste tijdens vorige middagen. Even schrok Michaël van de toon van zijn eigen stem. Hij verlangde naar de tuin waar hij dagenlang niet meer geweest was. Zouden er veel bladeren afgevallen zijn? De okergele tinten brachten hier en daar een merkwaardige lichtschittering teweeg in de bomen en struiken die deels nog hun bladeren bezaten. Behalve de berk. Het is een bijzondere boom, dacht Michaël. In de lente kreeg hij het laatst zijn bladeren. Wanneer de tuin in groen gehuld was stond de berk er zo schamel bij dat hij wel ziek leek. Eindelijk, in juni, kreeg hij een gewone aanblik. Nog vóór Allerheiligen werden zijn bladeren okergeel. Dan stond hij licht uit te stralen als een zon zoals Michaël weleens aantrof op Chinese prenten. Hij verlangde ernaar de witte bast aan te raken. Toen hij dichterbij kwam rook hij de bladeren bij de stam. Hij dacht aan de turfmolm in de serre, aan de voorwerpen in het botenhuis en aan zijn moeder die de vorige herfst in een kleine ziekenhuiskamer haar laatste dagen doorbracht. In het dagverblijf, herinnerde hij zich, ontving hij van zijn vader de smalle gouden ring die zij in het nachtkastje bewaard had want als ze hem aan haar vinger schoof kwam hij er als een eigenaardig voorwerpje aan te hangen. Hij was niet alleen smal maar ook afgesleten door de gewoonte met de rug van haar hand broodkruimels van tafel te vegen. In de binnenkant las Michaël namen in sierlijke letters, omgeven door een geur van seringen.

Hij hoorde dat iemand over het pad in de richting van de serre liep maar hij kon niet vaststellen wie het was.

Jan van der Vegt
Maria Edgeworth
Moeder van de Anglo-Ierse vertelkunst

In de eerste decennia van de 19e eeuw was de Ierse schrijfster Maria Edgeworth een internationale beroemdheid. Als ze Londen bezocht, werd ze in de literaire salons gefêteerd en ze had vrienden in Frankrijk en Zwitserland, met wie ze correspondeerde en die haar waardeerden om haar intelligentie en haar werk. Oorzaak van die roem was vooral haar korte roman *Castle Rackrent*, die in 1800 was verschenen. Walter Scott heeft verklaard dat het voorbeeld van dit boek hem ertoe bracht romans te gaan schrijven. Toergenjev heeft gezegd, dat de verhalen van Maria Edgeworth hem inspireerden zijn stof te zoeken in het Russsische landleven. En later is wel beweerd, dat zij met *Castle Rackrent* de grondslag gelegd heeft voor de regionale roman. Het is natuurlijk de vraag, of dit zo simpel gesteld kan worden, maar op het overzichtelijker terrein van de Anglo-Ierse literatuur is haar betekenis duidelijker. *Castle Rackrent* staat aan het begin van wat in de Engelstalige literatuur van Ierland een meesterlijke traditie is geworden: vertelkunst die met weinig woorden en efficiënte middelen de complicaties, de tragiek en de vrolijkheid van het Ierse leven weet op te roepen en te relativeren.

Toch is de roem van Maria Edgeworth wat getaand. Haar biografe Isabel C. Clarke beklaagt zich in 1950[1.] erover, dat de naam Edgeworth zo onbekend geworden is. De meeste van haar talrijke romans en verhalenbundels worden ook niet meer gelezen, maar *Castle Rackrent* en het in 1812 verschenen verhaal *The Absentee* zijn herhaaldelijk tesamen herdrukt, tot in deze tijd[2.]. Het zijn zeker haar beste verhalen, goed genoeg om de moderne lezer te verrassen.

Castle Rackrent verscheen in 1800 anoniem bij de Londense boekhandelaar en uitgever Johnson. Het kreeg snel succes en toen werd natuurlijk druk gegist naar de identiteit van de auteur. Een jaar later vatte Maria Edgeworth moed en had ze voldoende zelfvertrouwen om haar naam in de 3e druk van het verhaal te zetten. Ze was toen al geen onbekende meer. In 1796 had ze, in de geest van Rousseau en de Verlichting, maar vooral geïnspireerd door haar vader, *The Parent's Assistant* gepubliceerd, een bundel opvoedkundige verhalen voor kinderen, en in 1798 was *Practical Education* verschenen, dat ze samen met haar vader geschreven had. Deze pedagogische werken werden in heel Engeland en daarbuiten geprezen. Zo was al een basis gelegd voor de reputatie die ze door *Castle Rackrent* zou krijgen. Die roman had ze zelfstandig geschreven, al had haar vader een voorwoord toegevoegd. Het moet een mengsel van bescheidenheid en onzekerheid zijn geweest dat Maria ervan weerhield haar naam in dat boek te zetten.

Die vader, Richard Lovell Edgeworth (1744-1817), was een bijzonder man. Hij was een Ierse grootgrondbezitter, maar zeker niet een vertegenwoordiger van het doorsnee type van die berucht geworden klasse. Hij was niet alleen een geestdriftig uitvinder (van o.a. een telegraaftoestel en een verbeterd onderstel voor een koets), maar ook een bewonderaar van Rousseau, onder wiens invloed hij zeer uitgesproken ideeën over opvoeding had, die hij ook toepaste in zijn gezin. Maria's natuurlijke talent voor vertellen ontdekte hij al vroeg en hij stimuleerde haar daarin. Haar vroege verhalen moesten in een Verlichte geest dienst doen bij de opvoeding van de vele kinderen in zijn gezin; in vier huwelijken heeft hij er 22 verwekt. Voor Maria, die ongehuwd bleef, was dit grote gezin een inspirerende omgeving.

Portret van Maria Edgeworth uit 1787, door Adam Buck.

Edgeworth stamde uit een geslacht van grootgrondbezitters. Zijn landgoed was in Edgeworthtown, in het graafschap Longford. Met zijn eerste vrouw was hij in Engeland gaan wonen, waar Maria in 1767 werd geboren. Maar in 1782 keerde hij naar Ierland terug om zelf het beheer van het landgoed in handen te nemen. Dat was een ongebruikelijke stap en nog ongebruikelijker was, dat Edgeworth vernieuwingen invoerde die niet alleen hemzelf, maar ook zijn pachters ten goede kwamen, die hij beloonde voor verbetering van de grond. Verplichtingen voor de pachter om door vele extra giften de landheer gunstig te stemmen, schafte hij radicaal af. De pacht werd op een soepele wijze geïnd en Edgeworth wilde daarbij geen tussenpersoon gebruiken, wat voor de boeren gunstig was, omdat ze daardoor niet hoefden op te draaien voor alles wat anders aan de strijkstok bleef hangen. Edgeworth onderhield zelf het contact met zijn pachters, maar we moeten hem ook weer niet als een vroege democraat idealiseren. Hij was een realist, die inzag dat met het belang van de boeren ook zijn belangen gediend werden. Als kind van zijn tijd en zijn klasse was hij bang voor ideeën over vrijheid en democratie en daarom hield hij op de school van zijn territorium voorzichtigheidshalve het onderwijs in de klassieken tegen.

Bij het werk op het landgoed betrok hij Maria heel nauw en zij werd zijn secretaresse en boekhoudster. Ook dit was onge-

bruikelijk, want meisjes uit die kringen waren meestal tot nietsdoen gedoemd totdat een huwelijkspartner kwam opdagen. Emancipatie zou voor Edgeworth iets vanzelfsprekends zijn geweest. Na de dood van haar vader heeft Maria het beheer over het landgoed in zijn geest voortgezet, al waren haar broers formeel opvolger.

Zij wist welke ellende er onder de boeren op Ierse landgoederen heerste als de landheer een geld verslindend luxe bestaan in Londen leidde en het beheer overliet aan een rentmeester, die niet alleen tot opdracht had zijn meesters rijkdom op peil te houden, maar die ook ten koste van de pachters zijn eigen zak spekte en hen tiranniseerde met de beruchte uitzettingen. De ‘absentee landlord’ was een van de voornaamste oorzaken van sociale ellende in het Ierland van die tijd. Het systeem was debet aan een fatale apathie onder de boeren en joeg de daklozen als verpauperde zwervers de wegen op.

Aan deze situatie ontleende Maria Edgeworth de stof voor haar twee bekendste verhalen. En toen ze als 15-jarig meisje mee terugging naar Ierland, leerde ze in de rentmeester op haar vaders landgoed (niet één van het zojuist beschreven kwade soort) een verteller kennen van kleurrijke verhalen in dat Engelse idioom waar het Keltische Iers nog in naklinkt. Hem koos ze als model voor de verteller die in *Castle Rackrent* aan het woord is, Honest Thady, trouw dienaar en factotum, die met lakonieke humor in zijn Ierse Engels vertelt over de bizarre daden van de heren van het kasteel Rackrent en over hun uiteindelijke financiële ondergang. Als Honest Thady zijn verhaal begint, lijkt dat een regelrechte satire te worden. De excentrieke Patrick O'Shaughlin neemt landgoed en naam over van zijn neef Rackrent. ‘The whole country rang with his praises! - Long life to him!’ roept Thady met baldadige overdrijving uit en even later vertelt hij hoe bij Sir Patrick's begrafenis de menigte het lijk uit de handen van een schuldeiser bevrijdt, die het in beslag wilde nemen.

Rackrent is een spotnaam. Een ‘rackrenter’ is een landheer die door een buitensporig hoge pacht zichzelf snel verrijkt en zijn pachters ruïneert. Zulk wanbeheer was berucht in Ierland, al zegt het voorwoord van de roman ook: ‘the race of the Rack-rents has long since been extinct in Ireland’. Niets was minder waar. Wilde Edgeworth daarmee voorkomen dat het boek van zijn dochter in Londen aanstoot zou geven? Zijn voorzichtigheid kennende, zou men het veronderstellen, maar de opmerking heeft dan toch zeker ook de ondertoon van sarcasme. Heel het verhaal dat Honest Thady ophangt, heeft zo'n dubbele bodem en het lijkt of Maria Edgeworth's verteltalent door de geest van Swift werd bevrucht, die in de bijtende satire van *A Modest Proposal* voorstelde de armoede in Ierland te bestrijden door de bevolking kinderen te laten fokken voor consumptie en export.

Thady neemt nog een loopje met de lezer als hij over Sir Kit vertelt, een Rackrent die zijn rijke Joodse vrouw treitert door haar varkensvlees voor te zetten en die haar zeven jaar opsluit als ze hem haar diamanten niet wil geven. Maar de satire ebt geleidelijk uit het verhaal weg als het over Sir Condy gaat, de laatste Rackrent, ook niet zo'n fraai heerschap, maar wiens financiële debâcle Thady toch betreurt. Dit personage komt ook het best uit de verf in de roman, misschien doordat hier satire zich mengt met tragiek, want het is Sir Condy's eigen zoon die als louche rechtskundige actief aan zijn vaders ondergang meewerkt.

Castle Rackrent is terecht beroemd geworden. Het is geschreven zonder een spoor van breedsprakigheid en het doet ‘modern’ aan, doordat de schrijfster nergens zichzelf commentariërend tussen Thady en de lezer plaatst. Het was ook niet om deze roman, dat Maria Edgeworth's Zwitsers-Franse correspondentievriend Pierre Dumont, biograaf van Mirabeau, haar waarschuwde tegen een te didactische inslag in haar verhalen.

Illustraties van Chris Hammond bij *The Absentee*, juli 1894.

Toch is er iets vreemds met *Castle Rackrent.* Honest Thady zwaait zijn onbetrouwbare, soms schurkachtige meesters een

dubbelzinnige lof toe door met die ironische aanhankelijkheid over hen te vertellen. Maar waarom ze Rackrent heten, blijft in de lucht hangen, want de pachters zijn in het verhaal de afwezigen. Natuurlijk hoorden zulke spotnamen bij de literaire mode van die tijd (men vergelijke onze Sara Burgerhart), maar Maria Edgeworth zal de beladen naam Rackrent heus niet als vrijblijvende grap gekozen hebben. Daarvoor wist ze teveel van misstanden bij het beheer van landgoederen af. Misschien durfde ze in haar satire niet verder te gaan en hangt dat ook samen met de geciteerde opmerking van haar vader in het voorwoord. Overheden konden toen op onwelgevallige kritiek onaangenaam reageren en de roman verscheen vlak voor de Unie van 1801, die Ierland bij Engeland inlijfde.

Richard Edgeworth had zijn dochter steeds gestimuleerd te schrijven vanuit de Verlichtingsgedachte dat kennis en redelijkheid leiden tot deugd. Vandaar het a-religieuze karakter van haar werk, dat haar soms scherp verweten is. Maar *Castle Rackrent* is een verhaal zonder moraal. Het zet ons het type van de onafhankelijke Ier voor, de dienaar die loyaal is met een knipoog en nooit onderdanig. Het is verteld met een realisme zonder moraliserende bijklank, waarin Maria zonder bemoeienis van haar vader haar eigen gang ging. Liet ze ook daarom bij de eerste uitgave haar naam weg? Er was immers niet veel ‘Edgeworth’ aan het verhaal te bekennen.

De sociale kritiek waarop ze zinspeelt in de spotnaam Rackrent, krijgt in een opbouwende zin vorm in het verhaal *The Absentee*, en toen ze dat schreef, keek haar vader zeker over haar schouder mee. Oorspronkelijk was het als toneelstuk bedoeld, maar Sheridan wilde het in Londen niet laten spelen, omdat hij vreesde dat de censuur het zou verbieden. In Ierland woelde het nationalisme, en Ierse misstanden waren in het theater niet welkom. In prozavorm is het verhaal een onderdeel geworden van de zesdelige *Tales of Fashionable Life.*

The Absentee vertelt over Lord Clonbrony, die zijn Ierse kasteel verruild heeft voor een huis in Londen, omdat zijn vrouw zo graag wil meetellen in het societyleven. Dit dure bestaan heeft de Clonbrony's op de rand van een bankroet gebracht, tot verdriet van hun toegewijde zoon Lord Colambre. Bijna meerderjarig maakt deze een reis naar Ierland en bezoekt dan incognito de vaderlijke bezittingen. Een deel hiervan verkeert in blakende welstand en iedereen is er gelukkig door toedoen van de nobele rentmeester Burke, maar het grootste deel is in handen van de schurk Garraghty, die zich verrijkt door de landheer te bedriegen en de pachters uit te zuigen. Colambre grijpt in, Garraghty wordt ontmaskerd en de zoon weet zijn vader en zelfs zijn moeder over te halen zich weer in Ierland te vestigen, waarna alles op het landgoed voorspoedig gaat. Alsof het Edgeworthtown was. Het is duidelijk dat Maria hier een hommage aan haar vader wilde brengen, al mag de lezer Richard Edgeworth beslist niet identificeren met Lord Clonbrony.

Ook dit is een boeiend en zonder veel omhaal verteld verhaal, waarin Maria Edgeworth haar talent niet verloochent. De dialogen zijn levendig (het zou een goed toneelstuk zijn geworden), de hoogtepunten zijn uitstekend over het verhaal verdeeld. Er zijn Ierse bijfiguren die niet voor Honest Thady onder doen en die aantonen dat de schrijfster als assistente van haar vader goed heeft gekeken en geluisterd. Knap is het begin van de roman, dat de lezer midden in een scène plaatst waarin Lady Clonbrony de wat zielige risée is van de ‘Londense kringen’, die zich amuseren om haar krampachtige angst voor een Ierse aangezien te worden. Ook zo'n scène verraadt dramatisch talent. Maar de satire heeft een moraal. ‘Skilled in the art of making others unhappy’ noemt de schrijfster de kringen.

Illustraties van Chris Hammond bij *Castle Rackrent*, mei 1894.

Lady Clonbrony's zelfoverwinning is psychologisch het beste deel van het verhaal, dat met de liefdesgeschiedenis tussen Colambre en zijn vermeende nicht Grace Nugent een vreemde kronkel vertoont. Pas als na romantische verwikkelingen uitkomt, dat zij geen onwettig kind is, wil hij wel met haar trouwen, want ondanks al zijn liefde, stond die schande dat in de weg. Juist door dit rechtlijnig moralisme van het 19e-eeuwse burgerdom is deze Colambre een tamelijk schimmig, onvolgroeid personage gebleven, te duidelijk een verzinsel. Dat Grace zijn houding accepteert, is onwaarschijnlijk, gezien vanuit haar karakter. Maria Edgeworth heeft duidelijk een en ander van zichzelf in haar gestoken: zij is onconventioneel, zelfstandig, intelligent. Het is niet onmogelijk, dat de schrijfster in deze geschiedenis iets heeft afgereageerd van het feit dat ze uit haar vaders eerste huwelijk is voortgekomen, dat ronduit een pijnlijke mislukking was. Die projectie van zichzelf is gaan wringen met de fatsoensmoraal die ze niet kon loslaten.

In tegenstelling tot *Castle Rackrent* is *The Absentee* een verhaal met een boodschap en als zodanig detoneert het niet in het 19e-eeuwse literaire realisme. Maar de moraal werkt, ondanks de kwaliteiten van het verhaal, nadelig. De tegenstelling tussen Garraghty en Burke is een zwart-wit constructie. De problemen worden door de terugkeer van de landheer wat tè gemakkelijk opgelost. Maria was misschien vergeten dat,

toen haar vader naar Edgeworthtown terugkeerde, hun landgoed niet slecht beheerd was. Maar wie kwaliteiten en tekortkomingen eerlijk afweegt, zal de schaal toch in gunstige zin zien doorslaan.

De dood van haar vader, met wie ze een zeer vertrouwelijke vriendschapsband had, was voor Maria Edgeworth een grote schok. Ze voltooide toen net haar grote Ierse roman *Ormond* en daarna heeft ze weinig meer geschreven. Het landgoed eiste te veel aandacht op. Ze moest er haar royale inkomsten als schrijfster insteken, toen haar broer Lovell grote schulden had gemaakt met een mislukt onderwijsexperiment, dat zelfs vandaag voor Ierland nog te progressief zou zijn. Hij wilde één school voor kinderen van alle rangen en confessies om zo de Ieren tot eenheid te brengen. Dat moest wel falen.

Toen in het midden van de jaren '40 de grote hongersnood Ierland teisterde, heeft Maria Edgeworth met grote inzet daadwerkelijke hulp verleend. Ze stierf kort daarna, in 1849.

Door de hechte verbinding tussen Ierland en Engeland in de Unie van 1801 zette het verval van de Iers-talige cultuur, dat al bijna twee eeuwen gaande was, snel door. Daardoor kwam er ruimte voor een Ierse literatuur in het Engels, met voldoende Iers karakter om zich duidelijk van de Engelse te onderscheiden. In die ontwikkeling blijft Maria Edgeworth een belangrijke figuur, doordat zij zich van het burgerlijk realisme van de 18e-eeuwse roman losmaakte en met haar Ierse personages een vitaal en onafhankelijk mensentype heeft geïntroduceerd. De modellen die ze daarvoor in Ierland ontmoette, waren haar zo dierbaar dat ze zonder afstand en heel direct de personages in haar verhalen kon beschrijven. Dat heeft anderen geïnspireerd, zoals haar vriendin Mary Leadbeater. Opvolger in het genre werd William Carleton met zijn *Traits and Stories* of the Irish Peasantry, waarvan de eerste delen in 1833 verschenen. Maar de lijn die begint bij *Castle Rackrent* kan naar deze eeuw worden doorgetrokken, naar Sean O'Faolain, Liam O'Flaherty en Frank O'Connor, tot hij een briljante en satirische afsluiting krijgt in de verhalen van Flann O'Brien.

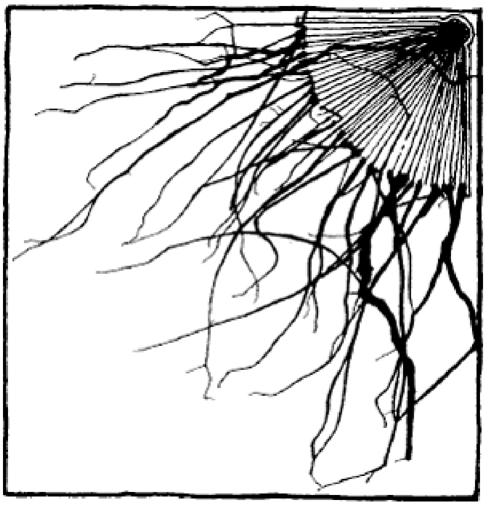
Jaren geleden schreef Maarten 't Hart in een stuk over Vestdijk in het Cultureel Supplement van NRC-Handelsblad (14 juli 1978) dat Vestdijks *Ierse nachten* heel sterk doet denken aan *The Absentee*, daarmee zelfs directe invloed van Maria Edgeworth in de Nederlandse literatuur veronderstellend (indirecte beïnvloeding via Walter Scott is literair-historisch evident). Dat is een onhoudbare stelling.[3.] De terugkeer van de absentee-landlord Sir Percy Randall lost bij Vestdijk niets op en is eerder een ramp omdat Randall wil overgaan op de veel winstgevender schapenteelt en dus de kleine pachters weg wil hebben. Dit is een sociaal-economisch probleem geweest dat in de dagen van Maria Edgeworth nog niet speelde en dat alleen al wijst erop dat Vestdijk zijn historische stof niet bij haar vond. En er zijn tussen beide romans meer verschillen dan overeenkomsten. Bij Maria Edgeworth niets over de elfenforten, magische stenen, ‘goede lieden’ en opstandige geheime genootschappen die in *Ierse nachten* de sfeer van het verhaal domineren. Het Ierland van Maria Edgeworth is niet het romantische Ierland van bijvoorbeeld Yeats, uit wiens volksverhalen Vestdijk dan eerder inspiratie geput kan hebben voor die sfeer. Zij was een kind van de Verlichting en niet van de Romantiek.

Eindnoten:

1. Isabel C. Clarke: *Maria Edgeworth: her Family and Friends.* Recenter en uitvoeriger is Marilyn Butler's *Maria Edgeworth, A Literary Biography*, Oxford University Press 1972.
2. Een uitgave in één band van *Castle Rackrent* en *The Absentee* verscheen in 1960 in de Everyman's Library (sindsdien herdrukt). Oxford University Press gaf in 1969 *Castle Rackrent* afzonderlijk uit, als Oxford Paperback.
   De memoires van haar vader zijn heruitgegeven door de Irish University Press, Dublin 1971.
3. De opmerking van 't Hart in hetzelfde artikel dat *Castle Rackrent* als voorbeeld voor Vestdijks *De huisbewaarder* kan hebben gediend, is te gek om op in te gaan. Beide boeken lijken niet eens op elkaar.

vervolg van pagina 55

Gerard Keller, welke men regelmatig bij antiquariaten kan aantreffen, van uitnemende kwaliteit, wanneer men zich althans niet stoort aan de oude spelling. En als men pessimistisch is over de toekomst voor wat betreft bekende Engelse schrijvers van wie niet één werk nog in het Nederlands is vertaald, is er de schrale troost dat Scott's werken allemaal al ooit eerder in het Nederlands werden uitgebracht, de meeste romans zelfs een groot aantal malen.



Gerard de Vries
Sir Walter Scott
150 jaar na zijn overlijden

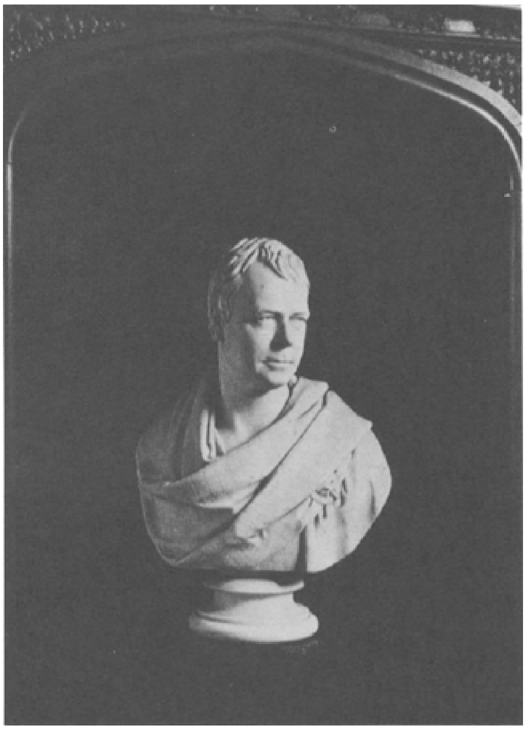
Wie vraagt naar de belangrijkste namen uit de Engelse literatuur van de 18e en 19e eeuw zal naast Fielding, Sterne, Austen, Thackeray en Dickens niet vaak de naam van Scott te horen krijgen. Scott schijnt als dichter en als schrijver van serieus te nemen romans bijna geheel vergeten te zijn. Toch is algemeen bekend dat de naam van Scott is verbonden met de populaire figuur van Ivanhoe. En, terwijl vrijwel iedereen weet dat achter de vele bewerkingen van *Gulliver's Travels* en *Robinson Crusoe* belangrijke literaire werken schuil gaan, bestaat de indruk dat *Ivanhoe* uitsluitend voor het genoegen van kinderen werd geschreven. De t.v.-series hebben deze indruk onherstelbaar bevestigd, en inderdaad, wie eenmaal Roger Moore op het scherm heeft zien verschijnen met pluimen die als rookwolken uit zijn helm opstijgen, is voorgoed de lust ontnomen de kennismaking met Sir Walter Scott te verdiepen. Een reactie overigens die excusabel wordt wanneer men ziet dat in de ‘Geschiedenis van de Engelse literatuur’ van een Nijmeegse hoogleraar het bestaan van Scott als romanschrijver niet vermeldenswaard is gevonden.[1.] In de meest bekende series van ‘klassieken’ uit de wereldliteratuur in binnen- en buitenland zal men slechts incidenteel Scott tegenkomen. Alleen Everyman's Library vormt een uitzondering en heeft ruim vijftien titels in zijn fonds. En ofschoon de meest recente vertalingen in het Nederlands (*Ivanhoe* en *The Bride of Lammermoor* in de Amstel Klassieken) ongeveer twintig jaar oud zijn is Scott in Nederland nog niet door iedereen vergeten, getuige de goede zaken die antiquariaten met oudere vertalingen van Scott doen (voor zover dit althans door een enkele waarnemer kan worden beoordeeld).

Dit trieste beeld steekt scherp af bij de enorme populariteit die de romans van Scott vanaf hun publikatie tot ver in de twintigste eeuw hebben genoten. Het lijkt geen riskante uitspraak te zijn dat Scott op het moment van zijn overlijden in 1832 de meest gelezen romanschrijver ter wereld was.[2.]

Van *The Heart of Midlothian* verscheen in enkele maanden tijds een vertaling in het Frans en binnen enkele jaren in acht andere talen. Zijn betekenis kan nauwelijks korter worden weergegeven dan met de vermelding dat Scott in Engeland gedurende zeer lange tijd op één lijn werd gesteld met Shakespeare. Hij kreeg het aanbod van het Poet Laureate, van eredoctoraten van Cambridge en Oxford en werd in 1820 in de adelstand verheven. Ook buiten Engeland hebben veel schrijvers Scott's invloed erkend.

Voor Rusland kan men de namen noemen van Lermontov, Poesjkin[3.], Gogol, Tolstoi, maar elk land heeft zijn voorbeelden. De belangstelling voor Scott van academische zijde was vergelijkbaar met die van het lezerspubliek. De bibliografie van studies, boeken en artikelen over Scott en zijn werken van J.C. Corson telt voor de periode tot 1940 ruim 2900 ingangen. Veel aandacht is besteed, tot enkele decennia na de dood van Scott, aan de vraag wie nu eigenlijk de Waverley-romans wel had geschreven. (De benaming Waverley-romans is afkomstig van de titel van zijn eerste roman, *Waverley*, die vervolgens, als gebruikelijk in die dagen, dienst deed als auteursnaam (‘by the Author of Waverley’). De belangstelling voor Scott's werken lijkt nauwelijks grenzen te hebben gekend. Zo stelt, om een voorbeeld te geven, J. Bouchier in 1889 vast dat weinig vrouwelijke hoofdpersonen van Scott een moeder hebben die, in de tijd waarin de roman zich afspeelt, nog in leven is. Een jaar later ‘ontdekt’ E. Stoddard, geheel onafhankelijk overigens, dat dit geldt

voor alle hoofdpersonen, vrouwelijk en mannelijk en dezelfde ontdekking doet C.M. Muirhead veertig jaar later. In Corson's boek wordt voor wat betreft de Nederlandse studies het proefschrift van H. Vissink genoemd over de invloed van Scott op de Nederlandse literatuur. Interessanter probleemstelling is mogelijk het effect van die invloed. Kijkt men bijv. naar *Ferdinand Huyck* met het verjaardagsfeestje bij Tante Van Bempden als een van de 'hoogtepunten' dan krijgt men de indruk dat het om een nogal academische vraagstelling gaat. Overigens wordt met dit boek ook duidelijk welke funeste gevolgen nog levende ouders van de hoofdpersonen voor 'romans of action' hebben.



Sir Walter Scott. Dit borstbeeld van Francis Chantrey (1820) staat in Abbotsford in een nis die Scott voor een buste van Shakespeare liet ontwerpen.

De romans van Scott

Tussen 1814, Scott was toen 43, en 1832, het jaar waarin hij overleed, werden de Waverley-romans geschreven, bijna dertig

in totaal. In de eerste vijf jaren schreef hij negen romans, die zich alle in Schotland afspelen. Met *Ivanhoe* kwam een (voorlopig) einde aan de Schotse romans. Scott vreesde dat verzadigingsverschijnselen bij zijn lezers hem uit de gunst van zijn publiek zouden doen geraken. (Hij schrijft dat met evenzoveel woorden in de Inleiding). Onder deze negen Schotse romans treft men zijn beste werk aan. Sterker nog, met uitzondering van *The Black Dwarf* worden elk van deze romans op verschillende plaatsen als zijn belangrijkste werk aangemerkt.[4.] De waardering voor zijn latere werken, met name *Redgauntlet*, dateert van jongere datum. Dit boek heeft, opvallend genoeg, dezelfde achtergrond als het vroegere werk, namelijk een bepaalde episode uit de Schotse geschiedenis. Hier zullen we ons beperken tot opmerkingen over een vijftal, *Waverley, Guy Mannering, The Antiquary*, *Old Mortality* en *Rob Roy.* De andere vier boeken passen om uiteenlopende redenen niet in het patroon dat zich in deze werken als gemeenschappelijk aftekent. Daarnaast zal ook naar *Ivanhoe*, Scott's meest populaire werk, worden verwezen.

Scott's hoofdpersonen zijn meestal gerecruteerd uit de bezittende klasse en hebben naast landgoederen veelal ook de beschikking over uitgebreide, adellijke stambomen. Het zijn keurige, welopgevoede, huwbare jongelui, die aan het einde van het verhaal, dan inmiddels gelukkig getrouwd, met niet geringe verwondering op hun avonturen terugkijken.

Andere standen zijn echter eveneens ruim voorhanden: pachters, landarbeiders, soldaten, predikanten, bedienden, zigeuners en zwervers. Opvallend is dat maatschappelijke randfiguren zoals de zigeunerin Meg Merriles, de zwerver Eddie Ochiltree en de veedief Donald Bean een sleutelrol vervullen of een beslissende invloed hebben op de loop der gebeurtenissen. Opvallend is ook, we komen hierop nog terug, dat de vele bijfiguren die de romans bevolken veel beter uit de verf komen dan de hoofdfiguren. Maarten 't Hart wijst in zijn enthousiasmerende artikel over Scott op Dandie Dinmont en Dominie Sampson[5.], maar elke roman heeft van dergelijke onvergetelijke figuren. Dat Scott niet aan deze opzet gebonden was blijkt uit *The Antiquary*, dat geheel wordt beheerst door de steeds weer opnieuw overrompelende figuur van Monkbarns.

Niet alleen de hoofdfiguren, maar ook de intriges van Scott zijn tamelijk zwak. De intrige van *Rob Roy*, als die er al is, bestaat uit het gegeven dat het zakenvermogen van de vader van Frank, de hoofdpersoon, wordt bedreigd, maar waaruit die bedreiging bestaat wordt niet precies duidelijk. Eigenlijk doet het er ook niet toe. Scott's oogmerk was ‘description of scenery and manners’ en de intrige moest hem de gelegenheid bieden om dit als een boeiende aaneenschakeling te kunnen presenteren.

‘I cannot form a plot’[6.] zijn zijn eigen woorden. Met Scott's uitgebreide kennis van de geschiedenis van zijn land is het dan voor de hand liggend dat hij de gebeurtenissen hieruit gebruikt als intrige.

Misschien is het wel zo dat Scott's romans alleen maar om deze min of meer toevallige reden ‘historische’ romans zijn. Van de hier besproken romans hebben er twee geen historische achtergrond; de plot is hier gebaseerd op de verloren erfgenaam. Scott zelf steekt overigens de draak met zijn beroerde intriges, waarvan hij in het geval van *Old Mortality* in een uiterst plagerige epiloog de losse einden vastknoopt.[7.] Het vreemde is dat ondanks deze zwakke plekken Scott's romans nooit het gevoel opleveren dat men de draad van het verhaal is kwijtgeraakt. Integendeel de romans geven de indruk van een zeer hechte structuur waarvan alle hoofdstukken onmisbare bouwstenen zijn. De zwakke plot verhindert niet dat Scott

zijn verhaal van een zeer boeiende compositie voorziet. Het zijn boeken die, ware het niet dat zulks door de omvang onmogelijk is, men in één adem uitleest.

Een van de verklaringen hiervoor zijn de vaak uiterst gedetailleerde voorvallen die zozeer tot de verbeelding spreken dat men het gevoel krijgt het tafereel zelf mee te maken. *The Antiquary* bijvoorbeeld opent met een schitterende passage waarin Monkbarns zich bladzijden lang beklaagt over het feit dat de postwagen een kwartiertje te laat is. Men zou zich eens moeten afvragen wat men in een dergelijk geval meer te bieden heeft dan 'altijd hetzelfde liedje' of 'waar blijft dat ding'.

Guy Mannering.

Andere passages, de thuiskomst van Henry Morton na de schutterswedstrijd en na zijn buitenlands verblijf, de pogingen van Waverley om vanuit zijn bedstee een kijkje te nemen in de hut waar hij wordt gevangen gehouden, zijn zo goed beschreven dat men de indruk krijgt dat alleen de werkelijkheid en niet de fantasie er de bron van kan zijn.

Veelgeprezen zijn ook de beschrijvingen van de veldslagen die Scott ons biedt. Vergelijkt men de slag bij Drumclog, Bothwell Bridge en Prestopan met bijvoorbeeld de beroemde weergave van de slag bij Waterloo door Stendhal, die de Russische veldtocht onder Napoleon meemaakte, dan valt op dat Scott niet alleen de impressies van de hoofdpersoon beschrijft, maar ook het gehele verloop van de veldslag. Scott's beschrijvingen zijn historisch in hoge mate verantwoord. Hij deed niet alleen een uitgebreid onderzoek naar historische bronnen maar voerde ook gesprekken met overlevenden van de Jacobijnse opstand van 1745, die *Waverley* tot onderwerp heeft.

Wie Scott's *Scottish History* leest vindt daarin veel materiaal dat in zijn romans is verwerkt zoals bijv. de godsdienstfanaten uit *Old Mortality* die zich met een opmerkelijk enthousiasme naar de pijnbank begaven.

Een andere goede reden om Scott te lezen zijn de humoristische ingrediënten. Talloze figuren, de onvolprezen Monkbarns voorop, bezorgen de lezer het grootste genoegen. Lady Bellen-

den, om er slechts een enkele te noemen, weet te pas en te onpas het gesprek te brengen op het ontbijt dat Karel II op haar kasteel nuttigde. Dergelijke komische figuren komen bij Scott's tijdgenoten vaker voor, zoals Mr. Woodhouse in *Emma*, een man wiens wereld bestaat uit zijn dochter's ‘complexion’, een echte gezondheidsfreak die, zou hij nu geleefd hebben, zijn stokpaardjes ongetwijfeld zou hebben uitgebreid met de zegeningen van zilvervliesrijst en zemelen. Hij moet het echter afleggen tegen Lady Bellenden die met de meest geraffineerde tournures haar bezoekers naar de ontbijttafel ‘leidt’.

Enkele karakteristieken van de romans van Scott

Gelet op de dikke romans die Scott schreef mag men zich verwonderen over het feit dat hij er de vaart in weet te houden. Toch werkt hij niet naar een ontknoping of hoogtepunt toe, waardoor een bepaalde structuur zou kunnen ontstaan. Evenmin geeft hij levensbeschrijvingen zoals in *Henry Esmond* waarin de levensfasen de compositie van de roman bepalen. Maar al is er niet sprake van één climax, aan hoogtepunten is er geen gebrek. *Old Mortality* lijkt middenin een verhaal te beginnen en *Guy Mannering* is een opeenstapeling van actie. Tempo en dynamiek maken de romans van Scott juist zo enorm leesbaar. *Rob Roy* en vooral *Waverley* kennen wel een aanloop. *Waverley* begint pas goed na de helft van het boek wanneer de gelijknamige hoofdpersoon door toedoen van zijn onbetrouwbare gids[8.] in een regeringsgezind dorp terecht komt. De ophanden zijnde Jacobijnse opstand en het feit dat Waverley het beneden zijn waardigheid acht om zichzelf bekend te maken, veroorzaken de nodige argwaan. De smid van het dorp, voor het oog van de toegelopen dorpsbevolking tot het uiterste getergd door zijn vrouw (‘gekleed alsof haar kleren er met een hooivork op waren gegooid’) tracht zijn gezicht te redden door Waverley met een gloeiende staaf te lijf te gaan. Uit zelfverdediging schiet Waverley de smid neer, naar later blijkt zonder dodelijke afloop, en vanaf dat moment wordt Edward steeds meer in een positie gebracht die hem geen andere keus laat dan zich bij de Jacobijnen aan te sluiten. Het lijkt wel of Scott met deze uitgebreide introductie heeft willen volstaan en dergelijke aanlopen voor andere romans overbodig achtte. Het volgende boek begint op het moment dat de hoofdpersoon zich reeds naar Schotland heeft begeven. De komst van een buitenstaander temidden van de Schotse samenleving is volgens de Calders een essentieel kenmerk van de Waverley-romans.[9.] Op de achtergrond lijkt echter een dieper krachtenveld te bewegen.

Hierboven is erop gewezen dat Scott bepaald episoden uit de Schotse geschiedenis koos om daaruit een intrige af te leiden. Bij Scott zal men tevergeefs zoeken naar materiële belangentegenstellingen, internationale conflicten, klassestrijd, liefdesrelaties of psychologische ontwikkelingen waarop het merendeel van de romanliteratuur is gebaseerd. Bij Scott's ‘novels of action’ gaat het om vrij genuanceerde verschillen in opvatting, denkbeeld of overtuiging van staatkundige of religieuze aard. Men moet zich nogal wat moeite getroosten om de achtergronden van de Jacobijnse opstand (1745) of het verzet der Nonconformisten (1679) te achterhalen.

Enige kennis van deze zaken is overigens in het geheel geen voorwaarde om Scott's romans naar waarde te schatten; Scott maakt voldoende duidelijk dat het gaat om

kwesties waarin geen partij het alleenrecht heeft op gelijk of ongelijk. Evenmin loopt het onderscheid parallel met het verschil tussen arm en rijk, jong en oud, Schot of Engelsman. De Jacobijnse opstand was geen Schotse aangelegenheid; de meeste Schotten waren tegen de pretendent, vele Engelsen steunden de zaak. Het verschil in opvatting treft men zelfs aan binnen een feodale gemeenschap als die van Lady Bellenden en zelfs binnen een familie. Binnen Scott's eigen familie waren de opvattingen over de Hanovers en de Stuarts ook niet eensgezind.

De bruid van Lammermoor.

Zoals Scott die periodes uit de geschiedenis kiest waar nuances uitgroeiden tot bloedige conflicten, zo verstond Scott als geen ander de kunst om persoonlijke tegenstellingen uit kleine verschillen af te leiden. Voorvallen die objectief gezien nauwelijks tot commentaar aanleiding geven, nemen tegen de achtergrond van tegengestelde meningen of vooringenomenheden de meest dramatische vormen aan. Waverley's vakantie in de Hooglanden leidt er langs verschillende wegen uiteindelijk toe dat hij met de doodstraf wordt bedreigd. Scott's gave om ogenschijnlijk eenduidige feiten zodanig te interpreteren dat de meest contrasterende uitkomsten worden verkregen is werkelijk indrukwekkend en komt het sterkst naar voren in de vele verhoren die de hoofdpersonen worden afgenomen. Telkens weer worden onze helden, waarvan de lezer weet dat zij vrijuit behoren te gaan, schuldig bevonden. Met veel overtuigingskracht en subtiliteit worden de gegevens zo gerangschikt dat ze passen in het beeld dat men zich reeds heeft gevormd. Van kwade opzet is daarbij in het geheel geen sprake en evenmin van opzettelijke vooringenomenheid die niet door argumenten kan worden weggenomen.

De spanning die door het ‘enerzijds-anderzijds’ wordt opgeroepen is dan ook ten enen male onvergelijkbaar met de tegenstellingen die men bijvoorbeeld aantreft in *The Warden* van Trollope. Waar bij Scott steeds de bereidheid aanwezig is om zijn mening voor een betere te ruilen, zijn bij Trollope de diverse meningen steeds de enige juiste. Waar bij Scott tegenstellingen ontstaan in een dynamisch spel van interpretatie, bestaan de verschillen bij Trollope dankzij de afwezigheid van elke intellec-

tuele inspanning van de kant der opponenten. De uiteenlopende beoordeling van feiten en personen wordt nog verscherpt door de onverschilligheid en neutraliteit die de hoofdpersonen kenmerken. Daardoor wordt identificatie met één van de partijen niet opgewekt en kan de lezer zich verplaatsen in de verschillende visies die hem worden voorgehouden.

De hoofdpersonen

De hoofdpersonen van Scott, het moet gezegd worden, komen niet erg uit de verf. Elke koetsier, tuinman, boer of visser wordt door Scott met enkele doeltreffende pennestreken tot leven gebracht, maar de helden van Scott blijven nog vager en onduidelijker dan een willekeurige supporter op een volle tribune. Hun gedrag wordt volledig beheerst door hun eergevoel; verplichtingen die hun stand en afkomst hun opleggen vormen een overheersende verklaring van hun handelen. Daarnaast bezitten ze een aan roekeloosheid grenzende moed, zijn volkomen betrouwbaar en recht door zee. Henry Morton, Henry Brown, Frank, Edward en Lovel lopen over van deze en andere deugden en lijken daarom broers, om niet te zeggen een eeneiige vijfling. En ondanks dat zij vele avonturen meemaken en allen na veel tegenslagen het meisje hunner dromen huwen, leren we de hoofdpersonen niet beter kennen, mogelijk met Edward als uitzondering die in de eerste helft van *Waverley* zo'n totaal nietszeggende indruk maakt dat zijn optreden verderop, hoe voorzichtig ook, de indruk van een metamorfose achterlaat. Scott's eigen oordeel is niet gunstiger, integendeel; ‘the heroe is a sneaking piece of imbecility’ schrijft hij in een brief in hetzelfde jaar waarin Waverley verschijnt.[10.]

Deze kleurloze hoofdpersonen passen bij uitstek in het krachtenveld dat in het voorafgaande werd geschetst. Met eer als belangrijkste en universele gedragscode kan immers zowel de zaak van de ene als van de andere partij worden gediend. Kiezen is er ook nooit bij, partijdigheid wordt door de omstandigheden opgedrongen. Heeft men zich eenmaal achter een partij geschaard, dan blijft de twijfel leven. De onpartijdigheid die ondanks de meest vergaande (uiterlijke) loyaliteit op de achtergrond blijft bestaan breekt de hoofdpersonen ook voortdurend op. De min of meer toevallige, niet op overtuiging gebaseerde betrokkenheid maakt dat men niet echt als bondgenoot wordt geaccepteerd.

Frank, Henry Morton en Edward worden beurtelings door de Engelsen en de Schotten, de elkaar bestrijdende partijen, gevangen genomen. Het klassebewustzijn is eveneens een garantie van onpartijdigheid, Henry Morton en Edward, beiden hogelijk geprezen voor hun zeer moedige gedrag tijdens de verschillende veldslagen, redden respectievelijk Lord Evandale en Kolonel Talbot, die deel uitmaken van het vijandelijke leger, uit handen van hun medestanders om geen andere reden dan dat het gentlemen zijn als zijzelf. Scott's hoofdpersonen doen denken aan schakers: wit en zwart bestrijden elkaar maar de spelers wisselen na elke partij van kleur.

Goed en kwaad

In Scott's wereld vormt de maatschappelijke bovenlaag, de adel, een verzameling van lieden waarin men niet gemakkelijk teleurgesteld kan raken. De meest

onaangename karaktertrekken die men er kan aantreffen zijn die van ijdelheid, koppigheid of strengheid. Het onderscheid goed en kwaad bestaat in de romans niet, omdat het kwaad ontbreekt. Het is zeer moeilijk zich een andere schrijver voor de geest te halen waarin de sympathie zo eerlijk over de partijen is verdeeld. Wanneer Scott in zijn inleiding van *Waverley* ter historische 'verantwoording' van de redding van Kolonel Talbot een dergelijk voorval tijdens de slag van Preston aanhaalt, geeft hij tevens de namen van de betrokkenen: 'as it is equally honorable to the memory of both parties'. Het zal geen toelichting meer behoeven dat met dit citaat een centraal thema is gesignaleerd. Eer en maatschappelijk aanzien zijn de essentiële waarden in Scott's romans. De meest dramatische hoogtepunten zijn dan ook niet de veldslagen, dat lijken meer intermezzo's die als entertainment worden geboden, maar de situaties waarin iemands waardigheid in het geding is. Als Lovel en Brown zich in levensgevaar bevinden is dat een bedreiging die in het niet valt bij de ernst van de situaties waarin hun identiteit als gentleman door omstandigheden niet kan worden aangetoond.

Bekijkt men tegen deze achtergrond de relatieve 'mislukkingen' als *Ivanhoe* en *The Black Dwarf* dan valt op dat de genoemde thema's hier ontbreken. In *Ivanhoe* loopt de scheidingslijn tussen de bestrijdende partijen, de Normandiërs en de Saksen, zeer nauwkeurig parallel aan die van goed en kwaad. Alle Saksen zijn blanke pitten, hoe ruw hun bolsters ook zijn, terwijl de Normandiërs, naar elke maatstaf gemeten, ronduit boeven zijn, gespecialiseerd in aanranding, marteling, ontvoering en doodslag. Ivanhoe, uit het goede hout gesneden, heeft geen keuzemogelijkheid en het subtiele, intelligente spel met twee partijen die beide het gelijk aan hun kant hebben is in zo'n opzet uitgesloten. De spanning moet dan ontleend worden aan de actie, die overigens in de vorm van toernooien en kasteelbestormingen volop aanwezig is. *Ivanhoe* heeft daardoor alleen maar een 'buitenkant' die de roman erg overzichtelijk maakt en daarmee zeer geschikt voor bewerking tot kinderlectuur.

Zo bezien is niet het verschil in historische fase, de jongste geschiedenis van Schotland enerzijds en de Engelse middeleeuwen anderzijds, de wezenlijke stap die Scott maakt, maar het verschil dat hij aanbrengt tussen de partijen. In tegenstelling tot het eerdergenoemde citaat uit *Waverley* kan men wijzen op de passage uit de inleiding van *Ivanhoe* waarin Scott het 'contrast betwixt the Saxons, ... and the Normans' tot centraal thema neemt. Het vreemde is dat deze tegenstelling historisch niet verantwoord is[11.], maar wordt ontleend aan een Schotse tragedie uit 1783. Reden temeer voor de stelling dat Scott niet gezien moet worden als schrijver van historische romans. En als dit juist is, blijft het een raadsel waarom Scott is afgestapt van zijn vertrouwde thema's en koos voor een verhaal dat, hoe voortreffelijk ook, zo weinig beslag legde op zijn talenten.

Klassemaatschappij

Kunnen de hoofdpersonen hun loyaliteit aan verschillende partijen verbinden, de lagere standen, in elk geval die van feodale gemeenschappen, zijn, door de plek waar ze worden geboren, gebonden aan de opvattingen van hun heer.[12.] De loyaliteit aan de landeigenaren zit bij Scott nog veel dieper dan die van de landheren zelf, die toch immers min of meer vrijwillig zelf partij kunnen kiezen. De trouw en volgzaamheid gaan zelfs nog verder dan de grenzen van de fantasie, zo krijgt men de indruk. Eddie Ochiltree bijv. uit *The Antiquary*, die elk bezit verafschuwt omdat het zijn kwaliteit als zwerver die van gunsten leeft, bedreigt, zet zich ten eerste in om Sir Wardour aan zijn 'onverdiende' centen te helpen. De meester-knecht relatie wordt beheerst door een familie Bellamy-achtige sfeer waarbij beide kanten om het

hardst de weldaden van de standenmaatschappij illustreren. Vergeleken met bijv. dood op het slagveld (het veld van eer) moet de klassestrijd in de ogen van Scott een veel ernstiger voorval vormen. Als in het tweede decennium van de 19e eeuw in Engeland protesten van de arbeidersklasse uitbreken is dit allerminst naar de smaak van Scott. Integendeel, zelf probeerde hij op zijn imposante landgoed de omstandigheden van de oude landadel te herscheppen. Men kan er zijn verbazing over uitspreken dat Marx, een groot bewonderaar van Scott, in *Old Mortality* de krachten prijst waartegen het

feodalisme niet opgewassen bleek en tegelijkertijd de bewijzen van feodale trouw op een individueler niveau klaarblijkelijk negeert. Een verbazing die men mogelijk kan wegnemen met de vaststelling dat in de sociale wetenschappen alleen baanbrekende theorieën mogelijk zijn op een abstract macro-niveau.

Ofschoon de standenmaatschappij een onwrikbaar gegeven vormt in de romans van Scott lijkt dat geen enkele reden te vormen om deze heden ten dage ongelezen te laten. Frodo en Sam die de heer-knecht verhouding zo fraai opvullen, heeft de populariteit van *The Lord of the Rings* ook niet in de weg gestaan. Bij Scott neemt de ondergeschiktheid nergens de vorm aan van onderdanigheid of serviliteit. Integendeel, bij het dienen van zijn eer of zijn heer lijkt de eer een zodanig strenge gedragscode te impliceren als een heer praktisch nooit kan opleggen. De verantwoordelijkheid voor het eigen gedrag van de vermogende klasse reduceert elk optreden tot uniform gedrag omdat het ideaal van de aristocratie tot conformeren dwingt.

Het dienen van een heer daarentegen neemt een belangrijk stuk verantwoordelijkheid weg waardoor ruimte ontstaat voor de meest uiteenlopende karaktertrekken en levensvormen. ‘Nobody has created a greater number of admirably types’ schrijft Leslie Stephen, maar voegt eraan toe dat ze in de meeste gevallen niet onder de hoofdfiguren worden aangetroffen.

Schreef Scott historische romans?

Alleen al op semantische gronden moet deze vraag met ja worden beantwoord, omdat het gaat om romans die zich in het verleden van de schrijver afspelen. Stelt men aan historische romans de eis dat ze op de eerste plaats het verleden verbeelden, dan vallen Scott's romans niet onder deze categorie. Centraal staat immers de hoofdpersoon die, niet zozeer gehinderd door uitgesproken persoonlijke opvattingen maar des te meer door invloeden van buitenaf, zich een weg zoekt naar ‘the rank in society which (his) family and situations entitle (him) to fill’.[13.]

Historische gebeurtenissen, hoe nauwkeurig ook, zoals in het geval van *Waverley* en *Old Mortality*, vormen slechts een achtergrond.

Men kan immers met de beste wil *Waverley* ondanks de ondertitel ‘Tis Sixty Years Since’ niet zien als een roman waarin de Jacobijnse opstand van 1745 wordt behandeld. Het einde van de opstand, de slag van Culloden en de moordpartijen die erop volgden vormen er zo'n wezenlijk bestanddeel van en hebben de verhouding tussen Schotland en Engeland zozeer beïnvloed dat het weglaten ervan elke aanspraak op historische volledigheid uitsluit.

Het happy-end dat Scott ons aan het einde van *Waverley* voorschotelt, met de verbroedering tussen de Schotten en de Engelsen, staat ook haaks op de gevoelens die hij zelf moet hebben gehad over deze periode.[14.] Overigens laat Scott er in zijn inleiding ook geen enkel misverstand over bestaan dat de gebeurtenissen van 1745 hem een geschikte gelegenheid lijken om ‘the characters and passions of the actors’ uit te werken. De periode die hij kiest is ondergeschikt want ‘the deepruling impulse is the same’ en niemand dan Scott heeft meer recht van spreken in dit opzicht omdat hij zoveel uiteenlopende episoden uit de geschiedenis heeft benut.

Waarom wordt Scott niet meer gelezen?

Over deze vraag heb ik lang nagedacht maar zonder dat dit tot een bevredigend antwoord heeft geleid. Ik zie namelijk uitsluitend redenen om Scott wel te lezen. Het antwoord op de vraag kan nauwelijks in algemene termen gegeven worden: dat zijn boeken erg dik zijn en gedateerd geldt ook voor boeken van talloze andere schrijvers die wel gelezen worden. Wellicht ligt het aan zijn stijl, die zeker eisen stelt aan de lezer, maar als we vaststellen dat Scott moeilijk weerstand kan bieden aan de verleiding om aan een zin de zoveelste fraaie bijzin toe te voegen, hoe moeten we dan de belangstelling voor een gekwalificeerd woordstapelaar als Proust uitleggen. Bovendien is de literaire stijl waarvan Scott zich bedient voor iedereen die gevoelig is voor ‘the beauty of felicitous expression’[15.] evengoed een extra reden om hem te lezen.

Abbotsford. Scott's buiten, door hemzelf gebouwd.

Zonder twijfel speelt het image van schrijver van jongensachtige ridderverhalen hem parten, maar dat is pas enkele decennia terug gaan overheersen.

Voor de lezers uit Engeland komt hier het *Adam in balling-schap*-effect bij. Wie eenmaal in een prematuur stadium gedwongen wordt om door middel van schoolse methode literatuur tot zich te nemen kan daar een forse aversie aan overhouden. Kortom, echte evidente oorzaken lijken niet gemakkelijk aan te wijzen en dat maakt het denkbaar dat een Scottrevival waarvan een klein aantal tere voortekenen waarneembaar zijn, tot de mogelijkheden gaat behoren.

Vertalingen

Er is nog veel meer te vinden in Scott dat de moeite van het vertellen waard is. Wellicht is het goed om de korte beschrijving van enkele karakteristieken af te sluiten met een algemene kenschets. Iedereen die zich heeft verdiept in de persoon van Scott komt tot dezelfde conclusie dat we te doen hebben met een uiterst beminnelijk heer, hoog geprezen om zijn menselijkheid en vriendelijkheid. Deze eigenschappen zijn terug te vinden in zijn boeken en ik ken weinig schrijvers wier werk zo frequent het in het Nederlands zo moeilijk weer te geven woord ‘delightful’ uitlokken.

De overdaad aan aardige lieden, de mildheid en waardigheid waarmee de meest onbeduidende personages worden behandeld, de humor en de verdraagzaamheid maken het lezen van zijn beste romans tot wat 't Hart noemt ‘een gebeurtenis’. Als we, zover gekomen, erin geslaagd zijn het enthousiasme voor Scott over te brengen is het tijd voor een waarschuwing.

Scott is verkrijgbaar, althans voor een deel, in het Engels, maar het lezen van Scott in de originele taal is verre van eenvoudig. Zijn Schotse romans, aldus Angus en Jenni Calder ‘are thouht incomprehensible by English readers who find Joyce's Ulysses quite easy going’.

Met name het antieke Schotse dialect is voor Nederlanders ook met behulp van de in elke uitvoering opgenomen ‘glossary’ slechts moeizaam te volgen. Gelukkig zijn de vertalingen van

Eindnoten:

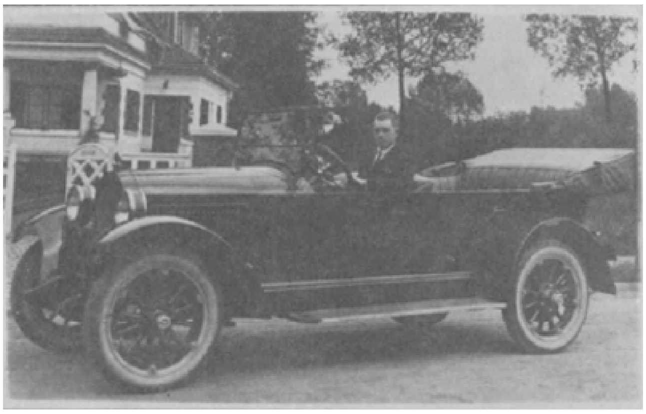
1. T.A. Birrell, *Geschiedenis van de Engelse Literatuur*, Utrecht 1961
2. Verg. Ian Jack, *Sir Walter Scott*, London 1958, p. 31.
   L. Stephen (*Hours in a Library*, Londen 1917) schreef dat zijn romans ‘are still among the books most frequently bought at railway stations, and scarcely surpassed even by ‘Pickwick’ or ‘David Copperfield’.
3. In de vierdelige vertaling en becommentariëring van *Jewgeny Onegin* van Poesjkin door Vladimir Nabokov vindt men in de index maar liefst veertien verwijzingen naar Scott waaronder naar de volgende illustratieve passage: ‘our poet when he read the first two cantos (of Don Juan) immediately said to (Nikolay) Raevski that it was Byron's masterpiece, and was greatly pleased to learn later that this opinion was shared by W. Scott' (Scott's remarks, made in the Edinburgh Weekly Journal, May 19, 1824, had been quoted in Russian periodicals)’.
4. *The Black Dwarf* wordt algemeen erkend als een mislukking. Het doet denken aan *The Vicar of Wakefield*; een hoogst onwaarschijnlijk plot, een hoge frequentie van ontvoeringen en andere pestilenties, godvruchtige berusting en tot slot een happy end. Had Scott met dit boek volstaan dan zou het ongetwijfeld eenzelfde bekendheid genieten als Goldsmith's meesterwerk.
5. Maarten 't Hart, *De som van misverstanden*, A'dam 1978.
6. *The Fortunes of Nigel*, Introductory Epistle.
7. Ten onrechte worden in de Huizinga-lezing van K. van het Reve Scott's opvatting van een epiloog weergegeven met de aan V. Sklovskij ontleende vergelijking met ‘het laatste restje van een kopje thee: weinig thee, veel suiker’. Scott bedoelde iets negatiefs en had het in de voornoemde epiloog over afwikkelingen van een intrige die even voorspelbaar zijn als het overzoete restant onopgeloste suiker op de bodem van een laatste kop thee dat de slechte kwaliteit ervan niet goed kan maken.
8. Het thema van de onbetrouwbare gids is uitgewerkt door Maarten 't Hart.
9. Angus en Jenni Calder, *Scott*, London 1969.
10. Geciteerd door Alexander Welsh, *The Hero of the Waverly Novels*, New York, 1968.
11. David Brown, *Walter Scott and the Historical Imagination*, London 1979 citeert G.M. Young die stelt ‘I am not sure that Scott did not give a lasting distortion to our conception of medieval history, by his fancy that Norman and Saxon persisted as consciously hostile races’.
12. Zelfs in het begin van de 19e eeuw sprak Scott nog van hun ‘natural superiors’.
13. J.G. Lockhart, *The Life of Sir Walter Scott.* Het citaat in de eerste persoon gesteld, is afkomstig uit een brief van Scott aan zijn moeder waarin hij zijn huwelijk aankondigt.
14. ‘This latter political propensity was deeply confirmed by the stories told in my hearing of the cruelties excercised in the executions at Carlisle and in the Highlands, after the battle of Culloden. One or two of our distant relations had fallen on that occasion, and I remember of detesting the name of Cumberland with more than infant hatred’. (De graaf van Cumberland, zoon van de (Han-overse) Engelse koning George II, was bevelhebber van de Engelse troepen die tijdens de slag bij Culloden de Schotten versloegen). Sir Walter Scott, *Autobiography*, (opgenomen in Lockhart's *Life*).
15. *Waverley*, hoofdstuk III.

[Nummer 103]

Oscar Timmers
Toen ik nog jong was en zorgeloos
1904-1944

Toen ik nog jong en zonder zorgen was, en ongeboren, in 1904, werd mijn moeder gefotografeerd, leunend voor haar vader en haar grootvader. Voor en op en rond de bokkewagen staan, hangen en zitten mijn ooms en mijn tante. Boven hen uit rijst mijn mooie grootmoeder. Alleen mijn overgrootvader, in het midden, heb ik nooit in levenden lijve aanschouwd. Zij waren allemaal boeren en boerinnen, dat is duidelijk. Armoede is een van de drie dingen die ik in mijn jeugd niet heb gekend (een beslissende factor; makkelijk te traceren). Achter de personages - stuurs of speels, streng of warmhartig -, naast de pomp waarvan ik de watersmaak na vijftig jaar nog proef, gaapt het zwarte gat naar het woongedeelte van 'mijn' boerderij, oplichtend tot in alle hoeken van de herinnering. (Na 1944 ben ik er nooit meer 'binnen' geweest. Waarom niet? Mijn grootouders verhuisden naar een andere boerderij. Mijn grootmoeder stierf. De oorlog liep af. Ik werd puber en het leven versomberde).

Dit is mijn *Novecento.* Zo verbeeld ik mij graag dat het was. Misschien ben ik mijn overgrootvader wel. Voor mij hebben de klokken van de revolutie nooit gebeierd, de stoomfluiten nooit geblazen. Of ik heb ze niet gehoord. Van mij mogen ze de hele troep terugdraaien naar 1904.



Als dit geen Nash is weet ik het niet meer. In elk geval is dit mijn vader, ergens in de jaren twintig. Hij deed in auto's, hij hield van vliegen. De eerste auto waarin ik zelf mocht rijden was een Plymouth. Het eerste vliegtuig waarin ik mocht meevliegen was, je gelooft het niet, een JU-52. Maar dat was na 1944. Daar blijf ik verder van af.

Ik hou van auto's, maar niet van techniek. Ik hou van vrouwen, maar ze moeten niet stuk gaan. Mijn mannelijke personages worden graag gekoesterd, in auto's, in salons, in de paardenstal, in hotelkamers. Ze dromen en peinzen maar wat en wanen zich veilig. Ze verbeelden zich de dingen. Soms hebben ze geluk. Ze uiten zich hysterisch, melancholiek of gelaten.

Mijn enige ware talent ligt op een houten schrijftafel. Daar wordt aan de techniek geprutst en geknoeid. *De schrijver organiseert taal.* Soms lukt het.

Helaas niet uit het familie-archief. Maar onthullend voor iemand die zich door auto's laat ‘vervoeren’. Het jaartal is 1925. De dames stappen niet achter het stuur. Er is nog plaats voor mij, voorin. Het is nutteloos van twee vrouwen tegelijk te houden. Ze lijken, in alle zichtbare en onzichtbare delen, te veel op elkaar.

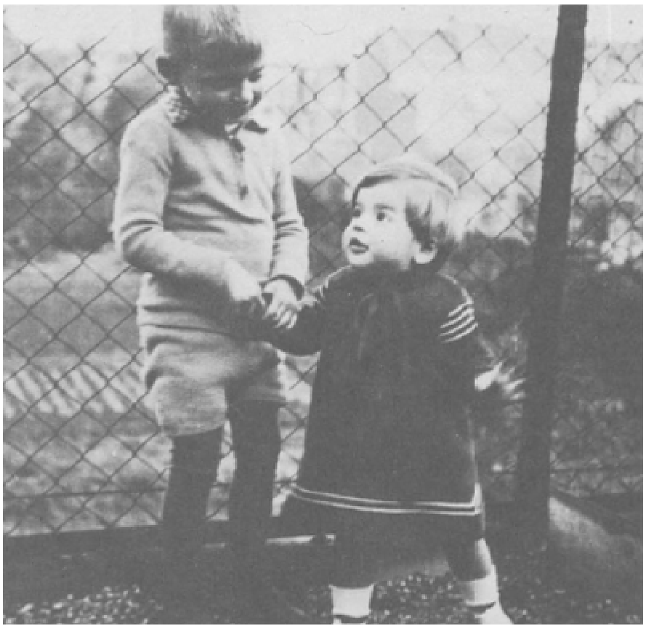
Merkwaardig is dat deze foto, nu, op het moment van schrijven, meer dan aan het Bois de Boulogne, me herinnert aan een duistere, dreigende auto-scène uit de film *Viva Zapata*, een scène waarin een politieke moord wordt bekonkeld. Zie hoe de verbeelding zich ‘verplaatst’.

We zijn nu al in 1933. Ik ben er echt. Ik loop van mijn grootmoeder weg. Lees maar in *De paardendief*, p 127. De grootmoederlijke boerderij ligt ruwweg op de lijn Gent-Keulen, nog net in de zuidelijkste uitstulping van Nederland. (Ik moet er niet aan denken dat ik 20 km oostwaarts in de vore was gevallen; of zes jaar eerder. Alweer geluk gehad!) De boerderij wordt in datgene wat ik geschreven heb, op tientallen bladzijden door de mangel van de verbeelding gehaald. Niets heb ik later - verdreven - zo vaak van buitenaf gefotografeerd.

Spencer liet de auto staan in de modder van de oprijlaan en liep met zijn moeder naar de toegangspoort van de boerderij. Hoewel ze er dertig jaar lang had gewoond, durfde ze het erf niet op. Ze bleven samen onder de poort staan, gluurden als het ware om de hoek. 'Je herkende me niet meer toen ik je later kwam halen', vervolgde zijn moeder. 'Hoeveel later?' vroeg Spencer. 'Een paar weken, denk ik', antwoordde ze. 'Een paar weken?' zei Spencer, 'ik dacht een paar jaar'. - 'Welnee, zei zijn moeder; 'je kroop tegen oma's rokken aan toen ik je weer wou meenemen'. *De amazone* p. 73.

'Een jaar voordat Spencers ouders in een Packard 1930 op huwelijksreis gingen, liep zijn vader in de allee naar de toegangspoort van een boerderij een lekke band op aan zijn toenmalige Nash cabriolet. Zijn vader had het zo gearrangeerd dat hij tussen twee eeuwenoude eiken, waarop men vanuit het woongedeelte van de boerderij een goed uitzicht had, de krik tevoorschijn moest halen om een schijnbaar noodzakelijke vervanging aan de auto te verrichten. (...) Gehurkt, en met zijn rug naar de boerderij, sloeg hij aan de arbeid'. *De paardendief* p. 125.

'... verzonken landwegen, gebroken houten eggen, boerenkinkels met een viool over de schouder, het muziekthema waaraan de Anthoniusvariaties zijn ontsproten. Weet je nog, waar de graaf zijn paard roekeloos de rietkragen instuurde en dobberende eenden betrapte; dames, met één gewelfde voet in minerale bronnen, de lange krakende rokken opgeschort, zodat de krulbroeken boven hun knieën zichtbaar werden; en de ongerepte vogelzang die in lange kleurige kralenkettingen aan het dichte gebladerte ontsnapte zonder hoofdpijnen te verwekken bij de flanerende landman'. *De paardendief* p. 82.



Spillebenen en een aanminnige houding tegenover vrouwen. Dat zijn hoop ik nog steeds mijn kenmerken. Ben ik vasthoudend of ondersteunend? Of houd ik mezelf overeind? Dit is mijn zusje Leonie, 1934, op het terras van het ouderlijke huis, 5 km verwijderd van de grootmoederlijke boerderij. Mijn zusje lijkt sprekend op mijn grootmoeder van vaderskant; zo is dat ook weer geregeld.

Vanaf deze plek zag ik, op 10 mei 1940, ja, op een mooie dag in alle vroegte, de oorlog vanuit de lucht binnenvallen. De hele oorlog had ik vanaf deze plek en vanuit de achterliggende kamers een indrukwekkend uitzicht op wat zich langs de hemelkoepel afspeelde, wat er heen en weer ging tussen oost en west, later tussen west en oost. Meer gezien dan beleefd in die oorlog. Tussen zien en beleven hing een scherm.

Mijn moeder schonk mij nog een tweede zusje, Tonny (1939). Het gezin werd overkoepeld door een ± 90-jarige overgrootmoeder, van vaderskant, wier meisjesnaam ik me later als pseudoniem zou toeëigenen. Naast al die vrouwen plus twee dienstmeisjes was er, speciaal voor mij, nog een suikeroom in huis. Men begrijpt dat er, geteld naar de eisen des levens, van mij niet veel terecht kon komen.

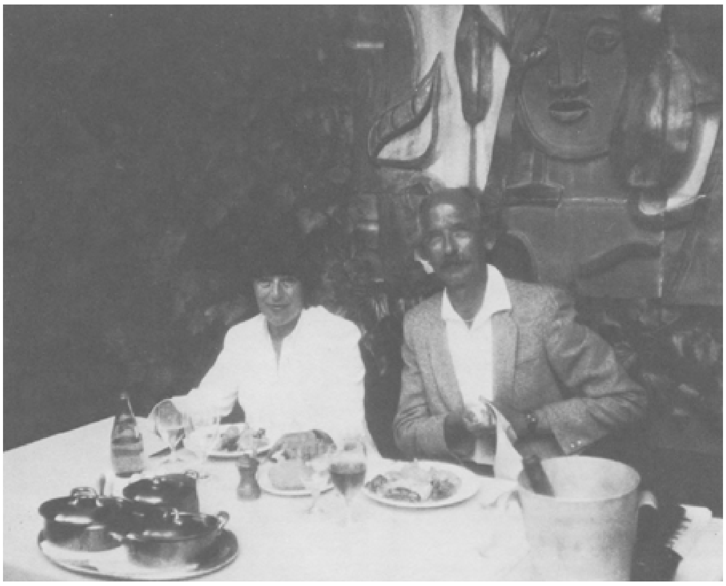
Zo heb ik geleerd woorden op elkaar te stapelen; zinnen passend te maken (1937). De beschermheilige ziet toe maar ziet niks. Hij lijkt me van dezelfde schaapachtige kwaliteit als de kleuter. Van honden en poezen heb ik weinig gehouden.

Mijn kostuums blijken constant van hetzelfde merk: Bleyle. Bleyle, dat stond voor netheid. O ja, bestaat het nog steeds?

Voorjaar 1939. Met neven en nichtjes op de boerderij. Later dat jaar, mobilisatietijd, verscheen er een luitenant (door mijn familie ‘Heer Luitenant’ genoemd) met zijn manschappen. Achter de boerderij werd, als onderdeel van een lange, wijdmazige verdedigingslinie, een kazemat gebouwd, met schietgat in de richting van een bruggetje over een beek. Het bruggetje sprong op 10 mei 1940. Er werd geen schot gelost. Het Duitse leger had dat bruggetje niet nodig.

Bericht 1982: Limburgse zakenheren zijn van plan in de buurt van ‘mijn’ boerderij een Amerikaans pretpark te bouwen. Zal de vernietiging toch nog lukken?

Van 'ik in de oorlog' bestaan geen foto's. Behalve in mijn hoofd. Ik zal er één beschrijven. Najaar 1944: Grote GMC's, reusachtiger dan alle Duitse militaire voertuigen ooit gezien, rijden door kale, modderige weilanden en velden op de rand van de stad aan. Een paar dagen eerder hebben drie Amerikaanse tanks de stad al veroverd: ze kwamen op een plein tot stilstand, zwaaiden hun koepel heen en weer, hun slurf omhoog en omlaag, en dat was dat. Maar nu die GMC's, bemand door lange zwarte mannen. Dat zoiets bestond in de buitenwereld. Die bewegingskunst, die taal, die gulheid, die glimlach. Ze slingeren hun benen op de van vier jaar oorlog en naderende herfst bevuilde grond, en dringen onze tuin binnen. Vanuit de verre velden in een rechte lijn naar het postkantoor achter onze tuin planten ze telefoonpalen in de grond, klimmen met pittige ijzeren haken aan hun schoenen rap langs het splinterhout omhoog, en openen de kinderwereld voor alle berichten uit het grote leven.



Toegift 1981. De schrijver en zijn vrouw in *La Colombe d'or*, St. Paul de Vence.

Het niveau van 'De Poolse vlecht' haal ik nooit meer, dat geluk herhaalt zich niet
Johan Diepstraten in gesprek met J. Ritzerfeld

Johan Diepstraten: *Kun je aangeven hoe* De poolse vlecht *is ontstaan?*

J. Ritzerfeld: *De poolse vlecht* is geschreven in de periode december 1979 - december (kerstmis) 1981. Daaraan ging vooraf een reis naar Polen, in oktober 1979, ongeveer een half jaar na verschijnen van *De paardendief.* Die reis heeft een lange voorgeschiedenis. Ik ging naar Polen met gecombineerde bedoelingen. Persoonlijke en literaire. Het persoonlijke doel was, het bezoeken van een begraafplaats. Vergeef me het eufemisme. Ik was ervan overtuigd dat het persoonlijke bezoek literaire gevolgen zou hebben. Nu ga ik al dertig jaar lang op reis, maar nooit eerder ben ik zo zeker geweest van het uiteindelijke literaire resultaat van een reis. En toch, ik had geen literair plan in mijn hoofd, laat staan een schema op zak. Ik had wel een titel: *De corral.*

Een corral, een kraal, is een omheinde plek waarin je vee opsluit, of mensen. Kijk, dat zegt al heel wat, als je die titel achter *De amazone* en *De paardendief* plaatst. Achteraf gezien bevat die voorlopige titel al het totale idee.

Goed, ben ik daar twee weken in Polen, standplaats Krakow. Wat heb ik daar en in de wijde omtrek van die stad gedaan? Ik heb twee weken lang rondgelopen, gekeken, geen woord gesproken behalve het allerplichtmatigste, niemand ontmoet, 'niks meegemaakt', gekeken en nog eens gekeken, in en uit taxi's, treinen en bussen gestapt, foto's gemaakt, maar vooral: naar mezelf *geluisterd.* Heel gespitst, heel geconcentreerd naar mezelf geluisterd, naar de constante stroom van woorden en zinnen die door je hersens worden geproduceerd onder invloed van het totaal nieuwe dat je ziet en innerlijk beleeft. Die botsing tussen de 'fysieke' beelden en alles wat ik al jaren over 'Polen' in mezelf heb opgeslagen.

Ik was wekenlang volslagen receptief. Ik viel mezelf niet lastig met: 'dat idee moet je vasthouden, noteer even dat zinnetje, mooi voor je boek'. Geen sprake van. Ik heb alles door me heen laten lopen. In een onwrikbaar vertrouwen dat niets, geen enkel *woord dat ik beleefde*, geen enkel beeld verloren kon gaan. Heel simpel: de innerlijke bandrecorder en de innerlijke videocamera constant open laten staan. Over de montage van al die woorden en beelden, later, maakte ik me geen zorgen. Als terzijdes ben ik ook nog op bezoek geweest in Raciborz, de plaats waar de voorouders van mijn vrouw vandaan komen, en in de bijna-grensplaats Przemysl, de verdoemde zuidoosthoek, waar ik een tijdje in de richting van Lemberg/Lwow heb staan staren.

Hoofdstuk I van *De poolse vlecht*, het verhaal van de dichter Emile Suter, geeft tamelijk waarheidsgetrouw de houding van de schrijver in de werkelijkheid weer. Dat geconcentreerde luisteren en toekijken en ineenkrimpen, op de grens van het bewustloze.

Maar hoe nu verder? Wat doet die schrijver bij terugkeer in het vaderland?

Het puur visuele element van de ervaringen was zo overweldigend - ik bedoel het 'totaalbeeld' van het vernietigingskamp Birkenau -, dat mijn eerste idee was: ik neem een Zwitserse filmregisseur als hoofdpersoon; die man filmt in een totaal nieuwe visie de vernietiging in en van Birkenau. Hoe breng ik dat in een verhaal onder? Ik laat die man, halverwege de opnamen, een journalist uit het Westen uitnodigen om te komen kijken naar wat hij, de regisseur, aan het doen is. Ik laat de regisseur zijn verhaal vertellen in de vorm van een uitnodigingsbrief. Zo is als eerste hoofdstuk tot stand gekomen wat uiteindelijk in *De poolse vlecht* hoofdstuk 8 is geworden, de inleiding tot het slotdeel, de apotheose. Tijdens het schrijven van

dat hoofdstuk, ettelijke versies snel na elkaar in een korte periode van enkele weken, hoorde ik via de BRT-radio de voordracht van een gedicht van Anna Bijns, een van de *Refereinen*, met de repeterende, hamerende slotregel: 'O doot, hoe bitter is u ghedincken!'. Onmiddellijk wist ik: dat is de titel van mijn verhaal.

Kortom: ik had de basis voor het boek. Maar nog niet het schema. En ik dacht nog steeds dat het *De corral* zou gaan heten. Vanuit het 'uitnodigingsidee' heeft zich een aantal personages ontwikkeld die, ten dele los van de filmregisseur, op reis gingen naar Polen, naar 'het complex', zoals de regisseur het aanduidt. Ik koos een dichter (Emile Suter, vanuit de zuidelijke Nederlanden), een pianist (Mathias Reber, herkomst onbekend), een scenarioschrijver (Aloys Peperman, vanuit Zwitserland). En dan was daar nog de journalist uit het Westen, die in de voortgang van het boek tot mijn niet geringe verbazing en blijdschap een Italiaanse journaliste bleek te zijn (Rosalind L.). Vier personages met wier werkzaamheden en gedachtenleven ik me enigszins vertrouwd meende te voelen. Wat is het doel van hun reis, hun tocht vanuit vier verschillende hoeken van Europa naar 'het oog van de naald', naar 'het verdwijnpunt'? Een citaat uit de flaptekst die een goede aanduiding bevat: 'De drie mannen en een vrouw ... hebben ieder voor hun reis een strikt persoonlijke emotionele reden, die met de actualiteit niets - met een verlies of een dramatische

gebeurtenis in hun verleden alles te maken heeft'. Ik zal die tekst proberen te variëren: Ze slepen een steen uit hun verleden mee. Een steen die ze niet durven omdraaien, een tragische gebeurtenis, in drie gevallen het verlies van een kind dat ze niet kunnen - en niet willen - verwerken. Ze denken in Polen, in dat onbevattelijke duister van vernietiging en moord, *verlichting* te vinden, hun geremde emoties te kunnen laten openbarsten. Ze hebben een 'truc' bedacht, die van de 'verplaatsing'. Om hun privé-taboe te doorbreken, zo hebben ze bedacht, dringen ze het onschendbare miljoenen-en-miljoenenvoudige taboe binnen van 'de plek die, in meetkundige samenhang met de plaatsen Katowice en Krakow, de onderste punt vormt van een driehoek'.

Dat is een riskante onderneming voor die personages. Het is (het was) vooral een riskante literaire onderneming voor de schrijver.

In de loop van 1980, dus na voltooiing van het basishoofdstuk 'Hoe bitter is u gedenken', werden geschreven, in vrij snel en vooral regelmatig tempo, de eerste, tweede, derde, soms vierde en vijfde versie van de hoofdstukken 'Brandende vissen', 'Dora's duiding', 'Waarom aarzelt de maan?', 'Kolenwolken', 'Gesprongen handen', 'In Franzensbad'. Toch zat nog steeds niet het *schema* goed in elkaar. Ik vertrouwde wel de afzonderlijke verhalen, maar de totaalvisie was er nog niet. Totdat ik op een mooie dag, in januari 1981, in de Van Dale, onder het trefwoord *Pools*, stuitte op: '*Poolse (haar)vlecht*'. Ik hoefde de verklaring al nauwelijks meer te lezen om feilloos te weten: dat is mijn titel: *De poolse vlecht*; mijn poolse vlecht is een dichte streng van emoties en gedachten. Toen wist ik ook al gauw hoe het definitieve schema eruit moest zien. Alle hoofdstukken vielen nu op hun plaats. Restten nog drie hoofdstukken, de moeilijkste, 'Edele visioenen', 'Musica reservata' en het slothoofdstuk: 'De tak van kunst'.

Vanaf dat moment heb ik bijna een jaar lang, met door niets aan het wankelen te brengen zekerheid, naar het eindpunt toegewerkt. Alles klikte tot en met het laatste moment. De deadline van de uitgever was 1-1-82. Met kerstmis viel het doek, 'Eeuwig licht'.

Nu, een jaar na voltooiing, negen maanden na verschijning, kijk ik met niet-gespeelde verbazing terug op een proces van twee jaar, een proces dat alleen maar een kwestie van exact schrijven was, maar dat ik nu een wonder noem omdat ik het exacte schrijfproces niet meer kan reconstrueren.

Het geluk van het 'maken', dat in zijn oorsprong puur emotioneel is, maar dat in het maken zelf geen emotie toelaat, om vervolgens na voltooiing in zijn uitwerking weer buitengewoon emotioneel te worden ... Dit alles dus om, heel oppervlakkig, het ontstaan van *De poolse vlecht* aan te duiden.

Nog even de titel. *Van Dale* zegt: 'viltige, nauwelijks te ontwarren massa hoofdhaar, door allerlei vuil aaneengekleefd'. Volgens het *Zakwoordenboek der geneeskunde* is poolse vlecht (plica polonica) een ziekte. Hoe je die moet genezen staat er niet bij. Niemand die ik ernaar gevraagd heb kon mij vertellen waar de uitdrukking 'poolse vlecht' vandaan komt, wat de oorsprong is van de combinatie *pools* en *vlecht.* De recensenten roeren de kwestie niet aan, voor zover ik heb gezien. Ik wacht dus op de reactie van een lezer van BZZLLETIN. Ik heb overigens wel een vermoeden over de oorsprong.

Ik zou De poolse vlecht *de roman van de verdringing willen noemen. Hoe sta jij er tegenover?*

Integendeel. Verdringing is het uitgangspunt, maar waar het in het boek op uit loopt is *verlichting* (god beware me voor het woord verlossing). Formeel uitgedrukt is *De poolse vlecht* de roman van het verlichten, het belichten van duistere,

beklemmende plekken in het leven van een aantal personages. Het in taal *naar boven halen* van beelden, herinneringen, die zich niet willen laten kennen. - Of bedoel je misschien dat er per één manmoedig naar boven gesleepte herinnering tien andere herinneringen worden verdrongen? Oké hoor. Toch vind ik verlichting hier wezenlijker dan verdringing. Niet dat het die Suter en die Peperman uiteindelijk iets zal helpen. Nee, alleen het boek blijft overeind staan. De enige wie het misschien iets zal helpen is de kleine Emilia, die op de laatste bladzijde van het boek uit *de sleuf van de dood* weet te ontsnappen, samen met haar moeder.

Ja, dat hele boek is geschreven om die ontsnapping van moeder en dochter op de allerlaatste bladzijde mogelijk te maken. Dus: het is de roman van een ontsnapping.

Als ik het heb over '*verdringing*', *heb ik het niet over de romanpersonages, maar over de* schrijver *van* De poolse vlecht.

Dan ben je op een voor de lezers oncontroleerbaar plan bezig. Dan lig je bij de psychiater op de divan. Wat zou daar de zin van zijn? Bovendien is het de vraag of je dan nog gelijk hebt. Is het niet zo dat de verlichting van de personages een geweldig effect kan hebben op de schrijver van het boek? Zoals op lezers van het boek?

Bij de schriftelijke beantwoording van een aantal vragen streepte je één zin door. Die ging over de ontsnapping van Emilia en haar moeder. Ze ontsnapten, 'maar ook alleen maar omdat en doordat de schrijver dat zo wil'. Een essentiële zin lijkt me dat. Je bedoelt: je kiest voor een persoonlijke verdringing een literaire oplossing. Ja natuurlijk, veel andere mogelijkheden resten mij niet. Bij de psychiater of in het café kan en wil ik niets kwijt. Ik kies voor een literaire oplossing, dat is mijn enige talent.

We moeten het in dit interview hebben over de literatuur. Toch speelt de 'zware emotionaliteit' van de Tweede Wereldoorlog en het 'persoonlijk verlies' een belangrijke rol. Wat wil je er in dit interview over kwijt? Hoe zit het overigens met de fictionaliteit en werkelijkheid?

Nee, ik wil er niets over kwijt, behalve via de omweg van het literaire verhaal. Ik kan er in geen andere zin over spreken dan via de literaire verbeelding, en met behulp van mijn personages, over wie ik hierboven iets heb verklaard en die ik hierna eventueel nog wel nader wil verklaren, als je dat nodig vindt. Het 'er niets over kwijt kunnen' is de drijfkracht van het schrijven; is het thema van vele hoofdstukken. Anders gezegd: in de werkelijkheid ben ik met *stomheid* geslagen. Mijn uitweg is de literaire welsprekendheid. Het resultaat daarvan moet aangrijpend, of emotioneel, of onthullend, of mooi, ontroerend, spannend zijn (kijk eens aan, welk een 19de-eeuwse termen; ik ben er niet vies van), maar de werkelijkheid die daaraan ten grondslag ligt blijft gesloten.

Fictionaliteit en werkelijkheid? Als ik je nu eens vertel dat de fictie van 'Kolenwolken' zeer dicht, bijna sluitend, op de werkelijkheid ligt, en dat de fictie van 'In Franzensbad' op nog geen vierkante millimeter werkelijkheid berust, of precies omgekeerd, heb ik dan iets gezegd over de aard van die twee hoofdstukken, hun betekenis, hun literaire waarde, hun psychologische diepgang? Wordt er iets van het samenstel van woorden mee verklaard, de rangschikking van de zinnen, de vormgeving van emotioneel? Nee!

Het is leuk en misschien zelfs opwindend om te weten dat Leonie Schitz ('In Franzensbad') gebaseerd is op/geïnspireerd is door de zangeres X, maar door het feit onder de fictie te onthullen loop ik het risico de magie van het verhaal aan te tasten, het stofgoud dat over de zinnen ligt weg te blazen. Daar voel ik natuurlijk niets voor. Ik moet je bekennen dat ik dat soort onthullingen wel graag van andere

schrijvers en artiesten lees. Stel nu eens dat ik aan het eind van dit interview ga beweren - onthullen - dat ik helemaal niet in Polen ben geweest, nooit in Franzensbad, nooit in Vevey, nooit in Tremezzo en al die andere fraaie oorden; dat ik uitsluitend en alleen op mijn werkkamer ben geweest, met een actieradius zo groot als, en niet groter dan mijn verbeelding. Verandert dat op de weegschaal de ‘waarde’ van datgene dat ik geschreven heb ook maar

met één gram? Maar misschien had je een *geleerd* antwoord willen hebben. Helaas, niet van mij.

Die literaire angst om de magie te verstoren, dat is niet denkbeeldig, hoor. Al die onthullingen achter die prachtige boeken.

Bij welke schrijvers verstoort het de magie? Ik weet niet beter dan dat de autobiografie hooguit iets kan toevoegen. Neem nu de discussie over de dissertatie van Wam de Moor over Van Oudshoorn. Het is toch prachtig wat De Moor heeft gedaan? Jawel, maar dat kan ook alleen maar bij een schrijver die dood is. Ik zie dat niet gebeuren bij Hermans bijvoorbeeld: de feitelijkheid achter de fictie behoort toch nu niet uitgezocht te worden. De feitelijkheid bevat zoveel banaliteiten dat zij de dramatiek van het verhaal aantast. De mooie woorden, de schone schijn, dat is voortdurend een literair probleem. De fascinatie voor film bijvoorbeeld in al mijn boeken berust op de fascinatie voor de schone schijn. Film is bedrog. Daar houd ik van. Als film de echte werkelijkheid weergeeft, loop ik hard weg. Literatuur is ook een bedrieglijk spel, maar met bittere ernst gespeeld, en graag met elegantie.

Van een groot aantal scènes, hoofdstukken, kan ik exact vertellen wat feit is en wat fictie. Maar niet hoe het feit tot fictie *verbeeld* werd. En dat zou nu juist zo interessant zijn. Helaas, het is, in bijna alle gevallen, een onachterhaalbaar proces. Neem nu eens hoofdstuk 19 van *De paardendief*: De actrice Dorothy Dauphin, met kind en kindermeisje, in een dramatisch treffen met Spencer, in de bar van hotel De Vogel Rok te Ascona ... Ik kan je precies vertellen welke beroemde actrice in welke entourage op welke dag mij geïnspireerd heeft tot dat hoofdstuk. Maar de onthulling van die *naam* onthult niets essentieels dat al niet in de *taal* onthuld wordt. Het zou uitsluitend *gossip* zijn.

Hoe de taalverbeelding werkt, welke verschuivingen er van feit naar fictie hebben plaatsgevonden, dat zou ik je willen onthullen, als ik kon. Laat ik het proberen met twee voorbeelden:

In *De poolse vlecht* p. 111 wordt geschreven, bij monde van Alfred Delhaye, filmregisseur, wat er te zien is aan de achterkant van het complex Birkenau:

> ... achter de laatste overeind staande wachttoren: een zanderige driesprong met twee kleine boerenbehuizingen, elk tussen vermolmde, hier en daar verbrijzelde hekwerken. Op de droge, met een karrespoor gegroefde zandweg langs de hutten spelen uiterst kleine kinderen, de meisjes met een doek om het hoofd, de jongetjes getooid met een door een gehaakt koordje onder hun kin vastgebonden wollen mutsje. Een jongetje duwt een houten paardje met uitgerukte staart door een karrespoor. Vijf minuscule honden keffen ons aan. De op het bleekveld tussen haar wasgoed geknielde vrouw schenkt er geen aandacht aan. Het perspectief achter de boerenwoningen, van het complex afgewend, verrot van landelijke vredigheid.

Ik verzeker je dat de schrijver hier de werkelijkheid van wat hij met eigen ogen heeft gezien, *overschrijft.* Is het dus een realistische beschrijving? Helemaal niet! Het overschrijvingsproces elimineert onmiddellijk al die elementen uit de werkelijkheid die voor het verhaal niet bruikbaar zijn, en concentreert zich obsessief op de details die tot het thema van het boek behoren. De expressieve helderheid van deze korte scène is (na in de werkelijkheid ‘gezien’ te zijn) te voorschijn gekomen uit een chaos van gegevens en ruwe zinnen. Er is heel wat gespoeld en gewassen tot de juiste

woordjes in de juiste ritmische volgorde lagen. Let eens op de volgorde: vermolmd, verbrijzeld, gegroefd, getooid, gehaakt, uitgerukt, geknield, verrot.

Is dit de beroemde herscheppende verbeelding? Wat er staat wordt op papier gemaakt.

Nu een tweede voorbeeld waarbij, verzekert de schrijver je, van enige overschrijving uit de werkelijkheid geen sprake was. De scène is dezelfde, maar nu is de winter ingetreden. *De poolse vlecht* p. 155-6:

> De man begint op de moeder te jagen, die een ogenblik uit het zicht is verdwenen. Hij treft haar, roerloos als een reiger, bij een lange, diepe trechter, waardoorheen de kleine Emilia zich langzaam van hen verwijdert, het hoofd in de nek, beide armen horizontaal geheven. Een zoemend geluid. De man raakt de schouder van de moeder aan. Ze valt met knikkende kniebewegingen plat voorover, strekt en sluit haar benen...

Hier is door de schrijver puur uit de verbeelding geput. Was het schrijfproces nu een ander dan in het eerste voorbeeld, waar in elke zin de elementen uit de werkelijkheid traceerbaar zijn? Nee! - Het effect is uitsluitend afhankelijk van de creatieve taalverbeelding.

Waarom is De poolse vlecht *in Polen gesitueerd? De plaats waar zich alles afspeelt, noem je niet.*

Ik noem niet de naam waaronder die *plek* over de hele wereld bekend is geworden. Dat woord kan ik niet uit mijn keel krijgen, niet in dat boek, niet in de werkelijkheid. Die naam is het symbool voor de absolute gruwel. Ik noem wel de naam van het *complex* waar de miljoenengruwel is gepleegd, drie kilometer verderop. Die naam is Birkenau. Met dat woord heb ik geen problemen. Hoe komt dat? Laten we er maar over zwijgen.

Mijn persoonlijke betrokkenheid bij die plaats is: dat de moeder van mijn vrouw daar vermoord is. Dat ligt eraan ten grondslag. In de oorlog was ik 10, 11, 12 jaar. Ik leefde in een beschermd milieu, ik heb nooit tot de vervolgden behoord. De oorlog is voor mij een afgeleide emotie, de oorlog heb ik gezien maar niet meegemaakt, ik heb er niet onder geleden. Het geobsedeerd worden door de Tweede Wereldoorlog, door Polen en Rusland, is pas veel later gekomen. Dat heeft te maken met een obsessie voor de vernietiging van mensen. De persoonlijke vernietiging die zich ondergeschoven heeft in de miljoenenvernietiging. Emile Suter zegt in *De poolse vlecht*: ‘Ik gebruik *die* dodenakker, omdat ik *mijn* eigen dodenakker niet durf te betreden’, (p. 17)

De persoonlijke emotie wordt daarmee historie.

Het is een truc, een afleidingsmanoeuvre.

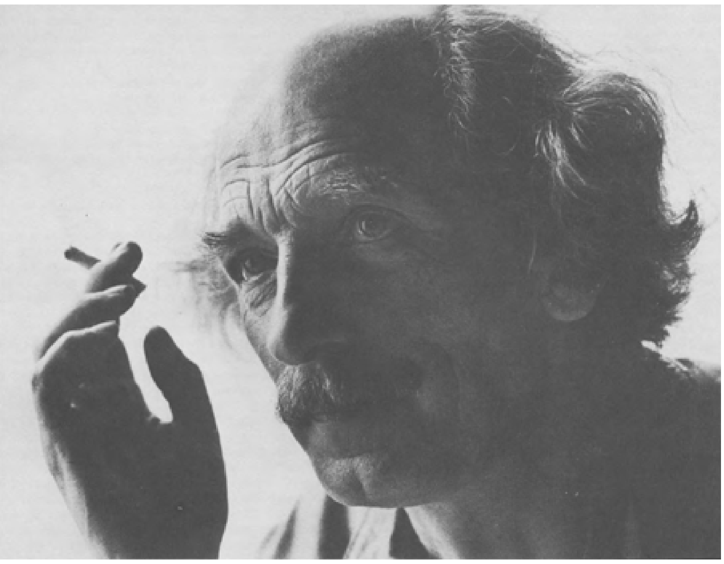
Maar dat helpt dus niet.

Het helpt in zoverre dat je in staat bent een literaire vorm te vinden. En dat is al heel wat. Voor de personages èn voor de schrijver. Het merkwaardige is dat ik in de twee jaar dat ik aan *De poolse vlecht* werkte, nooit geaarzeld heb, nooit onzeker ben geweest over het literaire resultaat dat tevoorschijn zou komen. Voor mij, een zenuwachtig personage, is dat heel bijzonder. Ik heb ontdekt dat mijn enige zekerheid op het blanco papier ligt.

Vertel eens over ‘de voorgeschiedenis van je reis naar Polen’. Goed, zo kort mogelijk, en dit dan werkelijkheidsgetrouw, zonder een greintje fictionaliteit. Een paar maanden geleden had Geert Lubberhuizen een ‘proefinterview’ met mij. Hij gaat iets doen voor het radioprogramma Het zout in de pap, over ‘Hoe maak je een gedicht, verhaal

etc.', en hij wilde op mij testen hoe zoiets uitpakt, en of hij het wel kon. Haha, dan moet je vooral mij als proefpersoon nemen. Maar goed, onder zijn stimulerende invloed raakte ik toch aan de praat en ik vertelde hem dat ik na beëindiging van *De paardendief* de behoefte voelde mijn personages uit het veilige Zwitserland, waar *De paardendief* zich afspeelt, weg te jagen, de echte verschrikking in, naar Polen. Op dat moment van mijn verhaal herinnerde ik me dat ik op een avond, jaren tevoren, thuis kijkend naar de televisie, hardop de zin had uitgesproken: 'Volgend jaar ga ik naar Polen'. Ik zag mezelf weer in de kamer zitten en die zin hardop uitspreken. Maar, zei ik tegen Geert, ik weet absoluut niet meer wat voor een tv-programma of -film dat was. Ik moet daar iets gezien hebben dat mij de

impuls, de stoot gaf tot het formuleren van iets wat ik allang (hoe lang? wie weet) wilde. In dat tv-programma ligt natuurlijk niet de creatieve oorsprong van *De poolse vlecht*, maar wel de 'uiterlijke impuls'.



Oscar Timmers. Foto: Steye Raviez

Na het gesprek met Geert ben ik thuis gaan zoeken in aantekenboeken of ik iets kon vinden in verband met dat tv-programma. Ik vond 'de zin', letterlijk zoals ik me hem had herinnerd. Ik vond er ook een datum bij: 4/12/1977. Dat betekende, tot mijn verrassing, dat ik het besluit naar Polen te gaan niet had genomen na beëindiging van *De paardendief*, maar tijdens het schrijven van dat boek, en zelfs tamelijk in het begin. Waarom ik al naar Polen wilde terwijl ik nog met iets heel anders, althans geografisch anders, bezig was, kan ik niet verklaren. Bij die 'zin' stond ook nog genoteerd: 'De deemoed'. Toen de volgende stap. 4-12-1977 was een zondag, het kon dus niets anders dan een VPRO-programma zijn geweest dat mij had gegrepen. Via via kom ik er dan achter dat op die avond is uitgezonden een film van Cherry Duyns en Roelof Kiers: *Vliegeren op de duivelsberg.* Die ontdekking lost niets op. Nog steeds herinner ik me er niets van. Waar ging het over? Natuurlijk over Duitsland. Zaten er 'Poolse' beelden in? Ooit zal ik Cherry Duyns vragen of ik zijn videoband van die film mag zien. Dan moet er één enkele scène, of een minimaal detail van een scène uitspringen, en dat is dan wat mij dat laatste zetje, die flinke duw heeft gegeven om datgene te gaan schrijven wat kant en klaar in mij lag. Nou ja, kant en klaar, een nog vormeloze massa. Maar de massa was rijp voor de taal.

Dit is maar een deel van de voorgeschiedenis van mijn reis naar Polen, dat deel dat ik zonder enig probleem van de werkelijkheid kan overschrijven. Toch een interessant partikeltje, vind je niet? Ook bij andere schrijvers ben ik vaak nieuwsgierig naar wat de 'uiterlijke impuls' tot een bepaald boek is geweest. Of ze een 'beeld' kunnen reconstrueren dat hun op het juiste moment de juiste stoot heeft gegeven. Hoe maak je b.v. een verhaal, en uit welk beeld is het voortgekomen, of uit welke 'abstractie'. Dat is iets anders, en interessanters dan de onthulling van feit achter fictie.

Maarten 't Hart heeft onlangs gezegd: 'Naarmate het werk van een schrijver autobiografischer lijkt, wordt er meer door hem verborgen gehouden'.

Ik heb het gevoel dat dit waar is. Maar ik heb ook het gevoel dat de formulering niet klopt. Kan iets waar zijn terwijl de formulering van die waarheid niet klopt? Ik

probeer een variant: ‘Naarmate de autobiografische suggestie die er van een werk uitgaat sterker is, wordt er door de schrijver meer verborgen gehouden’. Of nog beter: ‘Naarmate een schrijver meer prijsgeeft, houdt hij meer verborgen’. Het is waar, maar het is een waarheid die alleen controleerbaar is voor de schrijver zelf. En later misschien voor een proefschriftschrijver, maar dan nog zeer ten dele.

Liever citeer ik de slotregel van 't Hart's artikel over zijn *Brandende kwestie* Feit en Fictie (VN, 4-12-'82): ‘En over zijn meest brandende kwestie kan hij misschien schrijven in een werk dat het verst verwijderd lijkt van zijn autobiografie, maar ik betwijfel of hij daarover in het openbaar ooit zal kunnen of zal willen praten’.

Ook een interview is een openbare aangelegenheid, vandaar.

Je hebt aangegeven hoe De poolse vlecht *ontstaan is. Kun je dat ook van* De paardendief *reconstrueren?*

Nee, dat kan ik niet. Ik kan er wel een paar losse opmerkingen

over maken. De paardendief is behalve een dief van paarden ook een dief van auto's, van vrouwen, van kinderen, en bovendien een dief van ideeën en emoties. Je zou kunnen zeggen: een dief teert op het bezit van anderen, hij is een parasiet. Spencer heeft iets parasitairs, vind ik, in zijn contacten met vrouwen en in zijn contacten met kunsten. Muziek, film en historie spelen een grote rol in *De paardendief.* Spencer gebruikt ze als pepmiddel om zijn emoties op te wekken. Maar het paard, losgekoppeld van de dief, is natuurlijk ook het beeld van het verlangen. Het is een algemeen symbool, het paard staat op de horizon, het dreigt voortdurend weg te zinken, te verdwijnen. Het paard is ook het symbool van vrouwelijke schoonheid.

De paardendief bestaat uit drie delen. Deel één heet 'Est! Est!! Est!!!'. Dat betekent: hier is het, hier is het, hier is het. Het hoofdstuk speelt zich af rond Pasen, april 1976. Spencer gaat met zijn vriendin Kristiena naar Fiesch, een dorpje in Zwitserland, vlak bij Brig, waar hij met behulp van haar fragmenten uit zijn verleden reconstrueert. Zijn vriendin inspireert hem tot het verwoorden van zijn obsessies. In de loop van het verhaal blijkt dat Spencer een afspraak heeft in Brig.

Deel twee, 'De kortste weg', speelt zich een maand eerder af. Daarin is te lezen hoe Spencer zich met zijn vrouw op weg begeeft naar Tremezzo, aan het Lago di Como, waar hun een première is voorgespiegeld van de allerlaatste film van Visconti. Die film heet 'Visconti on Stein'. Het speelt zich af op de avond dat Visconti, ook historisch, overlijdt. Die Viscontifilm is een geheimzinnig, duister verhaal. Ergens in het boek wordt het een graftombe genoemd, 'een lijkwade die langzaam optrekt'.

Deel drie, 'Borromeische dagen', speelt zich af begin mei 1976. Spencer en zijn vrouw zijn in een hotel in Ascona. Dit deel bevat veel jeugdherinneringen van Spencer. Hij is behoorlijk ziek in dit gedeelte. Hij heeft een afspraak met een zangeres/actrice, met wie hij filmplannen heeft.

Door deze drie delen heen loopt het verhaal van De paardendief, een *continuing story* van Spencer, waarin zich de eigenlijke apotheose afspeelt. In het voorlaatste hoofdstuk vraagt Spencer zich af waar het kind van de actrice blijft. In de slotalinea zit de suggestie, dat er iets vreselijks staat te gebeuren. 'Dorothy deed een poging zich van Spencer los te maken, haar ogen aarzelend tussen een blik omhoog langs de balkons van het hotel, en een blik over haar schouder, in de richting van het meer', (p. 174) Wat er langs die gevel van het hotel gebeurd kan zijn, wordt in het slotverhaal van *De paardendief* geparafraseerd. Daar zit een kind in een zolderraam, in een filmdecorachtige straat, de paardendief rijdt voortdurend op prachtige paarden heen en weer, een verleidingspoging, maar het kind en zijn moeder wilden niet met hem mee, en tenslotte wordt de paardendief door het kind vanuit het raam met pijl en boog uit het zadel gelicht.

> Op het moment dat de paardendief zich verhief voor de sprong over het witte hek de bosrand in, schoot het jongetje zijn pijl af. Recht boven het hek draaide de paardendief zich in het zadel om en zag een vuurschijf in tegengestelde richting langs de puien rollen. De pijl trof hem vol in de keel, tussen de sleutelbeenderen ingebed.
> (p. 181)

Het einde van de verschillende romans komt nogal overeen.

Dat is waar. In *Haar gaan en haar liggen* (later onderdeel van *De amazone)* wordt een man te pletter gereden, in *De paardendief* wordt de man uit het zadel geschoten door het kind en in *De poolse vlecht* eindigt één van de hoofdpersonen in de sneeuw in Polen, in een lange gleuf. Hij wordt niet gedood, maar hij wil niet meer. Hij wil

daar blijven liggen tot de sneeuw hem heeft bedekt. 'De sluitertijd wordt langer en langer, de ogen groter en groter. Eeuwig licht', (p. 157)

In De paardendief *werkte je toe naar het hoofdstuk waarin Spencer die ene zin zoekt waar voor hem alles om draait?* Het gaat inderdaad om die ene zin, een zin die overleeft, die als het ware in steen gebeiteld de tijden kan doorstaan, een gebeiteld grafschrift. Het gaat om het vinden van één zin die iets verklaart en die blijvend is.

Anders gezegd: Spencer zoekt een grafschrift voor een verloren persoon, ja, voor iemand die dood is.

Wat dat betreft zijn al je boeken identiek.

Ja, keihard beitelen in harde steen! In *De poolse vlecht* is het het mooiste tevoorschijn gekomen. De gebeitelde tekst als totaliteit, als idee, als boek.

In je aantekeningencahier heb je over je laatste twee boeken iets genoteerd.

Hier staat: 'Ik houd zeer veel van *De paardendief*, maar het is misschien te vol gestapeld voor een andere lezer dan ikzelf. Wie kan daar nu ten volle van genieten behalve ikzelf? Ik geniet er nog steeds van, want er zit 'leven' in. In *De poolse vlecht* regeert de dood, rücksichtlos, met een barre, onbuigzame discipline. Vanwege die schrijfdiscipline is *De poolse vlecht* beter geslaagd dan *De paardendief.*

Maar toch: ik weet het niet. *De poolse vlecht* is uitgebalanceerd tot het uiterste. *De paardendief* is tot in elke zin een erotische boek. Daar houd ik van. Maar *De paardendief* is uitgelopen in *De poolse vlecht.* En dat gaat over doodszucht...

Erotiek is een belangrijk thema in je werk.

Op p. 32 van *De poolse vlecht* geeft de zangeres Leonie Schitz een geheim prijs. Ze zegt: 'Groter bedrog dan lichamelijk genot is mij nooit voorgespiegeld, grotere leugen heb ik mijzelf nooit aangepraat'. - Nergens scherper dan in de erotiek tref je het spanningsveld aan tussen verlangen en teleurstelling, tussen maken en mislukken, tussen droom en werkelijkheid. Ik weet geen ander thema dat mij feller zou kunnen inspireren. Maken en doodmaken misschien? Hoe erotisch is dat niet!

Ik zou ook heel simpel kunnen zeggen: Een boek zonder erotiek, dat is niks. Van mij niet, van anderen niet.

In De amazone *heb ik een citaat gevonden dat in vele varianten terugkeert:*

> *Ik ben, zei Spencer, ontzettend bang van lichamelijke viesheid. Ik vind dieren vies - een boom zal ik nooit vies vinden, een auto ook niet -, ik ben vies van de meeste mensen, zuiver lichamelijk. De paar mensen van wie ik houd, hebben als belangrijkste kenmerk dat ik ze clean vind. Als ik iemand clean vind, is dat voor mij het onomstotelijke bewijs dat ik bezig ben verliefd op haar te worden. Dan slik ik alles. Letterlijk. Het eten uit haar mond. Ik vind E. bijvoorbeeld ontzettend clean. Ik wil haar graag besmeuren; en door haar besmeurd worden. Uit heel mijn hart.*
> *(p. 116-117)*

Cleanheid is niet hetzelfde als goed gewassen hoor, het heeft niets met zeep te maken. Het is meer een geestelijk eigenschap. Nee, het is een *erotische* eigenschap. Het komt inderdaad vaker terug. In *De poolse vlecht* (p. 30) staat bijvoorbeeld: 'Het feit dat hij haar warme adem op zijn gezicht verdroeg, was voor Emile Suter een waarschuwingssignaal. Hij was niet naar een kuuroord gekomen om de ziekte van de verliefdheid op te lopen'. Kijk ook eens naar het hoofdstuk 'Gesprongen handen' in *De poolse vlecht.*

In De paardendief *is te lezen: 'Een goed idee moet uit één zin bestaan, zei Spencer. In zijn hoofd vormden zich de woorden "pijniging en streling*", *maar hij wist met feilloze zekerheid dat die niets met zijn idee te maken hadden'. (p. 152)*

Dat zijn ideeën die Spencer, de dief, heeft over creatieve scheppingen van anderen. Het boeit hem, maar hij weet dat het niet bij zijn karakter past. Sadisme, agressiviteit, ziet hij vaak in kunstuitingen van anderen. Spencer denkt dat de combina-

tie pijniging en streling iets betekent, dat die combinatie hem geheimen kan openbaren, maar hij weet dat hij er niets mee aan kan.

Wat is het verschü tussen Spencer in De amazone *en in* De paardendief?

De Spencer van *De amazone* is tegen de veertig. Zijn kenmerk, zijn bezigheid is hysterie. De erotiek in dit boek is bijna lijfelijk aanwezig. Hij, Spencer, is tamelijk openhartig, en op een rechtstreekse manier. Hij wil vrouwen, en hij wil daarin een verlies goedmaken.

De Spencer van *De paardendief* is in de veertig. De hysterie heeft plaatsgemaakt voor melancholie. De erotiek is hevig in de taal aanwezig, maar het lijkt wel of hij, Spencer, meer tot droombeelden dan tot handelingen geneigd is. Zijn bezigheid is vooral *kunst.* De inhoudelijke reikwijdte van *De paardendief* is groter dan van *De Amazone.* Ik dacht met *De paardendief* een simpel boek te schrijven. Over *De amazone* zei men dat het te ingewikkeld was, te fragmentarisch. Weliswaar vol suggesties, maar nauwelijks voor een lezer te begrijpen. Ik hoopte met *De paardendief* een rechtlijniger verhaal te schrijven, maar daar is niets van terechtgekomen.

Als je naar de inhoudsopgave van *De paardendief* kijkt, zie je dat veel hoofdstukken beginnen met: het verhaal van ..., het verhaal van ... Je weet dat het in sommige kringen niet bon ton is om over verhalen te spreken, daar schrijft men teksten. Ik geloof erg in het verhaal, het verhaal met veel verdiepingen erin.

In het chronologisch opgezette, rechtlijnige verhaal geloof je niet?

Jawel hoor, ik probeer het vaak. Maar ik ben nog geen bladzijde op weg en daar zijn de kronkels weer. Ik zou het simpele verhaal wel eens tot een goed einde willen brengen.

De amazone *is fragmentarisch, maar er zit wel degelijk structuur in.*

Het bestaat alweer uit drie delen. Het eerste, ‘De schrijver en zijn dochter’ bevat het verhaal van een jeugdliefde. Het woord ‘jeugd’ slaat uitsluitend op het meisje. Spencer is ongeveer 15 jaar ouder, hij is tegelijkertijd haar vader, haar minnaar en haar broer. Beiden treuren om een dode. Franzeska, het meisje, treurt om de dood van haar lievelingsbroer.

Het verhaal wordt verteld in korte fragmenten, in een hevige, beknopte taal waar ik soms het woord ‘epifanie’ voor gebruik. Ik vind het een beetje bekakt, dat woord. Overigens is Franzeska te vergelijken met Dora uit *De poolse vlecht.*

Het tweede deel van *De amazone*, ‘Tien dagen aan zee’, speelt zich een jaar eerder af. Het is gesitueerd in Dubrovnik, Joegoslavië, in het hotel waar Spencer Franzeska heeft ontmoet. Hij is daar alleen en beleeft op een avond in de salon van het hotel een visioenachtige gebeurtenis van twee kinderen die in die salon televisie gaan kijken, waardoor er een confrontatie ontstaat met verdrongen gebeurtenissen en schuldgevoelens. Dit deel is geschreven in een lange, stromende stijl. In het derde deel, ‘Anima, je reinste film’, zwerft Spencer van hot naar her tussen een aantal vrouwen, bij wie hij geen enkel succes heeft. Alle contacten lopen op niets uit.

‘*Nee, ik durf niet, antwoordde Spencer*, *het moet genoeg zijn zo*’, *vind ik een heel typerende zin uit* De amazone.

Ja, Spencer probeert toch meer te zeggen om het verhaal op gang te houden, niet het boekverhaal, maar het verhaal voor zichzelf. De zin die je citeert sluit weer

aan bij een zin uit De *paardendief*: 'ware liefde dringt de verschrikking binnen; dat is waar, maar dat kan niet'.

In De amazone *ga je nogal ver wat het beschrijven van het verdriet betreft.*

Ik heb ook gemerkt dat ik in *De amazone* veel openhartiger durf te zijn dan in *De poolse vlecht.* In *De amazone* geef ik dingen prijs die de schrijver van *De poolse vlecht* niet meer uit zijn keel krijgt. Maar die openhartigheid neemt na *De amazone* al af. In *De paardendief* vindt het alleen nog plaats in droomscènes of gedroomde scènes.

Ik vermoed dat het tijdsverloop zich doet gelden. Tijd heelt niks. De personages moeten zich steeds meer verstoppen.

Waarom heb je Spencer weggeschreven na De paardendief?

Toen ik had besloten dat de romanpersonages uit Zwitserland weg moesten, kon ik met Spencer niets meer aan. Hij is opgegaan in de dichter, de scenarioschrijver en de pianist van *De poolse vlecht.* Het zou me teveel hebben belast om de naam Spencer voort te zetten. Misschien heb ik de truc bedacht dat personage te splitsen omdat het je het idee geeft dat je iets nieuws gaat proberen. Hoewel het qua karakter en instelling allemaal varianten zijn. Maar de mogelijkheden lagen ineens weer open. Ik kon plotseling een vrouw bij het drietal voegen. Dat is echt bij verrassing gebeurd. Die journalist had ik helemaal in mijn hoofd en opeens wist ik dat het een vrouw moest zijn. Dat gaf de stoot tot een vervolg. Het zijn ontdekkingen van een halve seconde waar dat uit voort komt.

De Italiaanse journaliste Rosalind L. komt het meest overeen met Oscar Timmers. Kun je die overeenkomsten uitleggen en aangeven waarom je juist een vrouw hebt gekozen aan wie je het meest verwant bent.

Hoe kom je daarbij? Heb ik je dat verteld? Dat moet ik dan wel even specificeren. Het is meer een kwestie van 'dierbaarheid' dan van verwantschap. Rosalind vertoont ongetwijfeld een paar karaktereigenschappen en fobieën die ook de mijne zijn. Ik heb veel van mezelf in haar gestopt, en met veel liefde. Ik kon dat doen omdat Rosalind waarschijnlijk de enige vrouwelijke personage in mijn boeken is die niet is gemodelleerd naar een levende of geleefd hebbende vrouw. De reden waarom ik me met haar verwant voel - meer dan met Emile Suter, Aloys Peperman en Mathias Reber, die toch ook allemaal een flinke tik van mij hebben meegekregen - is simpelweg een kwestie van (voor)liefde. Rosalind is, wat *De poolse vlecht* betreft, mijn lievelingspersonage. Haar intieme allure bevalt me, en zij heeft een paar 'beelden' in haar hoofd die mij intrigeren. Bovendien, en dat is wellicht het belangrijkste, zij is de moeder van de kleine Emilia (zij zijn de enigen die straks ontsnappen).

Om nog even over het onderwerp vrouwen door te zeuren, want het boeit me: Rosalind heeft sfeer, ze heeft stijl, ze is op een aanminnige manier geremd, ze valt prachtig flauw, ze heeft gracieuze gebaren, ze heeft een fantastische moeder en grootmoeder, ze is op een zeer kwetsbare manier onafhankelijk, ze beschikt over het beeld 'Gesprongen handen' (p. 127-128) (en dat beeld, die impuls komt uit Djuna Barnes, *Nachtwoud*). Maar ook de andere vrouwen in *De poolse vlecht* hebben mijn liefde, zij het niet op die intieme manier. De zangeres Leonie Schitz is van een veel grootsere allure, mij te groots; Dora Krans, 'dat vreselijke kreng', ik wil geen kwaad woord over haar horen, aan dat soort krengen ben ik verslaafd; Edith, 'de enige normale persoon in het boek' ... Ja, en dat geldt ook voor *De amazone* en *De paardendief*, ik schrijf alleen over vrouwen als ik van ze houd, dat wil zeggen als ik van hun literaire personage kan houden. Nu mag je mij er nog even op wijzen dat ik kennelijk iets heb met Milanese vrouwen. Want kijk maar eens in *De paardendief*, het deel 'De kortste weg', daar bewegen zich een paar luisterrijke Milanese gestalten

... Ik vermoed dat de glorie van Stendhal en Visconti op die stad schijnt, en in de vorm van inspiratie terugkaatst op mij.

De ontsnapping aan het einde van de roman heb je als volgt beschreven: 'De haren van de moeder beginnen in dikke strengen samen te klonteren aan haar slapen, langs haar wangen. Ze

schudt haar hoofd in een poging haar ogen achter haar haren te verbergen. Maar de man drukt haar bij haar schouders omhoog en zegt - in de weinige seconden dat hij spreekt voelt hij het volle gewicht van haarschaambeen -: 'Rennen, nu! Rechtdoor, je kunt haar niet missen, pak haar in je armen, en ren door, rechtdoor!' (p. 157) Het einde van het hoofdstuk over de dichter Emile Suter lijkt me verwant: 'Ik ga hier nooit meer weg. Ondereen bergstenen daar, daarginds, daar wil ik terechtkomen. Rennen - zeg ik je. Ik geef nergens meer iets om. Behalve dat. En wat daarnaar toe voert. Dat is voldoende om voort te gaan, op papier'. (p. 50)

Dit laatste citaat is het slot van het interviewhoofdstuk 'Edele visioenen'. Ik had al willen opmerken dat je weinig gebruik maakt van dat hoofdstuk, maar goed, dat doe je dus nu. Het is het einde van een lange dag, waarin veel gebeurd is tussen de interviewer en de geïnterviewde. Veel dramatische zaken zijn wel of niet uitgesproken. Deze slotalinea heeft iets ingehouden wanhopigs, het is heel essentieel. Maar jouw suggestie dat het beeld van het rennen in beide citaten verwant is, is niet correct. Aan het einde van de roman zegt Peperman tegen Rosalind dat zij haar kind achterna moet rennen om te ontsnappen. Dat is met Suter niet het geval.

Kun je de figuur Aloys Peperman toelichten. In De poolse vlecht *(p. 73) is te lezen:*

> *Aloys Peperman besefte dat het emotionele beeld* [*van Rosa Luxemburg*] *hem trof, maar niet de historische betekenis van het gebeuren. Hij zou een drieregelige tekst kunnen schrijven waarin een vrouw, de binnenplaats van een gevangenis, de ossen, in een aangrijpend beeld werden samengevat. Maar nooit zou hij in staat zijn de oorzaak van het samentreffen van die drie elementen, noch de gevolgen ervan, te analyseren.*

Peperman is een pure estheticus, die wel emotionele dingen kan analyseren, maar geen maatschappelijke. Zijn fixatie is de esthetiek; hij denkt alles van emoties te weten. Hij is zich bewust van zijn beperkingen, hij weet dat hij afgesloten is van maatschappelijke gebeurtenissen.

In Peperman heb ik heel wat van mezelf afgeschilderd. Veel van mijn personages trouwens leven in de droomwereld van hun obsessies, zij houden zich verre van de barre werkelijkheid. Wat ze vertellen over hun jeugd, de boerderijsituatie, dat is allemaal idyllisch, romantiek, droom. Daarmee pogen ze zich in leven te houden. Op pagina 159 van *De amazone* staat een tekening afgedrukt. Je ziet in die tekening van de boerderij de beslotenheid binnen een vierkant. Daarin speelt zich niet alleen het leven van een kind af. Die situatie wordt voortdurend voortgezet, in andere vormen weliswaar, maar het blijft zoeken naar bescherming.

Lees je De poolse vlecht *nog wel eens?*

De laatste maanden niet meer. Wel na het verschijnen, in maart, toen was ik er iedere dag mee bezig. Dat ging door tot mei. In die maand mei kreeg ik de bevestiging van de critici. Daarna hoefde ik niet meer. In die tussenperiode was het alsof ik iedere avond nog even in het boek moest lezen om de bevestiging voor mezelf te herhalen.

Het stoort je niet dat bijvoorbeeld De aanslag *van Mulisch al boven de 100.000 verkochte exemplaren zit en dat* De poolse vlecht *met moeite 10.000 zal halen?*

Nee hoor. Hier op De Bezige Bij is er zojuist een advertentie gemaakt naar aanleiding van de beste boeken van 1982. De Vrij Nederland-critici noemden *De aanslag* negen keer, en *De poolse vlecht* vijfmaal. Nee, ik ben buitengewoon tevreden over dit jaar. En deze week ben ik bovendien heel gelukkig vanwege het omslag van de ECI-editie van *De poolse vlecht.* Het is een perfecte evocatie van Wout Muller: kindervoeten op ijs, en onder dat ijs is een gruwelijke wereld van algen en wieren zichtbaar. De scène die beschreven staat in het hoofdstuk 'Gesprongen handen'.

> Rosalind ging verzitten in bed, boog zich voorover en keek scherper toe, haar oogleden begonnen te knijpen. Zij zag, als een uitvergroot detail van een foto, hoe de kleine Rosa met haar gesprongen handen een van haar ijzige voetjes op de knie van haar andere been had getild en, voorovergebogen, met hortende adem haar versteende voetje tot leven probeerde te brengen, de gevoelloze huid knedend met haar vurig-paars gevlekte handen. Ai, zei Rosalind, ai, mijn liefde, je hebt het overleefd. (p. 128)

Van welke boeken, van anderen, houd jij eigenlijk?

Als je in de gaten houdt dat 'houden van' iets anders is dan 'beïnvloed worden door', zal ik je zeggen van welk soort boeken ik *houd.*

Ik houd van literatuur met een sterke emotionele lading. Maar die lading moet dan wel in bedwang worden gehouden door vormgeving en stijl. Nee: die lading moet haar vorm vinden in de stijl. Stijl is het belangrijkste. Stijl bepaalt in hoeverre je geslaagd bent in je opzet. Stijl alleen betekent natuurlijk net zomin iets als het vormeloze volbraken van romanpapier.

Wat mij interesseert in het werk van andere schrijvers is altijd een combinatie van thema en stijl. Maar die combinatie is niet onder één noemer te vangen. Ik geef je vier voorbeelden van afgelopen jaar, uit vier verschillende literaturen, boeken die mij stevig hebben aangepakt: Márquez, *Kroniek van een aangekondigde dood*, Brouwers *Bezonken rood*, Tadeusz Konwicki, *Modern droomboek*, en nu komt het, Claus, *Het verdriet van België* (geduld, dat krijg jij maart '83 te lezen). - Dat zijn vier boeken waarin een veelbladige ploegschaar, getrokken door vier paarden, de dichte klei van het hart en van de verbeelding openscheurt.

Het ene boek ontstaat uit het andere. De poolse vlecht *lijkt me de definitieve afsluiting. Dat heeft consequenties voor J. Ritzerfeld.*

De poolse vlecht is de afsluiting van een driedelige cyclus. Niet als zodanig, tien jaar geleden, opgezet. Maar nu, terugkijkend, verrast die driedeling me niet. 'Drie is de ideale verhouding. Je vindt die driedeling ook binnen *De amazone* en *De paardendief. De poolse vlecht* bestaat uit vier delen. Laten we zeggen dat dat vierde deel de *coda* is van de totale cyclus. Of misschien mag het de *apotheose* genoemd worden, de *slotzang.* Nu schiet mij ook het beeld te binnen van een kijker die je in drie standen kunt uitschuiven. *De poolse vlecht* is de laatste, de uiterste stand. (Als je die kijker voor je oog zet, zet hem dan niet voor je blinde oog, alstublieft).

Ja, de afsluiting heeft consequenties voor J. Ritzerfeld. Ik vermoed dat hij weer weg moet. Maar wat dat betreft komt je interview te vroeg. Want: ik weet het nog niet. Ik weet nog niet zeker hoe ik nu voort moet. Het allesoverheersende gevoel het afgelopen jaar 1982, na verschijning van *De poolse vlecht* in maart, is: dat red ik nooit meer, zoiets lukt mij nooit meer, dat niveau haal ik nooit meer, dat geluk herhaalt zich niet. Ik heb met onbegrijpelijke precisie het slotaccoord geplaatst. En wat nu? Wat nu: geduld! Ik ben getraind in geduld, in zorgvuldig afwachten. Haast heb ik niet meer. Als ik morgen een kogel door mijn kop krijg, ga ik literair tevreden henen.

Ondertussen lig ik op de loer. - Ik loer op dit moment naar een aansteker op mijn schrijftafel, laatst meegebracht uit hotel Marienhof, standplaats *Mayerling*, Niederösterreich. Ach, mijn dierbare Romy Schneider ... Kijk, zo werkt dat.

Graa Boomsma
Afgang en opkomst van de literaire kritiek
Of: hoe stond het recensentendom tegenover Oscar Timmers / J. Ritzerfeld

'Iedereen zegt: waar kunnen we ons verstoppen als de oorlog komt? Niemand zegt: waar kunnen we de oorlog verstoppen?' Kenneth Patchen in *The Journal of Albion Moonlight*

Een van de eerste dingen die je onderneemt als je van plan bent een artikel te schrijven over de ontvangst van het werk van Oscar Timmers/J. Ritzerfeld, is natuurlijk het bezoeken van het Letterkundig Museum in Den Haag. Maar de schrik slaat je om het hart als je bemerkt, dat de collectie kranteknipsels in het bakje Timmers/Ritzerfeld nu niet bepaald uitpuilt. Een paar interviews, waarvan het interview met Ischa Meijer in de Haagse Post van 26-6-1980 onder de titel 'Ik ben van prikkeldraad, verroest prikkeldraad' het belangrijkste is, liggen er slechts op je te wachten. En de recensie-oogst? Twee recensies over *Landklimaat* (1957), drie over *Geblaf in het hondsdal* (1960), nul (!) over *Stier voor piranha's* (1961), twee over *Enkele reis retour* (1963), twee over *Nelson's oog* (1968), drie over *Oogappel* (1969) en twee over *Haar gaan en haar liggen* (1971). Het Ritzerfeld-tijdperk[1.] brengt meer belangstelling teweeg. Of die groeiende aandacht, met als voorlopig hoogtepunt de relatief talrijke, (bijna) unaniem lovende, besprekingen van *De poolse vlecht* (1982), iets te maken heeft met de literaire koerswijziging die samenviel met het aannemen van een pseudoniem, zal nog duidelijk moeten worden. Maar *Anima*, '*je reinste film*' en *De Amazone* kregen elk vijf besprekingen (althans volgens het Letterkundig Museum!), evenals *De paardendief* (1979). *De poolse vlecht* leverde maar liefst acht recensies op (nog steeds volgens het Letterkundig Museum).

Maar of het knipselarchief van het Letterkundig Museum optimaal functioneert, waag ik te betwijfelen. Van *De poolse vlecht* ontbraken bijvoorbeeld de recensies van Wiel Kusters in NRC-Handelsblad en van Thomas Verbogt in de Arnhemse Courant. In het mapje *Anima*, '*je reinste film*' ontbraken Ad Zuiderents recensie in Trouw/Kwartet van 30-3-1974, evenals Johan Diepstratens recensie '*Debutant' Oscar Timmers animeert* (De Stem, 18-5-1974) en Rico Bulthuis' *De bevroren romantiek van Ritzerfeld* (Haagsche Courant, 29-6-1974). En dan ben ik nog niet eens volledig geweest.

In het Timmers-tijdperk zijn de hiaten nog groter. Twee voorbeelden. De onschuldige Timmers-geïnteresseerde zou, op gezag van het Letterkundig Museum, kunnen denken dat *Geblaf in het hondsdal* slechts drie recensies heeft opgeleverd en *Stier voor piranha's* nul. Blijkens het Bezige Bij-archief zijn er van *Geblaf in het hondsdal* zeven besprekingen méér verschenen en van *Stier voor piranha's* vijf, plus een literaire causerie gehouden voor de Regionale Omroep Zuid op 3-5-1962. En het waren niet de slechtste recensies die ontbraken. Op zaterdag 3-3-1962 schreef Kees Fens in De Tijd onder de titel *Kijken door een gele filter* onder andere over *Stier voor piranha's.* Niet te vinden in het Letterkundig Museum.[2.]

Het meest overzichtelijk lijkt het me, de ontvangst van Timmers/Ritzerfeld in de vaderlandse literaire kritiek (essays ontbreken geheel!) chronologisch door te lichten en tussendoor en achteraf lijnen te trekken, ontwikkelingen te signaleren en literaire opvattingen die de revue passeren van commentaar te voorzien. Uitgebreide recensies of analyses van de afzonderlijke boeken, zo nodig als commentaar op andere kritieken, hoeft u van mij niet te verwachten (dat gebeurt elders in dit BZZLLETIN-nummer wel). Al haast ik mij te vermelden, dat ik in de persoon van J.

Becker een compagnon heb gevonden, die mijn buikspreker had kunnen zijn. Deze mysterieuze boekbespreker (ster?) blijkt jarenlag in De Juinensche Courant recensies verzorgd te hebben die van hoog niveau waren en nooit moralistisch. Regelmatig zal ik J. Becker dankbaar citeren...!

Om dit artikel niet buiten zijn oevers te laten treden, zal ik de Ritzerfeld-receptie veel globaler behandelen dan de Timmersrecensies. Er zijn voor een algemener aanpak van de Ritzerfeldboeken nog meer redenen aan te voeren: in dit BZZLLETIN-nummer zal de aandacht voor Ritzerfeld, en vooral voor *De poolse vlecht* en de vervlechtingen die die 'roman' heeft met de eerdere Ritzerfeld-boeken, zeer aanzienlijk zijn. Bovendien zijn de Ritzerfeld-kritieken over het algemeen gemakkelijker te verkrijgen dan de Timmers-recensies (zoals ik aangetoond heb). Hetzelfde verhaal gaat op voor de boeken van Timmers en Ritzerfeld. In de gewone boekhandel zult u geen boeken van Timmers vinden. Hoogstens in antiquariaten.

Landklimaat

Landklimaat is het debuut van Oscar Timmers en verscheen in 1957 bij de Haagse uitgeverij Boucher. Het ochtendblad De Telegraaf, het dagblad waaraan Timmers enige jaren als corrector verbonden was, is de eerste krant geweest die over dit debuut schreef. E. de J.[3.] tekende voor het welwillende stukje.

Hij wijst op de rol, die de nacht en de dag spelen in *Landklimaat*: het spel van zonlicht van op- naar ondergang (nacht), het schijnsel van de avondhemel, 'de bewegingen van schaduwen in het landschap, de silhouetten van de mensen en daaromheen de eeuwige wisseling van lichtval'. De wereld houdt een dagboek bij en Timmers copieert dat boek heel even en op een instinctieve manier. Zijn stijl is 'gepolijst in een vorm van subtiele perfectie'. E. de J. heeft *Landklimaat* als een 'memorandum' gelezen, 'een beschouwende monoloog middenin een toneelstuk'. De herinneringen in het boek dringen zich opeens op, zonder aanwijsbare logica, maar zijn wel geboren in hetzelfde 'gevoelsklimaat'. De vrouw Jessica functioneert als graadmeter, maatstaf of vergelijkingsmateriaal. De ik-figuur gebruikt haar als een zintuig. In verband hiermee citeert de Telegraafrecensent enkele zinnen op p. 59:

> Ik laat Jessica de mensen voor mij uit het vuur halen, of beter uit de diepvrieskast. Ze doet het niet met opzet voor mij, maar ik weet ervan te profiteren. Ik neem meestal geluidloos aan haar gesprekken deel, ik knik de gesprekken toe. Ik zie zoveel vraagmogelijkheden en antwoordmogelijkheden, dat ik liever mijn mond houd. Ik ben zwijgzaam omdat de verwarring zich in ieder stukje leven aan mij vertoont.

In zijn literaire kroniek in de Haagsche Courant van 8-3-1958 meldde A. Marja in een recensie onder de titel *Proza en pretentie* tot tweemaal toe, dat *Landklimaat* 'niets om het lijf' heeft. Dit 'half-realistisch, half-dromerig reisverhaal' lijkt invloed van Cees Nootebooms *Philip en de anderen* (1955) te hebben ondergaan. Marja prefereert A. den Dolaards *De herberg met het hoefijzer*, omdat die roman 'spannender, knapper en overtuigender' is. (Talloze critici zullen nog zeggen, dat Timmers niet samenhangend schrijft en dat zijn verhalen vaak zo duister zijn en als los zand aan elkaar hangen: de *eis van samenhang* die veel critici stellen aan een boek is een eis waar Timmers gelukkig niet aan voldoet. Waarom zou een boek een logische samenhang moeten hebben als de werkelijkheid ook niet logisch 'samenhangt'?) Hoewel Marja wel kwijt wil, dat Timmers' proza 'zonder twijfel behoorlijk van stijl' is en dat er veel aardige poëtische dingen in staan, is zijn oordeel toch negatief. Timmers heeft geen idee van de techniek van een verhaal. Er zijn veel 'in de lucht hangende opmerkingen' die net zo goed weggelaten hadden kunnen worden. De zelfkritiek die Timmers in *Landklimaat* ventileert, heeft hij hypocriet aangewend. Marja doelt dan op de opmerkingen die de vrouw Jessica tegen de ikfiguur en zijn literatuuropvatting maakt:

> Maar je miste de soepelheid, de variatie, de rijkdom aan ervaringen om je werkwijze aanvaardbaar te maken voor de buitenstaander. Je had daar maling aan, zei je. Je wilde precies doen wat jou goeddacht. Je gaf af op de zuivere story, je wilde werken zonder handeling, rechtstreeks en volledig aanwezig zijn. Het werd een onverstaanbare brij, ...
> (p. 102).

Marja laat dit citaat functioneren als *zijn* kritiek op het boek. *Landklimaat* is een woordenbrij geworden die niet door een beheerste schrijftechniek functioneel is geworden. Timmers heeft zijn drang tot publiceren niet kunnen beheersen. Het volmaakte, ronde esthetische produkt 'wekt in ons tijdsbestek bij de scheppende mens schuldgevoelens (op), ook of misschien juist, als hem een perfekte beheersing van de techniek ten dienste staat'. Deze opmerkingen zijn Marja ingegeven door de flaptekst, die *Landklimaat* eerder een 'serie gebeurtenissen' noemt dan een

roman. De tekst begint met de aankomst van Jessica en de ik-figuur in een hotel in Italië en eindigt als het paar na hun zonnige vakantie weer naar het Noorden (Nederland) vertrekt. Met nadruk stelt de flaptekstschrijver (Timmers zelf?) dat *Landklimaat* naar 'beide zijden open' is (naar verleden en toekomst) om zo de afstand tussen kunst en leven 'zo klein mogelijk te maken, en daardoor zo levensecht mogelijk te zijn'. Een open, fragmentarische tekst is immers realistischer dan een 'gesloten' verhaal. Het 'echte' leven beleef je tenslotte ook als een serie gebeurtenissen (in je hoofd en daarbuiten) waaraan voorlopig geen eind komt. Het leven is niet tot een logisch, sluitend verhaaltje te reduceren.

Met deze twee kritieken van E.d.J. en A. Marja moest de lezer het anno 1957-58 doen. Recensies die vrij machteloos tegenover de debuutbundel van Timmers stonden en die nauwelijks informatie over thematiek en structuur verschaften. Afgang voor de literaire kritiek.

Wat een verademing was het dan ook, toen ik in een onbewaakt ogenblik op de recensie van J. Becker in De Juinensche Courant van 31-4-1958 stuitte. Ik citeer de literaire kritiek (Merlyn avant la lettre?) in zijn geheel: *Idylle in Italië*

> De kleine roman *Landklimaat* van de in Heerlen geboren Oscar Timmers (1931) is een in negen hoofdstukken onderverdeeld 'verhaal' over twee geliefden die vakantie houden in het zonnige zuiden (Italië), dat achteraf wordt verteld (zie p. 13: 'Later zal het ons opvallen, dat...') door een ikfiguur, de man van Jessica. In het eerste hoofdstuk komen de ik en Jessica aan bij hun kleine hotel in het idyllisch Tresino; de sleutel van het vorige hotelappartement heeft de ik nog in zijn zak (p. 11). Met andere woorden: het eerste hoofdstuk begint nu wel 'hier', maar had net zo goed 'daar' kunnen beginnen. Een open begin dus (en een open einde: de geliefden vertrekken dan weer naar Nederland waar het leven weer verder zal gaan). Wat volgt is een reeks gebeurtenissen die zowel in de realiteit als in een droomwereld plaatsvinden. De personages die iets met het hotel uitstaande hebben ('Heyboss' en 'een mooi meisje' dat achter een bureau in het hotel zit) komen later in de 'verhaalstroom' terug en kunnen gekoppeld worden aan thema's als oorlog en sexualiteit.
> Met nadruk stelt de ik-verteller, dat Jessica en hij volmaakt gelukkig zijn. De atmosfeer rond Tresino noemt hij 'zuiver' en het landschap 'is mooi, mooi om erin te gaan liggen, maar nog sprakeloos' (p. 12). Zuiverheid en draaglijke stilte 'waarin niets meer gebeurt' (p. 14). Ziedaar een ander thema, dat verband houdt met het schrijfproces: zuiver schrijven met een neutraal (niet vrolijk, niet treurig), ingehouden gevoel. 'Ik verlang er vaak naar zó te kunnen praten, zó te kunnen schrijven, te leven dus, zonder intonatie van verdriet of geluk, voorbijgaand aan verdriet of geluk, om zo het geluk te bereiken' (p. 16).
> De oorlog komt in het eerste hoofdstuk een paar keer om de hoek kijken. 'Heyboss, die later niet de hotelbaas blijkt te zijn, spreekt acht talen, waaronder Russisch. De ik denkt, hoogst actueel: 'Dat was een koude oorlog, hè, in 1942!' (p. 11) Als Hans Heiss heeft Heyboss aan het Oostfront gevochten en in hoofdstuk vijf praat hij over dat niet kwijt te raken oorlogsverleden. De oorlog wordt, veelbetekenend, 'een verschrikking van de nacht' (p. 19) genoemd.
> Het tweede hoofdstuk bestaat uit alfabetisch 'genummerde tekstblokken die een droomwereld scheppen, al doet het slot van het eerste hoofdstuk anders vermoeden. Maar in het begin van hoofdstuk drie staat niet zomaar: 'Je ontwaakt als uit een droom' (p. 35). Hoofdstuk twee speelt zich af in de nacht als de slaap bezit neemt van het lichaam. Het heeft niet veel zin om deze vertelde droom, compleet met sexuele woordgrapjes, uitgebreid

na te vertellen. Wel kan ik voorzichtig vaststellen, dat de nacht hier met angst te maken heeft. Een zekere Ana - die 'als een inktzwarte nacht' (p. 29) ruikt en 'als een diepe, donkere schacht om me heen' ligt - vergelijkt de ik met water dat hem omringt. Water staat hier niet alleen voor vruchtwater (het geboren worden, beginnen met leven), maar functioneert ook nog op andere wijze Freudiaans: Ana *is* het water waarin de ik vertoeft. In het derde hoofdstuk, als de twee geliefden steentjes over het water laten scheren, wat Jessica niet goed af gaat, legt de ik haar uit: 'A man is throwing stones into the water, and the woman who wants to throw stones into the water too, forgets she herself is the water' (p. 44). Het volgende hoofdstuk (het lijkt alsof ik het boekje navertel, maar ik trek eer-

der thematische lijntjes) verhaalt van een andere droom waarin het meisje Maria opduikt. Er is een tafereel aan de rand van het meer. Deze (droom)scène verwijst wel erg nadrukkelijk naar de maagd Maria die een kind baart. Het water van het meertje fungeert andermaal als vruchtwater. Maar leven en dood zijn niet te scheiden. In hoofdstuk zeven, waarin de zin 'Alleen zijn is zich spoeden naar de dood' uit Célines *Voyage au bout de la nuit* wordt geciteerd, staat het water ook in contact met de dood (in het concentratiekamp): 'Klappen ontvangen van de dood, voortdurend onder water gedrukt worden en snakken met de vissen,...' (p. 100).

Terug naar hoofdstuk twee, waarin de ik verbazingwekkende dingen leert: 'Ik leer de dingen aan de onderkant bekijken; verweer me ertegen, maar ze worden me omgedraaid in de hand gelegd' (p. 31). De ik beziet de dingen vanaf de aarde, van onderop als het ware. Al liggende ('Ik ben een horizontaal mens', p. 35) (dag)droomt hij en maakt hij zich leeg van het leven overdag. De nacht is voor de muziek, om het motto van de Amerikaanse schrijver Kenneth Patchen ('Be Music, Night') te parafraseren. In het zesde hoofdstuk heet het: 'Ik loop vol met dagdromen, grillig gevormd en verzilverd van kleur als een olijvenboomgaard. Olijven staan omgekeerd in de aarde geplant, zoals een droom in de werkelijkheid; gespleten, fijn van toon en kleur, zacht ritselende nachtmuziek' (p. 77).

Alles van onderop waarnemen? In *The Journal of Albion Moonlight* (1941) van Patchen staat ergens een opsomming voor een geplande roman. Een van de punten: 'Schrijf over deze mensen of je in je volle lengte aan hun voeten lag. Het perspectief *van onderen*'. Het voert te ver om nog meer punten van overeenkomst tussen dit schitterende boek van Patchen (dat ook in het Nederlands vertaald zou moeten worden!) en *Landklimaat* op te noemen. Wel moet het me van het hart, dat *Landklimaat* in technisch opzicht ronduit stuntelig opgezet is. De mengeling van proza en poëzie is uitermate willekeurig en is vaak mooischrijverij en lijkt een echo van wat een paar jaar geleden door Hugo Claus (*De hondsdagen*, 1952) en Lucebert is geschreven.

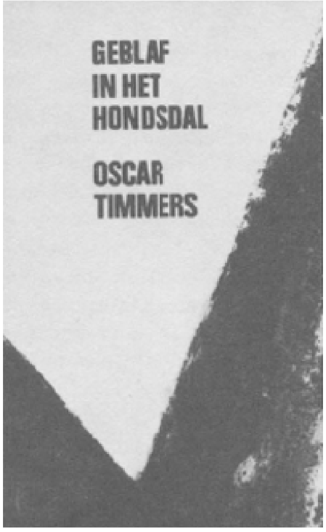
Nog één aspect van *Landklimaat* wil ik behandelen. Want het is toch een boek dat achteraf ingrediënten zou kunnen bevatten die in later werk beter, technisch volmaakter, uitgewerkt zijn. Dat aspect is Jessica, die in velerlei opzicht de tegenpool is van de ik-verteller. Jessica praat graag met mensen, de ik zwijgt liever in eenzaamheid. Commentaar van de ik, gericht aan Jessica's adres: 'Jij schrijft met je gezicht naar het leven toe, jij bijt je er door heen, welke tegenstand er ook op je weg mag komen. Ik draai me om op het moment dat het niet meer te harden is, en schrijf dan met mijn rug ernaar toe, uit noodweer' (p. 98). Jessica wil zich als kunstenares openstellen voor de buitenstaander en blijkbaar leesbaar blijven. Commentaar van Jessica, gericht aan het adres van de ik: 'Je wilde precies doen wat jou goeddacht. Je gaf af op de zuivere story, je wilde werken zonder handeling, rechtstreeks en volledig aanwezig zijn. Het werd een onverstaanbare brij, en daar waar je wel verstaanbaar was bleef er niets meer te raden over, voerde je de volledigheid zover op dat ze zich oploste' (p. 102).

Kritiek die zelfkritiek van de auteur kan zijn en zo de 'wapens' van de recensent uit handen slaat? Elders in *Landklimaat* staan passages die ook als commentaar op het boek zelf gelezen kunnen worden.

Met deze recensie heb ik de lezer wat 'leessuggesties' in handen willen geven en summier aangeduid in welke nationale en internationale traditie *Landklimaat* staat. Of ik het boek goed of slecht vind? Dat zijn termen die het in de reclame goed doen. Ik schrijf geen reclameteksten. Maar toegegeven, *The Journal of Albion*

Moonlight lees ik veel liever dan het debuut *Landklimaat* van een auteur die misschien ook nog eens een meesterwerk produceert.

Aan deze recensie van J. Becker heb ik niets toe te voegen, al moet ik wel constateren, dat 'close reading' blijkbaar gepaard gaat met veelvuldig citeren.



Geblaf in het Hondsdal

In volgorde van opkomst zijn van Timmers' tweede roman *Geblaf in het hondsdal* maar liefst de volgende tien kritieken verschenen:

- Lambert Tegenbosch, *Pleidooi voor een afgezakt leven.* In: Dagblad van Oost-Brabant, 9-4-1960
- (anoniem), *Geblaf in het hondsdal: verontrusting en ontroering.* In: Haagsche Post, 9-4-1960
- C.J.E. Dinaux, *De tweede roman van Oscar Timmers.* In: Haarlems Dagblad, 22-4-1960
- De Vries Broekman, *In heimwee naar de protozoën.* In: De Gelderlander, 14-5-1960
- Ton Neelissen, *Een eerlijke poging, maar met teleurstellend resultaat.* In: Elsevier, 28-5-1960
- J.H.W. Veenstra, *Ongewone schrijverskwaliteiten in* '*Geblaf in het hondsdal*'. *Een dwarsfluiter met fijne smaak in de mond.* In: Vrij Nederland, 11-6-1960
- Peter van Eeten, *Geblaf in het hondsdal.* In: Nieuwe Rotterdamsche Courant, 2-7-1960
- Wam de Moor, (titelloos[4.]). In: Arnhemsch Dagblad, 27-10-1960
- Anne Wadman, (titelloos[4.]). In: Leeuwarder Courant, 8-7-1961
- J.J.D. Rijk, *Bezigheden*. In:?[5.]

Omdat J. Becker al vanaf het begin een uitzonderlijke positie is toebedeeld, krijgt hij/zij ook nu weer een aparte behandeling. Na de hierboven genoemde recensies onderzocht te hebben op vier onderdelen (te weten: 1. Verwijzingen naar *Landklimaat*; 2. Analyse van structuur en thematiek; 3. Literaire invloed; 4. Beoordeling), geef ik J. Becker het laatste woord. Al zal ik slechts enkele krenten uit de recensie in De Juinensche Courant van 31-6-1960, verschenen onder de titel *Erotisch klimaat in hondsdal*, pikken.

1. Verwijzingen naar *Landklimaat*

Lambert Tegenbosch laat in zijn recensie weten, dat het debuut *Landklimaat* hem ontgaan is. 'Het boek noch enig gerucht daaromtrent is mij bekend geworden'.

Tegenbosch heeft, blijkens de rest van zijn recensie, ook niet de moeite genomen *Landklimaat* te achterhalen én te lezen.

C.J.E. Dinaux lijkt *Landklimaat* wel gelezen te hebben. Tenminste, hij citeert er één, uit zijn verband gerukt, zinnetje uit ('Liefde is niet leefbaar') dat hij koppelt aan het zoeken naar de 'verloren sleutel van een waarachtige verhouding tussen man en vrouw, mens en mens'. Die wordt niet gevonden, omdat liefde niet leefbaar zou zijn. Raadselachtige koppeling van Dinaux.

De recensie van De Vries Broekman in De Gelderlander bestaat

voor meer dan de helft uit citaten. Het motto van Ezra Pound wordt zowel in het Engels als in het Nederlands weergegeven en het citaat dat de afstandelijke, ongevoelige houding van de ik-figuur beschrijft als zijn vrouw Jessica moeizaam bevalt van een zoon, telt bijna vijftig kranteregels! Over *Landklimaat* wordt niet gerept.

Ton Neelissen echter begint zijn recensie in Elsevier zo:

> ‘Geblaf in het hondsdal’, het tweede boek van Oscar Timmers, is slechts vormelijk een volte-face ten opzichte van zijn eerste, ‘Landklimaat’, waarin hij schreef: ‘Ik draai me om op het moment dat het leven niet meer te harden is en schrijf dan met mijn rug er naar toe, uit noodweer’. Ook dit tweede boek schrijft hij uit noodweer, maar hij draait er zich niet meer bij om.

Met dat laatste bedoelt Neelissen waarschijnlijk, dat de auteur geen evenwicht in zichzelf heeft gevonden en zich teveel bloot geeft, teveel doorslaat (ook als het gaat om seksuele openhartigheid, al is Neelissen daar niet al te duidelijk over in zijn moralistische recensie).

J.H.W. Veenstra schrijft in Vrij Nederland tussen neus en lippen door, dat hij de indruk die hij uit Timmers' vroegere werk (‘enkele in bloemlezingen en tijdschriften verschenen schetsen en zijn eigenlijke debuut Landklimaat’) heeft verkregen door *Geblaf in het hondsdal* bevestigd ziet.

Wam de Moor in het Arnhemsch Dagblad zet *Landklimaat* tegenover *Geblaf in het hondsdal*:

> In zijn debuut van 1957, ‘Landklimaat’, was merkwaardig genoeg de sexuele problematiek zuiver gesteld en dikwijls aangrijpend, maar ‘Geblaf in het hondsdal’ toont ons alleen een bijzonder onsympathiek rancuneus mannetje dat zich uitput in dit ideaal boek, de andere lezers worden met een kluitje in het riet gestuurd.

De Moors recensie bevat louter morele verontwaardiging.

De anonieme recensent van de Haagsche Post koppelt een citaat uit *Geblaf in het hondsdal* aan een fragment uit *Landklimaat.* Timmers' voornaamste drijfveer in *Geblaf in het hondsdal* is

> aan te tonen, dat ons dagelijkse taalgebruik zo gepolijst is, dat alleen de klank ervan ons bereikt als geblaf in een uitgeholde wereld die het ‘hondsdal’ genoemd kan worden. Zoals Jessica in Timmers' eerste boek zegt: ‘De woorden die je gebruikt drijven uit elkaar, nemen geen nieuwe gestalte aan, begrijp je, omdat je midden in de leegte zit’.

Dit verwijt tracht Timmers te ontzenuwen, aldus de anonymus, ‘door een zuiver en nerveus taalgebruik’.

Anne Wadman en J.J.D. Rijk doen maar alsof *Landklimaat* nooit verschenen is. Wadman heeft het over ‘wat gedebuteer in tijdschriften’ en Rijk hanteert hardnekkig de term ‘debutant’ en ‘debuut’. Wakkere jongens, die recensenten uit het begin van de bewogen jaren zestig.

2. Analyse van structuur en thematiek

Eigenlijk zou ik onder dit kopje niets moeten opschrijven, want zakelijke analyses zijn mij niet onder ogen gekomen, al doen sommigen nog wel een bescheiden

poging. Men draait en praat meer om het boek heen dan dat men erin doordringt. De flaptekst mag zich dan ook verheugen in een grote belangstelling.

De anonymus in de Haagsche Post heeft het over *Geblaf in het hondsdal* als over een kroniek van de geboorte van zoon Maxim, die 'aantekeningen (bevat) in de eerste persoon van de schrijver over het boek dat hij aan het schrijven is, zijn vrouw Jessica (...), enkele vrienden en vriendinnen'. Op 'nonchalante wijze' schrijft Timmers de 'traditionele romancompositie opzij'. Hoe dat dan precies gebeurt? Dat doet de anonymus uit de doeken. Timmers zou liever struikelen dan platgetreden paden bewandelen. De Haagsche-Postscribent legt sterk de nadruk op het taai-thema in *Geblaf in het hondsdal* (zie ook onder 1. Verwijzingen naar *Landklimaat*). Timmers stelt zijn ongestileerde en ongekuiste gedachten

> in een botsing van ernst en spot doorlopend aan eigen scherpe kritiek bloot, daarbij wetende dat het gangbare woordgebruik de gangbare begrippen steeds krachtelozer maakt en moeilijk van het ene op het andere ogenblik te vervangen is.

De anonymus heeft het over een schrijfstijl die grof, recht op de man af en ongecensureerd is. Peter van Eeten in de NRC van 2-7-1960 rept over 'een merkwaardig boek in veel opzichten' dat 'sterk experimenteel' is en een 'tikkeltje gewaagd'. Timmers 'neemt geen (vijge)blad voor de mond' en sommigen zullen dat misschien niet waarderen. De rest van zijn recensie bevat hoofdzakelijk een opsomming van de inhoud, waarbij Van Eeten meteen aan het beoordelen slaat (passage x is geslaagd, passage y niet).

Na vermelding van de inhoud van de eerste hoofdstukken van *Geblaf in het hondsdal* (de avontuurlijke beschrijving van de geboorte van een zoon) en het eerste Arendje de Neet-verhaal, stelt Lambert Tegenbosch het thema van het boek vast: 'Intussen heeft de schrijver zichzelf en de zaak waaraan hij geëngageerd is al treffend kenbaar gemaakt. Het is de zaak van het levenloze leven waartegen hij zich kant en de zaak van het leven waarvoor hij partij kiest'. Timmers is het niet zozeer te doen om definities

> maar om verbeelding. Wat wij verbeeld zien bij Oscar Timmers is een zekere ethos. Dit laat zich door de lezer nader definiëren als liefde voor het onversneden leven, afkeer van driftbeknottende dwang, blijkens de gekozen termen ook trappen tegen fatsoen, en men denkt daarbij: afrekening met een jeugd.

Tegenbosch juicht deze schrijvershouding in zekere mate toe. Volgens Dinaux in het Haarlems Dagblad is de thematiek van *Geblaf in het hondsdal* het zoeken naar en niet vinden van 'een waarachtige verhouding tussen man en vrouw, mens en mens', waarbij de erotiek een niet ondergeschikte rol speelt.

Dinaux weet na deze vage bewoordingen wel in het kort de inhoud na te vertellen, al gebeurt dat nu niet bepaald objectief. Ondertussen merkt hij wel op, dat er een 'ik'-figuur in *Geblaf in het hondsdal* optreedt (die overigens door de Haagsche-Postrecensent gelijkgesteld wordt met Timmers zelf) en dat de zeven Arendje de Neet-verhalen ('zeven cursiefjes') tussen het eigenlijke 'verhaal' zijn gevlochten.

Via het motto van Ezra Pound voorin *Geblaf in het hondsdal* komt De Vries Broekman in De Gelderlander tot de conclusie, dat Timmers de waarheid wil

> betrappen of opzoeken. Dat deze verborgen wordt gehouden, staat wel vast, en waarin nu vindt dat zijn zwaartepunt? Te oordelen naar dit boek, een 'situatieboek' gelijk hij het op p. 71 noemt, ziet hij het in erotiek die

> zich niet verwerkelijkt heeft; die verzaakt werd en waardoor aan 'de menselijke essentialia' tekort werd gedaan. De spanningen worden veroorzaakt niet door de tegenstelling goed-kwaad, maar door een conflict tussen leven en nog niet tot leven gewekt zijn. (Tegenbosch komt tot een soortgelijke conclusie - GB) De mens is een blijvende onvolgroeidheid, hetgeen de auteur voornamelijk demonstreert aan de relatie man-vrouw, vanuit zichzelf beoordeeld.

Jammer is, dat De Vries Broekman de term 'situatieroman' niet nader uitgewerkt heeft, bijvoorbeeld aan de hand van *Landklimaat*, waarin Timmers ook een situatiereeks presenteert. De Vries Broekman citeert wel een essentiële opmerking in *Geblaf in het hondsdal*, die impliciet de structuur van het boek (het afwisselen van in de realiteit wortelende gebeurtenissen - zoals de geboorte van een kind of een korte vakantie in Zuid-Limburg - met erotisch-surrealistische verbeelding die uit het hoofd van de ik-verteller komt) raken: 'Ik tracht persoonlijke fantasieën de werkelijkheid binnen te schuiven, werkelijkheidsgehalte te geven,...

(p. 97).

De ongeremde verbeelding loslaten op de werkelijkheid, die geregeerd wordt door een bekrompen (seksuele, godsdienstige, onderwijskundige) moraal die juist de bevrijdende fantasie

dwarsboomt en wil ontmantelen. De recensenten van 1960 komen er amper aan toe, druk als ze het hebben met hun eigen morele verontwaardiging die het zicht op de *tekst* verduistert. Ton Neelissen in Elsevier mengt beoordeling en (zeer summiere) informatie over het boek. Timmers zou zijn lezers als blaffers zien 'en elders schrijft hij tevens: "In zoverre er geblaft wordt in mijn boek is het een blaffen om het blaffen af te leren"'. Moeiteloos gooit Neelissen de ik-verteller en Timmers op één hoop. De ik-figuur heeft moeite met het verleden, onder druk van 'een bekrompen opvoeding' met als achtergrond 'dat mag niet'. (Neelissen doelt hier op geslachtsverkeer, om zelf eens een gedateerde term te gebruiken). De thematiek is overigens niet, aldus Neelissen, 'een doordringen in en het onthullen van een geheim van de man-vrouw relatie, maar het zich schoonwassen van één hond'. Neelissen vindt namelijk, dat Timmers teveel generaliseert: het eigen lijden zou hij tot algemeen menselijke eenzaamheid verheft hebben. Concreter is Neelissen niet.

Veenstra en Wadman citeren hetzelfde zinnetje als Neelissen: er wordt geblaft in het boek om het blaffen af te leren. Veenstra noemt *Geblaf in het hondsdal* een kroniek, maar legt niet uit wat hij daaronder verstaat (J.J.D. Rijk schrijft de flaptekst, waarop staat dat *Geblaf in het hondsdal* een kroniek is 'waarin de gebeurtenissen de gelegenheid is gegeven elkaar snel op te volgen', voor negentig procent over). De 'hondse filosofie' vlecht Timmers 'speels door het verhaal', dat (zie A. Marja over *Landklimaat*) 'zelf (...) weinig om het lijf (heeft)'. De weergave van de inhoud die Veenstra levert, geeft vaag aan hoe het boek in elkaar steekt:

> De ik-figuur, een 26-jarige schrijver die zich zelf 'een dwarsfluiter met een fijne smaak in de mond' noemt, heeft aan het begin van het boek een zoon gekregen. Die gebeurtenis is aanleiding tot zelfbespiegeling en overpeinzingen over de verhouding met zijn vrouw, met andere vrouwen en meisjes die hij eens kende en over de hem bezig houdende levensraadsels. In gesprekken met zijn vrouw en met een vriend biecht hij vroegere avonturen van erotische aard op en onthult hij zijn gedachten...

De structuur van de tekst, waardoorheen de Arendje de Neetverzinseltjes zijn gevlochten, omschrijft Veenstra als 'schots en scheef uitgestelde stof'. Dat komt door Timmers' 'speelse door de taalconventies heendartelende wijze van schrijven...' Anne Wadman vindt de compositie 'een flodderig en onsamenhangend geheel', schrijft hij in de Leeuwarder Courant. Dat de structuur van het boek iets te maken zou hebben met bepaalde literaire opvattingen van de auteur, al verwoord in de flaptekst van *Landklimaat*, is Wadman niet duidelijk geworden. Hij citeert p. 71 van *Geblaf in het hondsdal* (auteur en ik-verteller onderscheidt Wadman niet: 'Je krijgt geen doorlopend verhaal opgelepeld, onderverdeeld in drie dramatische bedrijven. Nee, het is een situatieboek. Ik lever in korte, op de kern teruggebrachte situaties de uiteinden van de menselijk psychologie'. Wadman wil daarom het boek niet op zijn opbouw veroordelen 'en op zijn weinig overtuigende contrapuntiek'. Maar hij zegt wel, dat het boek doet denken aan een willekeurig samenraapsel van diverse fragmenten die op één hoop zijn gegooid.

3. Literaire invloed op Timmers

De critici zijn vrij eensgezind in het aanwijzen van invloed en verwantschap. In alfabetische volgorde: Louis Paul Boon (Tegenbosch, Dinaux en Veenstra noemen hem in verband met de Arendje de Neet-intermezzo's, die doen denken aan de Reinaert-fabelfragmenten uit *De Kapellekensbaan*; Tegenbosch noemt ook nog de discussies over het schrijven), Hugo Claus (Tegenbosch, Veenstra en de anonymus

in de Haagsche Post, die expliciet *De koele minnaar* noemt), Henry Miller (Veenstra, Rijk en Van Eeten), Harry Mulisch (Tegenbosch, Dinaux, Neelissen, Wadman, Rijk en Van Eeten), Bert Schierbeek (Neelissen, de anonymus en Van Eeten) en Rabelais (Van Eeten en Wam de Moor, die het heeft over 'gargantuaen pantagruel-babbeltjes van de slechtste soort').

Uiterst merkwaardig is het, dat de critici geen van allen Kenneth Patchen noemen, terwijl de aanwijzingen (zie ook wat J. Becker over *Landklimaat* schreef) voor het oprapen liggen. Deze Amerikaanse schrijver wordt zelfs expliciet genoemd in *Geblaf in het hondsdal*: 'Yes, zei ik om de vaag opkomende geluiden te overstemmen. Yes Mr. Kenneth Patchen, I feel drunk all the time...' (volgt een Patchen-citaat). De critici noemen wel de veel bekendere Amerikaan Henry Miller vanwege het openhartige karakter in erotisch opzicht van *Geblaf in het hondsdal.*

4. Beoordeling

Onder 1. Verwijzingen naar *Landklimaat* citeerde ik Wam de Moor al. Zijn recensie van *Geblaf in het hondsdal* beslaat in totaal dertig kranteregels die louter morele verontwaardiging bevatten. Dat gaat zo:

> Nog nooit heb ik een boek gelezen dat zoveel weerzin bij mij opwekte als 'Geblaf in het hondsdal' van de Limburgse renegaat Oscar Timmers (...) Het sexuele dat hier tot algod wordt gemaakt raakt de auteur geenszins problematisch. Als een dolle stier rent de schrijver door het boek, vertelt smerige grappen, maakt van het liefdeleven een grandioze komedie ...[6.]

Anne Wadman schrijft, dat het boek kort samengevat 'een barok samenveegsel van knappe beeldende passages en verwarde zwamneuzigheid ... is'. Ook hij spreekt afkeurend over de 'onsmakelijke bespreking van erotische zaken'. De geobjectiveerde fragmenten vindt Wadman de beste.

Ton Neelissen constateert echter, dat Timmers geen 'afstand' heeft genomen en daarom niet 'innerlijk helder' tegenover de stof heeft gestaan. Hij beveelt het psychologisch onevenwichtige boek dan ook niet aan.

De meeste recensenten vinden overigens, dat het boek een 'hutspot' (Veenstra) is. Dinaux stelt aan het slot van zijn stukje vast:

> Timmers, allerminst zonder talent (bijna elke recensent drukt zich in soortgelijke bewoordingen uit - GB), zou er baat bij vinden het mes drastisch in het eigen woordvlees te zetten. Als hij meer indamde en minder spuide, zou zijn literaire vaarwater frisser en helderder worden.

(ook Dinaux vindt de lichamelijke passages vaak onverteerbaar). Veenstra noemt *Geblaf in het hondsdal* 'een ronduit onbeschaamd boek' in seksueel opzicht, wat hem niet verhindert Oscar Timmers de meest positieve recensie te bezorgen.

Als afsluiting van de reacties op *Geblaf in het hondsdal* wil ik graag J. Becker aan het woord laten. Drie fragmenten uit de recensie *Erotisch klimaat in hondsdal* (De Juinensche Courant, 31-6-1960) geef ik weer. Ze kunnen gelezen worden als (kritische) aanvulling op wat hiervoor te berde is gebracht over Timmers' tweede roman:

Zoals Timmers *Landklimaat* voorstelde als een serie gebeurtenissen met een open begin en einde, zo laat hij in *Geblaf in het hondsdal* de figuur Brecht (!) soortgelijke dingen zeggen, die weer kunnen slaan op deze tweede roman. De mens zit vol 'gapingen en tekortkomingen' en is in feite een onvoltooide, goddelijke creatie. Hij moet zélf zijn leven invullen door gebruik te maken van zijn mogelijkheden. En de lezer moet de (lees)mogelijkheden van *Geblaf in het hondsdal* aangrijpen om de onvoltooide creatie van betekenissen te voorzien. Al schrijvende en lezende de schepping (kind, mens, tekst) afmaken. Brecht: 'Zoals god een onvoltooid produkt

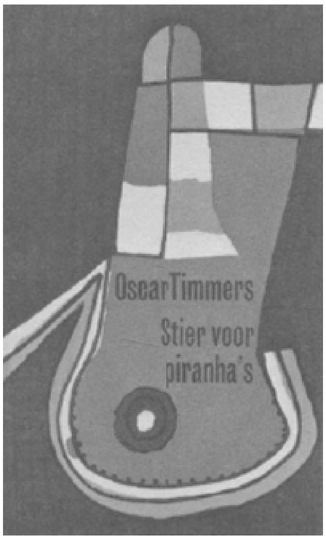
afleverde, volgestouwd met mogelijkheden, zo lever ik mijn onvoltooide werkstukken af. Iedere keer een stukje verder in de duisternis doorgedrongen, iedere keer een nieuw stukje in het licht en tot bloei gebracht'.

(een ander fragment van Becker)

> 'Vrouwen spelen, evenals in *Landklimaat*, een hoofdrol. Voordat de ik-figuur definitief en hardhandig ingewijd wordt in de sexualiteit, mag hij zijn kalverliefdes projecteren op drie meisjes: Lotje, Tientje en Fietje. Maar de ideolo gie van gezin, school en RK-godsdienst is een remmende factor, die hem (tijdelijk) zijn (erotische) fantasieën ont-

neemt. Fietje verleiden? Te laat! Haar vijver is ‘dichtgevroren’ constateert de ik-figuur die Freud toen nog niet kende. De sexuele kou is ingetreden en voorlopig is er geen kans op ontdooien. De kerk heerst. ‘In mijn kringen gold de onuitgesproken stelregel, dat je onschuld verliezen het noodzakelijke kwade gevolg is van de goddelijke opdracht tot voortplanting’.
Als post-puber wordt hij tenslotte bij warm weer, dus ‘op een mooie zomeravond in de driedubbele nelson (een worstelgreep - GB) genomen...’. Drie (alweer!) meisjes doen pogingen hem te ontmaagden. Molly speelt het klaar om zijn boom vruchten te laten dragen: ‘Het is gebeurd (...), ondanks alles is het gebeurd, dat kan niemand me meer afnemen, en het gebeurde in mijn eigen stad, ik kan Molly iedere dag op straat tegenkomen ... het leven kan een feest worden’. Eindelijk uit de ketens van de geborneerdheid bevrijd?
Het getal drie duikt weer op in het hoofdstuk ‘Lulu en de drie mannen’: ‘Drie is het getal van samenzweringen en komplotten...’. Het is voorjaar en de ik zit op een terras aan de Grote Markt (Haarlem?). Zijn fantasie slaat op hol en grijpt zelfs in in de tijd door een olifant van Hannibal te laten opdraven. De ik vult de werkelijkheid, het *lege* plein!, in met zijn levendige fantasieën die op hun beurt weer deel van de realiteit gaan uitmaken. Hij staat op de drempel van de volwassenheid en maakt zichzelf vol. ‘Alles heeft een doel. Hier ligt het begin’. Lulu is zijn motor. Hij is op zoek naar de vrouw als Alma Mater. Sexualiteit (levensdrift) en dood komen samen als er plotseling galgen op de Grote Markt verschijnen. Zoeken naar Lulu is zoeken naar de dood. ‘Ik dacht: op de vlucht voor de pijn; langs de wegen van het verlangen; op zoek naar Lulu’.
(nog één fragment van Becker in De Juinensche Courant)
De structuur van *Geblaf in het hondsdal* deed me af en toe sterk aan ‘film’ denken, waarin montage en flash-back normale kunstgrepen zijn. Misschien is het hoofd van de ik-figuur wel een privé-huisbioscoop waarin hij zijn projecties (zijn fantasieën) kwijt kan. Deze gedachten werden mij ingegeven door de laatste regels van het hoofdstuk ‘Stad op rubbervoeten’, waarin Timmers een ontmoeting tussen de ik en zijn vroegere vriendinnetje Celia beschrijft. De drukkende omstandigheden van vroeger had ze uit elkaar gedreven, ‘dwongen ons tot eenzame terugtocht’.
Het sexuele plezier dat ze moesten ontberen, projecteerde de ik op het papier door Celia lange brieven te schrijven: plezier op papier. Kunnen ze nu, na zoveel jaren écht plezier maken? ‘Nee, zei Celia, dat denk ik niet, want je zit weer naar een film te kijken. Word wakker, zeg’.

J. Becker. Telkens weer lijkt het alsof hij/zij me de woorden uit de mond neemt...



Stier voor piranha's

Wie schreven of praatten er over Timmers' *Stier voor piranha's?*

In chronologische volgorde:

- C.J.E. Dinaux, *Stier voor piranha's - derde boek van de Haarlemse auteur Oscar Timmers.* In: Haarlemse Courant, 13-1-1962
- Kees Fens, *Kijken door een gele filter.* In: De Tijd/Maasbode, 3-3-1962
- Ab Visser, *Proza van Holsbergen, Timmers en Verroen.* In: De Telegraaf, 44-1962
- A.V., *Tweemaal Oscar Timmers.* In: Bussumsche Courant, 94-1962 (ook summier over *Geblaf in het hondsdal*)
- Fernand de Louvick[7.] hield voor de Regionale Omroep Zuid op 3-5-1962 een causerie over *Stier voor piranha's*
- Huib Thomassen, *Stier voor piranha's.* In: De Nieuwe Gids, 14-5-1962

De kwaliteit van de recensies is weer bedroevend, al vormt Kees Fens een uitstekende uitzondering. De nogal opdringerige flaptekst wordt door de critici (alweer is Fens daar niet bij) dankbaar aangegrepen om maar vooral niets zakelijks over opbouw en thematiek van de tekst tussen de flappen te zeggen. Opvallend is, dat niemand invloeden op Timmers' werk aanwijst. Met zeer veel omhaal van woorden constateert Dinaux, dat Timmers 'een welbehagen in de woordroes' schept en dat er teveel gepraat, gegeten en gereisd wordt in de derde roman van Timmers. De woordkunst overwoekert en ontsiert zulke eenvoudig en authentiek beschreven jeugdherinneringen op een boerderij. Dinaux apprecieert enkele fragmenten in het boek, waaronder 'herinneringen aan de bezettingstijd, gesynchroniseerd met het heden', maar zijn conclusie over dit 'warrig talent' dat 'redekavelt in een soms tamelijk onsamenhangende trant' is duidelijk: Timmers is het stadium van de gewagmakende excentriciteit nog niet geheel en al te boven'.

Ook Ab Visser en Fernand de Louvick hebben het moeilijk met de flaptekst. Hun hele betoog hebben ze eraan opgehangen. Toch komen beiden tot de conclusie, dat Timmers 'kan schrijven' (Visser) of dat hij 'enkele behoorlijke bladzijden' (De Louvick) heeft geproduceerd. En vervolgens noemen ze hun favoriete stukjes. A.V. heeft het over 'enkele prettige bladzijden' en Dinaux over 'de goede bladzijden (...) - want die zijn er ook...'

Ab Visser heeft niet zozeer een recensie afgeleverd, alswel een badinerend stukje over 'deze roman, die de vakantietocht van een jong echtpaar met hun zoontje door Duitsland en Italië beschrijft,...' Het symbolisme, het surrealisme en het gekoketteer

met vreemde talen van de 'aan de ziekte van het modernisme' lijdende Timmers is 'schon lang dagewesen'.

Bespeuren de recensenten een ontwikkeling in Timmers' schrijverschap? Op A.V. in de Bussumsche Courant maakt *Stier voor piranha's* 'een wat getemder indruk' na *Geblaf in het hondsdal* en Dinaux vindt dat Timmers 'niet meer zo wild-oraal doende' was als in zijn tweede boek. Van alle critici is A.V. nog het meest verontwaardigd in moreel opzicht. De rest maakt zich er niet zo druk over. A.V. valt over 'een volwassene vol infantiel plezier in het gebruik van vieze woorden en beelden...'

De recensenten wijden op zijn hoogst een paar zinnen aan de 'inhoud'. Huib Thomassen en vooral Kees Fens vormen hierop de uitzonderingen. De Louvick vat het boek in zijn radiocauserie - die voor de helft uit lange citaten bestaat - als volgt samen:

> Het reisverslag (...) wordt dan gelardeerd met reflecties en overpeinzingen, flash-backs en herinneringen, - herinneringen waar vooral de oorlog een grote rol in speelt. Een van de voor mijn gevoel nog beste fragmenten is de flash 'Ka Vee driehonderzevenentachtig' (Visser noemt dit hoofdstuk ook als bewijs, dat Timmers kan schrijven - GB) - voor de muzikale analfabeet: K.V. is de afkorting van Köchel's Verzeichnis, en Dr. Ludwig Ritter von Kochel is de man geweest die gepoogd heeft de werken van Mozart chronologisch te ordenen en van volgnummers te voorzien. KV. 387 is het in 1782 gecomponeerde Quartet in G-dur.

Huib Thomassen signaleert terecht een 'heimwee naar het Zuiden' bij de ik-figuur in *Stier voor piranha's.* In zijn 2CV (= deux

chevaux = twee paarden) gaan de ik-figuur, Jessica en Maxim via Duitsland (dat oorlogsherinneringen oproept) naar Italië

> waar hem de bevrijding wacht; aan het uitdrogend Trasimeense meer, maar vooral tijdens het surrealistische avontuur op het eiland Suvra waar hij, gans alleen, staat voor het geraamte van een stier die weggevreten is van binnenuit, 'vernietigd in zichzelf', maar, kwam hij tot leven, het hart van 'ik' herkennen zou als het zijne.

In het tweede deel van *Stier voor piranha's* heerst 'een gevoel van verademing en bevrijding'. Thomassen kwalificeert het boek als een mengeling van roman, reisverhaal, dagboek en reportage. Evenals Dinaux heeft Thomassen moeite met de 'uitweidingen die schijnbaar of echt niets ter zake doen' en met 'de grilligheid van de bouw'. Er is te weinig 'authenticiteit' als het gaat om de 'spontane evasiedrang van de auteur'. Maar Timmers heeft toch veel talent.

Kees Fens gaat dieper in op de heimwee van de ik-figuur naar het zuiden, die Thomassen signaleerde. Stier voor piranha's is een reisverhaal 'in dubbele zin' (namelijk reis- èn levensverhaal). Italië is het Zuiden, wat voor de jeugd van de ik staat. In het zuiden (van Limburg) ligt zijn geboortestad. Maar dat is nog niet alles:

> Het zuiden is ook Afrika, in zijn jeugd het droomland van de ik-figuur, samenvattend begrip voor alles wat mooier en anders is. In de reis naar het zuiden gaat de ik-figuur het oude Afrika tegemoet. Zijn tocht is dus geen heen- maar een terugreis, in de ruimte en de tijd: de plaatsen stellen het verleden tegenwoordig.

De herinneringen aan vroeger (de jeugd, de oorlog) dringen zich op.

De titel van het boek wordt uit het slothoofdstuk duidelijk. Daarin beschrijft Timmers de tweede 'bevrijding' van de ik (de eerste kwam in 1944 toen de nazi's in Zuid-Nederland werden verslagen). Fens: Op een eiland voor de Italiaanse kust beleeft de ik-figuur alleen het bestaan als een verschrikking; hier leert hij de herinneringen doorzien als piranha's, de kleine visjes, die elk levend wezen volkomen vernietigen, ogenschijnlijk onschuldige, maar in werkelijkheid dodelijke veelvraten'.

Die tweede bevrijding, die, net als in de laatste dagen van de oorlog, met explosies en geweld gepaard gaat, noemt Fens 'wezenlijker', omdat de ik de werkelijkheid nu aanvaard zou hebben en het gele filter waardoor hij het leven (vanuit het verleden) bekeek van zijn ogen gerukt zou zijn. De tekst geeft voor Fens' vergaande conclusie echter geen houvast. Is hier de wens de vader van de gedachte?

Fens vond overigens, dat *Stier voor piranha's* niet uitkwam boven een reisjournaal. Door de schrijfwijze is het boek geen 'levensreis'-beschrijving geworden. De poëtische taal die Timmers in zijn boek - waarin verleden en heden verstrengeld zijn - hanteert, is niet meer dan toegevoegde 'virtuoze versiering'. Bovendien wordt het slothoofdstuk nauwelijks voorbereid.

> Het snelle dooreen schuiven van de tijden heeft op vaak virtuoze wijze plaats, maar het 'schurende' effect, dat zonder twijfel beoogd werd, blijft uit, uitgezonderd in het hoofdstuk 'De paarden van de zon'. Het conflict dus, waarvan het laatste hoofdstuk de oplossing moet brengen, komt in het boek te weinig naar voren. De reis blijft plezierig.

Timmers kan een gebrek aan verdichting, een 'gebrek aan romancierschap' worden verweten. Het slot is te geforceerd en 'een reuzenzwaai in het luchtledige geworden'.

Zonder de pretenties van de auteur zou *Stier voor piranha's* overigens ‘waardevol genoeg geweest zijn’, aldus Kees Fens.

Fens was in 1962 als een der weinigen in staat op zakelijke manier vorm en inhoud van een boek op elkaar te betrekken. Hij liet zich niet afleiden door ‘brallende flapteksten’ (Ab Visser) of moralisme. De tekst, dáár ging het om.

De recensie van J. Becker, in De Juinensche Courant van 29-2-1962, verscheen onder de titel *Reizen om in beweging te blijven.* Het fragment dat ik hierna citeer is meteen een aanvulling op wat hiervoor over *Stier voor piranha's* werd gezegd. Becker gaat vooral in op de relatie tussen dit boek en het vroegere werk.

> In *Landklimaat* speelde de oorlog af en toe een rol in het leven en schrijven van de ik-figuur en Jessica, die in veel opzichten als tegenhanger fungeerde. De herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog spelen een voorname rol in *Stier voor piranha's*, waarin andermaal gereisd wordt omdat dat het perspektief vanwaaruit je de dingen aanschouwt voortdurend verandert. Door de herinneringen van vooral Jessica komt de oorlog in het hoofdstuk ‘De paarden van de zon’ naar voren, in het licht van de jodenvervolging. Duitsland heeft alleen Jessica's herinneringen overeind laten staan. De Duitsers hebben haar moeder tot een herinnering gereduceerd.[8.]
>
> ‘Maak historie van het heden en er valt over te praten’, denkt de ik luchtigjes (p. 59). Maar Jessica is niet zo geïnteresseerd in geschiedenis (p. 59) of ‘verzot op ideeën’ (p. 11). De Brecht uit *Geblaf in het hondsdal* duikt in dit boek op met zijn vrouw Nadia. Met z'n vieren, maar elk gezin apart, zakken ze de landkaart af.
>
> De Noord-Zuid-tegenstelling uit *Landklimaat* komt in het eerste hoofdstuk ‘Aardrijkskunde in mei’ ter sprake als de ik zegt, dat het beklimmen van de landkaart teveel energie zou kosten. Bovendien zou de bewegelijkheid (de fantasie) minder worden: ‘mijn ideeën zouden er bevriezen’ (p. 11). Ze bestijgen liever hun paard (2CV) om naar Italië te gaan.[9.] Het getal drie, waar ik het in mijn recensie over Timmers' vorige boek ook over had, levert wel ideeën op. ‘Het drietal is trouwens het meest creatieve spanningsgetal’ (p. 11).
>
> De olifant uit *Geblaf in het hondsdal* trompettert aanzienlijk luidruchtiger in *Stier voor piranha's* en heeft te maken met de historische veroveringstochten van Hannibal. De ik en Jessica gaan Italië ‘veroveren’ met een paard van blik. Zij zoeken ‘het landschap waar de herinneringen in leefbare gedaante naar boven kunnen komen’ (p. 88), vooral de oorlogsherinneringen.
>
> De vrouw speelt weer de hoofdrol in *Stier voor piranha's*, ook in de - dit keer-bescheiden-discussies over literatuur. Door middel van de Duitse letterkunde kan de ik de Duitsers die van hun vrouw opstaan ‘om hun misdaden te gaan plegen’ niet doorgronden. ‘Literatuur zat, maar allemaal van dat geestesleven. Knappe bouwwerken, maar hoe is de man, hoe is de vrouw, hoe de man in de vrouw en omgekeerd?’ (p. 75). Een kernzin.
>
> Waarom is Timmers in zijn boeken zo geïntrigeerd door vrouwen (bijvoorbeeld ‘het strandmeisje’ dat op het dansfeest even met de ik danst)? Die belangstelling heeft met identificatie-drift te maken. ‘Te kijken, wat had ik me anders voorgenomen toen ik Nederland verliet? Kijken hoe de mensen het er levend afbrengen, ieder verschijnsel in je opzuigen, en eruit leren hoe het leven levend te maken in je eigen ritme. Heel mooi, daar zat ik, en alles wat ik verlangde was “een ander” te zijn’, (p. 118).

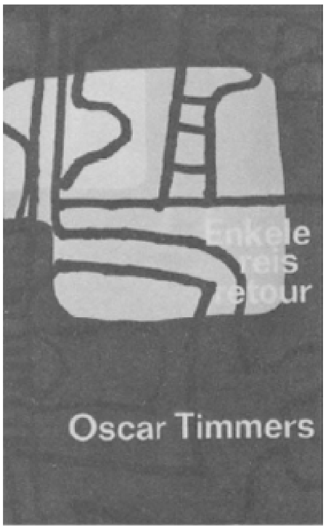
> De paarden van de zon, op p. 64 gekoppeld aan historische verschijnselen èn aan vrouw en kind, draven door de fantasie van de ik. Dat wanordelijk gedraaf botst op de 'vlekkeloos georganiseerde buitenwereld' (p. 64). Op die manier bekeken is *Stier voor piranha's* een geëngageerd boek'.

Laat ik het bij dit lange citaat uit de Becker-recensie houden. Kees Fens heeft ervoor gezorgd, dat er niet meer 'Becker' aangehaald hoeft te worden...

Enkele reis retour

Zou de overgrote meerderheid der vaderlandse recensenten *Enkele reis retour* in 1963 meteen weer retour afzender (Bezige Bij) gestuurd hebben? Eerder zei ik, dat dit derde Timmersboek het met twee recensies heeft moeten doen (afgezien van

een paar flodderaankondigingen). Echter, twee is al overdreven, want één ‘recensie’ (in De Groene Amsterdammer van 5-4-1963) is in feite niet meer dan een korte introduktie op de voorpublikatie ‘Ikaros te velde’, waarmee de vierde roman van Oscar Timmers begint. In het kadertje bij de voorpublikatie staat, dat twee broers elkaar in een Joegoslavische badplaats ontmoeten. Charlie, de jongste en een gewezen beroepsmilitair, ‘komt de ander op aanwijzing van de in Holland achtergebleven echtgenote terughalen’. De oudste broer heeft zich namelijk in een amoreus avontuur gestort. Charlie is misschien ook voor zichzelf op reis, ‘om zich op het huwelijk met zijn verloofde voor te bereiden en om zekere minderwaardigheidsgevoelens te boven te komen’.



Albert van de Hoogte tekent voor de recensie *Gemengd gezelschap* in Elsevier (10-8-1963), waarin hij zogenaamde vakantieboeken bespreekt. Na twee zinnen aan de inhoud te hebben gewijd, concludeert Van de Hoogte: ‘Een tamelijk banale historie die door de schrijver in een quasi modern kleed is gestoken. De romantiek doet onecht aan, de taal is slap en de spanning is meestal zoek’. En dan gaat Van de Hoogte over naar het volgende (vakantie)boek.

Slechts twee recensies over *Enkele reis retour?* Ik kan het nauwelijks geloven en hoop in de toekomst ongelijk te krijgen. Vol verwachting bladerde ik na deze teleurstellende bevindingen in De Juinensche Courant, jaargang 1963. En jawel, J. Becker recenseerde *Enkele reis retour* op 31-6-1963 onder de titel *Beeldenstorm contra werkelijkheid.* Ik citeer dankbaar:

> De vierde roman van Oscar Timmers - aangekondigd als *Ikaros/zero-one-one-zero-four* op de achterflap van *Stier voor piranha's* wijkt in zoverre af van de vorige romans, dat er nu sprake is van een heuse plot of intrige. Ik denk, dat onder invloed van die ‘plot’ het poëtische taalgebruik is teruggedrongen en de romancompositie strakker is geworden. Jessica is van het toneel verdwenen (of de naamloze echtgenote van de ik moet zo heten!), maar ‘de vrouw’ blijft een hoofdrol spelen en het decor is andermaal het zuiden (Joegoslavië). *Enkele reis retour*, zoals Timmers' vierde roman is gaan heten, staat dus enigszins apart van de vorige twee romans, al herkennen we de jeugdliefde van de ik-figuur Celia, die we eerder in *Geblaf in het hondsdal* tegenkwamen. Kenneth Patchen zorgt weer voor het motto (uit *The Journal of Albion Moonlight*), dat begint met (mijn vertaling): Het woord is NIET daad’.
> (volgt een korte weergave van de inhoud. Becker vervolgt dan):

Charlie lijkt gestuurd te zijn door zijn verloofde Celia en door de (naamloze) vrouw van de ik-figuur. Zijn reis naar Joegoslavië heeft niet alleen tot doel de ik weer naar huis (Nederland) terug te laten keren, maar ook om zijn eigen verleden van zich af te schudden. Charlie is altijd meer de man van het woord geweest (en het filmbeeld!) en niet geschapen voor (militaire) actie. Hij leende louter zijn stem aan de daadkracht (p. 33). De geschiedenis, en de beelden en plaatjes die daarover tot hem gekomen zijn, heeft hem te grazen genomen. Die beeldenstorm ging na de Tweede Wereldoorlog gewoon door: 'de bioscoop zette de oorlog voort' (p. 80). De (oorlogs)film verschaft beelden die botsen op de werkelijkheid van alledag. De plaatjes van het verleden doen Charlie 'zweven', maar de saaie realiteit van het soldatenleven in naoorlogs Nederland doet hem weer met beide benen op de grond belanden. Hij mislukt jammerlijk als beroepsofficier. Timmers gebruikt hiervoor het beeld van de mythologische Ikaros die zijn vleugels verband (omdat hij de zon tegemoet wil vliegen) en in zee stort; maar het in zee storten heeft ook sexuele implicaties zoals we uit eerdere boeken van Timmers weten. De zon tegemoet reizen en dan verbranden: dat gebeurt Charlie ook in Joegoslavië, want hij blijft te lang in de zon baden.
Maar de ik gaat ook gebukt onder beelden van vroeger en lijkt meer op zijn broer dan op het eerste gezicht lijkt. Had Charlie een goed geheugen voor historische jaartallen en plaatsen (zoals de ik in *Stier voor piranha's*, die zegt: '... de aardrijkskunde dekt wezenlijke inhouden', p. 47) en hield hij oorlogsplakboeken bij (en keek hij films), de ik moet eveneens een last aan beelden torsen en houdt na de oorlog (na de bevrijding) een plaatjesboek van componisten bij. De beelden van vroeger jaren - van een kleine, moedige Japanse hardloper, van de ogen van Celia met 'hun kloostergeheimen' (p. 28), van de Fins-Russische oorlog - bezweert hij echter door te schrijven. Zijn (schrijfhand) geeft hem houvast. De ik brengt ook een vorm van karakterhardheid op door te breken met zijn geliefde Ivanka. Charlie, met het beeld van een vliegend fort dat tijdens de oorlog in de Stille Oceaan stort nog in zijn hoofd (p. 80), stort in Joegoslavië figuurlijk in zee. Heeft hij ontdekt, dat 'zijn eigen longen het zwemvest moeten opblazen' (p. 118) en dat hij niet meer moet 'meedobberen' op de golven van het leven?
Al in het begin van het boek zegt de ik tegen Charlie: 'Tja, de werkelijkheid klopte niet met het plaatje in je hoofd, hè' (p. 10). Werkelijkheid en fictie, vooral de bewegende beelden die van de oorlog een vals beeld geven, botsen op elkaar. Charlie zat tussen realiteit en fictie. De ik is niet opgeslokt door beelden en heeft zich drijvende kunnen houden. 'Mijn broer is vernietigd, machteloos gemaakt door beelden, voorstellingen, door alles wat zich uit een andere, dapper, mannelijk gewaande wereld in beelden aan hem opdrong. Hij heeft alles geslikt wat de tijd hem voorzette, althans de schone schijn ervan, letterlijk het *plaatje*' (p. 109). Kees Fens schreef in een recensie vorig jaar in De Tijd, dat *Stier voor piranha's* een geëngageerd boek was. Dat is deze vierde roman van Timmers ook. Hij waarschuwt voor de romantische vertekeningen die de cultuurindustrie (de term is van Theodor W. Adorno) keer op keer van de werkelijkheid geeft. De woorden in *Enkele reis retour* heffen de vinger voor de verkeerde daad, zonder moralistische ondertoon. Toch toont Timmers de werkelijkheid als onwrikbaar gegeven. Hij gaat *in taal* die realiteit niet te lijf om hem te versplinteren en bewegelijk en veranderbaar te maken. Geëngageerd, dat wel, maar bescheiden geëngageerd'.

Dixit J. Becker.

Nelson's oog

Nelson's oog (1968) bestaat uit een, licht herschreven, samenbundeling van *Enkele reis retour, Geblaf in het hondsdal* en

Stier voor piranha's. Nieuw is het vijftien pagina's tellende *Oogappel* dat in meerdere opzichten een breuk met het oudere werk is. Uit *Nelson's oog* is op te maken, dat Timmers zes jaar gezwegen heeft en toen de pen ‘anders’ op papier zette: *Enkele reis retour* voltooide hij in april 1962, Oogappel schreef hij medio 1968.

Van *Nelson's oog* zijn bij mijn weten drie recensies (waaronder één radiobespreking van Femand de Louvick) verschenen die de moeite waard zijn om te behandelen. Nico Wijnen beweert (in een stukje waarvan bron van publikatie en datum onbekend zijn), dat Nelson - de éénogige die heerst of heersen wil - de centrale figuur ‘in deze vierdelige roman’ is. Oorlogsbeelden vergezellen zijn ‘gevoelsexploraties’. ‘Zoeken naar liefde’ is de voortdurende intentie, aldus Wijnen in een paar regels. De serieuzere recensies komen van:

- W.J. Lukkenaer, *Oskar Timmers: hoog boven Amsterdams peil.* In: Haarlems Dagblad, 26-10-1968
- C. Buddingh', *Oscar Timmers' manipuleren met de werkelijkheid.* In: Het Parool, 1-2-1969
- Femand de Louvick, radiotekst uitgesproken in de ROZ-rubriek ‘Journaal van de kunst en zo’, 19-7-1969

W.J. Lukkenaer ziet *Nelson's oog* als een boek bestaande uit ‘drie delen en een coda’. Dat Timmers bij herordening *Enkele reis retour* vooraan heeft geplaatst, vindt Lukkenaer terecht: een goede thematische introduktie die ‘knap, beknopt en gesloten’ is. Hij is opvallend lovend over *Enkele reis retour*, zoals later vele critici enthousiast over *De poolse vlecht* van J. Ritzerfeld zullen zijn: ‘Ik aarzel niet te zeggen, dat het op het niveau van de wereldliteratuur mikt en dat de schrijver die een dergelijk meesterwerk aflevert alleen als “profeet in eigen land” zo weinig bekend kan zijn als hij is’.

Als kernthema van *Nelson's oog* ziet Lukkenaer ‘het zachte, het vertrouwde, veilige en geborgene tegenover het avontuur en de besluitvaardigheid. Vrouwelijk tegenover mannelijk, kinderlijkheid en afhankelijkheid tegenover volwassenheid en zelfstandigheid’.

Over *Oogappel* het laatste deel, zegt Lukkenaer, dat daar de ik van de vorige boeken uitgegroeid is tot de eenogige Nelson, ‘de eenoog die hij eerder in het boek al was in de persoon van Hannibal, van de cycloop’. De eenoog is toeschouwer, iemand die kijkt en waarneemt maar ‘terugschrikt voor de daad’.[10.]

Lukkenaer karakteriseert *Nelson's oog*, op de coda na, als een ‘boek ik’, een egocentrische tekst. De ik is het middelpunt dat zichzelf steeds tracht te doorgronden.

In verband met de overkoepelende titel, die rechtstreeks naar het nieuwe *Oogappel* verwijst, citeert Lukkenaer een fragment uit *Stier voor piranha's* dat óók naar de cycloop verwijst.

> De mensheid rest nog slechts een cyclopenoog uit de rampen van zijn bestaan. En meteen had ik het pijnlijke gevoel dat ook mijn ogen samensmolten tot één groot kijkend en starend oog in mijn voorhoofd. Perspectieven vielen weg en heel de wereld, samengebald in een verschroeide steenklomp, stak in mijn ene, overblijvende oog.
> (p. 134-135).

Op *Oogappel* gaat Lukkenaer heel summier in. Hij noemt deze tekst 'een nieuwe aanzet' en hij kijkt uit naar het vervolg. *Oogappel* is 'meer naar voren wijzend dan samenvattend wat er aan voorafgaat. Gek, volkomen anders, humoristisch, nieuwe stijl...'. C. Buddingh' gaat juist heel uitvoerig in op *Oogappel.* Had Timmers' proza vroeger 'iets opgeschroefds, iets nerveus en krampachtig-joviaals', *Oogappel* is een bijzonder geconcentreerde tekst 'waarin werkelijkheid, droom en een tweede droom binnen de eerste op bijzonder knappe wijze met elkaar zijn geïntegreerd'. Buddingh' noemt Timmers een experimenteel schrijver en invloed van Arno Schmidt mag hem niet ontzegd worden. Een experimentele auteur is 'niet iemand die zich van de realiteit bedient, maar iemand die met deze realiteit manipuleert'. Die manipulatie, aldus Buddingh', komt in de verhaalopbouw èn in de stijl tot uiting. Stijl en actie in *Oogappel* zijn niet te scheiden en de dialoog heeft niet het ouderwetse karakter van gedachtenwisseling, theoretisch debat of bespiegeling (zoals in Timmers' oude werk). De dialoog is verhaaltechnisch geihtegreerd: 'alle tekstgedeelten hebben dezelfde dubbele bouwsteenbodem die Timmers zelf aanduidt waar hij zegt: "Het is niet zeker, dat Roberta welke zin dan ook, gesproken hoort"'.

Oscar Timmers heeft in *Oogappel* een 'onalledaags universumpje' gebouwd, een hechte constructie die 'open' (meerduidig - GB) is.

> Wat gebeurt er wél in dit verhaal, wat gebeurt er niet? Aan één kant gebeurt er alles - aan de andere, helemaal niets. Maar juist dit 'niets' geeft er de toon van beklemming aan, waarmee het van de eerste tot de laatste regel is doordrenkt. Een man, thuis, met vrouw en dochter, met herinneringen aan een vriendinnetje van die dochter, van wie hij zich de naam zelfs verkeerd herinnert, herinneringen aan werk van collega's, de 'ratrace' en de allerminst ontspannende ontspanning daarna - het zijn allemaal heel gewone, zelfs alledaags brokjes werkelijkheid, droom en memorie...

Uit de tekst die Femand de Louvick voor de ROZ-radio heeft uitgesproken, blijkt dat hij eerder ook *Enkele reis retour* besproken heeft (die tekst heb ik niet kunnen achterhalen). Dat boek vond hij Timmers' beste. In tegenstelling tot Lukkenaer zegt Louvick dat *Enkele reis retour* enigszins apart heeft gestaan 'door de duidelijke verhaaldraad'. De aanleiding voor De Louvicks recensie was Buddingh's kritiek in Het Parool, waaruit hij ruim citeert. Zelf zegt hij: 'de ouwe Timmers beschrijft een voor iedereen herkenbare werkelijkheid; de nieuwe beschrijft niet maar schept, en deze schepping krijgt eerst zin als het geheel voltooid is. In zijn vroegere werk hadden de details hun waarde als detail, in zijn nieuwe werk wordt het detail eerst zinvol als onderdeel van het geheel'. Aan Buddingh' heeft hij verder niets toe te voegen.

J. Becker heeft voor het eerst niets te melden. Deze recensent (e) heeft de *Oogappel* van 1969 afgewacht.

Oogappel

Oogappel (1969), als roman op de markt gebracht, is een sterk uitgebreide versie van de *Oogappel* uit 1968 dat het laatste katern van *Nelson's oog* moest volmaken. De *Oogappel* van 1969 is als het ware tekstueel om die van 1968 heen gewikkeld. Afgezien van een interviewtje rond *Oogappel* in De Telegraaf van 21-2-1970 (Michiel Schmidt: 'Timmers is alleen op vrouwen gesteld') zijn er zeven recensies verschenen over *Oogappel:*

- (anoniem), (titelloos[4.]). In: Friese Koerier, 24-10-1969
- R.P., *Wie is O.T.?*: In: Propria Cures, 29-11-1969
- Fons Sarneel, *Een veelheid van mogelijke verhalen.* In: Vrij

Nederland, 29-11-1969

- B. Aerden, *Timmers' oogappel is te veel maakwerk.* In: NRC, 29-11-1969
- C. Buddingh', *Communiqué uit een nevelwereld.* In: Het Parool, 21-2-1970
- Willem G. van Maanen, (titelloos[4]). In: Utrechts Nieuwsblad, 34-1970
- Nel Noordzij, *Een spannend plus een problematisch verhaal.* In:?

Het stukje in de Friese Koerier is slechts geleuter en R.P. in PC gaat alleen op de vent achter O.T. in. Van Maanen produceert zeventien kranteregels over *Oogappel*, dat zou gaan over de liefde 'van een oudere man voor jongere vrouwen'. Beoordeling: 'speels geschreven', af en toe teveel maniertjes, 'maar uitstekend van atmosfeer, licht en zwoel tegelijkertijd...'

Nel Noordzij vindt *Oogappel* problematisch. Ze weet geen raad met het boek. De jonge vrouwen die blootstaan aan Nelson's verleidingspogingen 'worden (...) niet helemaal van vlees en bloed'. Door de vorm is het wel interessant, maar het rationele roept 'een zekere leesverveling' op. Het is veel te literair en 'een heel andere verleidingpoging dan die van Nelson, namelijk om van de taal een masculine bezweringsmanoeuvre te maken die distantie zal bewerkstelligen'. Nelson zelf laat alles maar gebeuren en overweegt en is daardoor in staat 'er niet werkelijk bij betrokken te zijn'. Het boek is volgens Noordzij ontroerend in het autobiografisch getinte, daar 'waar de dood van "het lieve kleine zwarte jongetje" voorzichtig wordt aangeroerd...' Fons Sarneel blijft in Vrij Nederland ook om de hete brij van de meerduidige tekst heendraaien. Eerst maakt hij de fout verkeerde verschijningsdata te noemen bij Timmers' vroegere boeken. Daarna constateert hij, dat *Oogappel* een geconstrueerde tekst is die zich als poëzie gedraagt. Het 'verhaal' (plot, intrige, verwikkeling, ontknoping) is terzijde geschoven ten gunste van de bijbetekenissen. *Oogappel* is een 'eigenzinnige schriftuur'. De nieuwe *Oogappel* ligt nog altijd 'naar binnen en naar buiten open voor verdere bewerking, die gehandhaafde voorlopigheid is er zelfs een van de sterkste kwaliteiten van...' Het gaat hier om vele, mogelijke verhalen die los van elkaar kunnen staan maar ook vervlochten kunnen worden door de 'centrale aantrekkingskracht' van de 'oorspronkelijke thema's van erotiek en vaderlijkheid'. De variatie zit ook in de ruimte waar *Oogappel* zich afspeelt: 'ook de lokalisatie berust op verschuivingen: van binnen naar buiten...' Sarneel noemt de inhoudsopgave, die alle tien hoofdstukken drie verschillende titels meegeeft, een veel beter richtsnoer voor de lezer dan de uitvoerige flaptekst 'die in het boek is opgenomen, al ontslaat die de critici van de plicht een aantal duisterheden op te helderen'. Vreemde conclusie. De flaptekst geeft dus tóch aanwijzingen die licht kunnen brengen in de 'duisterheden'!

B. Aerden in de NRC gaat ook in op de drie titels die elk hoofdstuk meekrijgt: 'meestal een eigennaam, een woord dat de sfeer van het hoofdstuk tekent en een woord dat het lichaamsdeel noemt waardoor de sfeer geïnspireerd is'. De recensent kenschetst *Oogappel* 'als verkenningen in genres, d.w.z pogingen om diverse met erotiek of seks geladen taferelen in adequate taal te beschrijven', ook in het Engels. De taal is zorgvuldig. In verband hiermee citeert Aerden p. 63: 'Liefde is een kwestie van taal; uiterste machteloosheid'. Neologismen passen in Timmers' 'barokke proza', hoewel de zinnen soms te lang of te kort zijn.

Nelson met zijn 'fysieke gebreken', komt slechts in beroering 'door lijfelijke aanwezigheid van vrouwen...' Die vrouwen zijn onwillig of onbereikbaar. Aerden vindt *Oogappel* té geconstrueerd en teveel maakwerk, zodat sommige technische foefjes 'voor meer dan een uitleg vatbaar zijn'. De 'onduidelijkheden in de tekst' zijn voor de NRC-recensent 'hinderlijk modieus'. Het vroegere werk van Timmers prefereert Aerden. Toen schreef hij nog gewoon. Nu 'maakt' hij of 'construeert' hij.[11.]

Echter, literatuur 'wordt gemaakt met taal...', zoals Buddingh' in Het Parool schrijft. Zijn recensie is het interessantste. Het manipuleren van Timmers met de realiteit 'bestaat uit een verwazen van de werkelijkheid'. Dat doet Timmers door kleine brokjes realiteit tastbaar te maken. Zo'n paradoxaal procédé geeft dan spanning. Er ontstaat een nevelwereld waarin telkens flarden mist worden weggeblazen. Door toedoen van weglatingen of toevoegingen ontstaan (betekenis) verschuivingen. Een ander paradoxaal procédé is het concretiseren van abstraheringen. 'Het meisje' wordt dan de personificatie van 'loveliness to gaze upon'. Die 'loveliness' manifesteert zich in vele gedaanten ('schijngestalten' noemt Timmers ze in zijn flaptekst - GB). Meneer Frollick en Boxer 'zijn zichtbaar gemaakte fluidums' die hun innerlijk één ogenblik prijsgeven.

De titel is zowel letterlijk (pupil of oogbol - GB) als figuurlijk (beeld van het dierbaarste dat men bezit en dat men wil bewaken, bewaren en beminnen - GB) bedoeld. Buddingh' ziet twee oogappels in de kleine roman: het (gestorven) jongetje en 'het meisje', de kleine Ophelia die in meerdere vormen bestaat (o.a. Huberta/Roberta - GB). Maar al deze figuren zijn scheppingen van de hoofdfiguur Nelson, die verdwijnen als Nelson verdwijnt (de kleine Ophelia schiet Nelson neer).

Het Engels in *Oogappel*, voornamelijk gebruikt in de discussies met Janka en Wanda in Joegoslavië, vindt Buddingh' te 'realistisch' en 'in strijd met het droog-hallucinatieve van de rest'. De 'verhullings-coëfficiënt' is in de flaptekst van *Oogappel* het duidelijkst. Het is als het ware een 'misleidend communiqué'. J. Becker is de recensent(e) die, als ik haar/hem aanroep, altijd met een tekst op de proppen komt. Zo langzamerhand beschouw ik die Becker als een alter-ego. In De Juinensche Courant van 29-2-1970 staat een stuk over *Oogappel* getiteld: *Omtrekkende bewegingen rond de dood.* Enkele fragmenten die indirect (aanvullend of confronterend) commentaar leveren op wat ik hiervoor van de collega-critici heb geciteerd, geef ik weer:

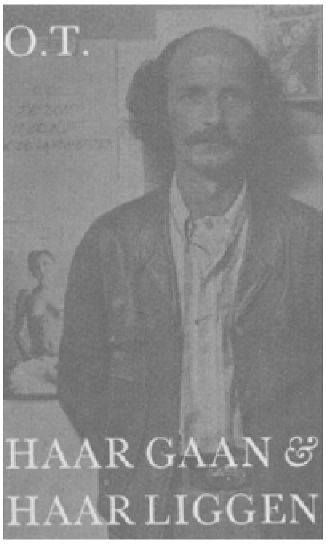
'Het korte verhaal *Oogappel* uit 1968 kan de lezer van de kleine roman *Oogappel* van een jaar later achteraf kwalificeren als een omtrekkende beweging rond een gebeurtenis die de hoofdpersoon Nelson diep heeft aangegrepen: het verlies van zijn zoontje. In de eerste *Oogappel* zwijgt Nelson daarover als het graf, in de tweede versie verbreekt hij het stilzwijgen: "Eens moet het, moet het gezegd worden" (p.

90). De taalconstructie die *Oogappel* is geworden, is als het ware een lichaam waarin “my little boy” (p. 89) weer een stem krijgt, waarin “Het kleine zwarte jongetje” (p. 45) weer liefdevol geobserveerd wordt door de éénogige Nelson. De taal is in *Oogappel* het lustobject. Liefde is de taal van de liefde. In het taallichaam kan Nelson (en Timmers) zijn liefde projecteren. Langs “de vorm van het woord” (p. 10) kruipt de liefde omhoog. Nelson beweegt zich in zijn verleidingspogingen en strelingen ook vaak van de voet naar het hoofd.

Het verlangen er niet meer (bij) te zijn, dat Nelson overviel toen zijn zoontje op sterven lag, heeft te maken met het erotische verlangen om (even) in iemand op te gaan, in iemand te verdwijnen. Zijn dochter Alma (of Gossie) was na de dood van het zoontje degene die hij met zijn liefde bijna verpletterde. Alma spreekt als een ware Alma Mater als ze Nelson toevoegt: er is “geen haar op het hele lijf van je liefste waar je niet inkruipt, waar je niet helemaal in verdwijnt, spoorloos” (p. 60). Geen wonder dat Nelson gefixeerd is door allerlei lichaamsopeningen. Hij kan zelfs wegsmelten in een blik. Aan het slot wordt Nelson door de kleine Ophelia (= Huberta) in zijn linkerarm geschoten en daarna met een hamer bewerkt, als ware Huberta Franceska (die naam komt in *De Amazone* weer terug! - GB) da Rimini (zie p. 33 en vooral 119), maar zijn taallichaam blijft recht overeind staan. Hetzelfde geldt voor de vrouwelijke schijngestalten: alleen hun taalomhulsel blijft achter voor de lezer. Nelson is observator en waarnemer en bedrijft alleen de liefde in taal. Roberta zegt: “je lijkt wel een kruispuzzel. Een ander woord voor man, vijf letters. Waarom. In drie letters is toch ook goed. En dan zo'n heel bord vol woorden, dat ben jij” (p. 70). Liefde is een kwestie van taal. Het staat letterlijk zo in *Oogappel.* Nelson giet zijn liefde en verbeelding in taalvormen. In laatste instantie gaat *Oogappel* over het veranderen van gevoelens’.

(het tweede Becker-fragment gaat over leesmogelijkheden en invloeden)

> Eigenlijk telt *Oogappel* geen tien maar dertig hoofdstukjes. Elk hoofdstuk kan gelezen worden vanuit het perspectief van een naam, een gevoel of vanuit een lichaamsdeel. De lezer kan meerdere leesroutes volgen in deze open taalconstructie. Ook is het mogelijk *Oogappel* te lezen vanuit het kleurenthema of de muziek, vooral de bevrijdende popmuziek (p. 65) van Byrds, Zappa, Country Joe, Traffic, enz. In het slothoofdstuk, dat een soort verslag is van de manier waarop het manuscript van *Oogappel* in een Joegoslavisch hotel tot stand kwam, laat Nelson zich ontvallen: ‘Pop music set me free, for the first time, form second world war obsession’ (p. 112).
>
> De leesroutes zijn legio, zoals dat ook het geval is in *Rayuela* (1963) van Julio Cortázar, een auteur die in Oogappel even genoemd wordt. De eerste alinea van de flaptekst (die eigenlijk onderdeel is van *Oogappel*) deed me sterk denken aan de trefwoorden die James Joyce zijn hoofdstukken in *Ulysses* meegaf: ieder hoofdstuk heeft daarin zijn eigen symbool, tijd, kleur, orgaan, taalstructuur. Oscar Timmers schrijft weer, als een gek. En ook dat staat in *Oogappel.* Lees maar, er staat wat er staat...



Haar gaan & haar liggen

De lijst van besprekingen van deze zevende publikatie in boekvorm van Timmers (wiens naam op de voorkant van *Haar gaan & haar liggen* is gereduceerd tot O.T.) is niet indrukwekkend:

- Pim Lukkenaer, *Het spaarzame scheppen van Oscar Timmers.* In: Vrij Nederland, 1-7-1972
- J.F. Vogelaar, *Schrijver X gelooft er niet meer in.* In: De Groene Amsterdammer, 18-7-1972
- J.E.P., *Boek van de dag.* In: Deventer Dagblad, 27-7-1972
- Fernand Lodewick (zie noot 7), tekst van de literaire causerie gehouden voor de ROZ op 7-12-1972

De stukjes die Lodewick en J.E.P. aan *Haar gaan & haar liggen* wijden, zijn triviaal. J.E.P. heeft slechts twintig regels nodig. Een indirecte, poëtische verteltrant heeft het boek volgens J.E.P. Alle (beelden van) gebeurtenissen spelen zich af 'als in de spiegel van Oscar Timmers geest'.

Lodewick leunt in zijn korte recensie zeer sterk op de kritiek van Lukkenaer, die beweerde dat *Haar gaan & haar liggen* wel degelijk een verhaal met een kop en een staart is.

Alleen Lukkenaer en Vogelaar gaan serieuzer op het boekje in. Kenmerk van het Timmers-proza is, aldus Lukkenaer, 'het poëtisch uiterlijk'. In woorden voert Timmers een 'schijnwereld' op door de taal op een niet-communicatieve manier te hanteren. De tekst is opgedeeld in op rijmloze gedichten lijkende fragmentjes. 'Er is verder een cyclisch aandoende bouw, vier cursief gezette stukjes vormen een soort stramien (...) en dat stramien is opgevuld met stukjes die allemaal beginnen met het teken voor "En"'. Lukkenaer vindt zo'n structuur juist karakteristiek voor proza. Echter, bij lezing botst de poëtische 'schijnvorm' met de rest van de tekst, die eerder verhalend is. 'Een verhaal met een kop en een staart, helemaal niet experimenteel, over een meneer die naar een zuidelijk land wordt geroepen door een meisje welks (sic! - GB) broer gestorven is en dat hem nodig heeft om over de slag heen te komen'. Onder de fragmentarische opbouw loopt het verhaal gewoon door. *Nelson's oog* (zie zijn positieve recensie daarvan in het Haarlems Dagblad) vindt Lukkenaer nog steeds beter. *Haar gaan & haar liggen* is meer work in progress.

J.F. Vogelaar valt in De Groene al over de omslag van het boekje. Enerzijds het anoniem-achtige O.T., anderzijds een forse foto van de schrijver op de voorkant.

Vogelaar houdt het op ‘gespeelde bescheidenheid’ en ‘wantrouwen tegenover het uitgeven van boeken’. Hij weigerde zijn boeken naar de recensenten te sturen. Het maakt toch niet uit wat en hoe er besproken wordt, concludeert Vogelaar. Hij vindt het boek ‘erg naar binnen gericht’ en berustend in opmaak en inhoud. Het ‘heeft nauwelijks de spanning van iets te willen veroveren of ontdekken’.

Hij kenschetst de eerste pagina's waarin ‘een landarbeider’ via omwegen naar een begrafenisonderneming fietst om de begrafenis van zijn zoontje te regelen, als afstandelijk proza door de ‘plechtstatige stijl’, de statische verleden tijd en aanduidingen als ‘de landarbeider’. De ‘gedistantieerde toon’ blijft als een man door een meisje geschreven wordt met het verzoek haar te helpen bij het verwerken van de dood van haar broer. Zinsbouw en vorm (losse fragmenten, het &-teken) vragen aandacht, maar waarvoor? Vogelaar vindt vooral de gedeelten waarin de man en het meisje elkaar naderen ‘gesloten’. Is het boekje alleen voor ingewijden? Vogelaar leest om ‘iets te weten’ te komen. Maar de interesse in het meisje en haar gaan en liggen wordt niet gestimuleerd, omdat de lezer niets van haar weet. Het boekje zegt te weinig, ondanks ‘een aantal op zichzelf wel intrigerende fragmenten en formuleringen’. De kroniekstijl wijst op werk ‘van zeer lange adem’, de telegramstijl (afkortingen, aanduidingen) duidt echter op haastwerk.

In De Juinensche Courant van 31-6-1972 schrijft J.B. (dat moet J. Becker zijn) over *Haar gaan & haar liggen* van O.T. onder de titel *De imaginaire derde persoon.* Ik laat J.B., zo langzamerhand het geweten van de Timmers-receptie, voor de allerlaatste keer aan het woord:

> Aan het slot van het eerste tekstfragment van *Haar gaan*

& haar liggen wordt een landarbeider, die zojuist allerlei formaliteiten heeft moeten vervullen in verband met de dood van zijn zoontje, op een landweg aangereden. Exit landarbeider. Hij zweeft even als Ikaros door de lucht in de richting van de zon. Maar 'De zon is de kut van de landarbeider' luidt het motto en de landarbeider verdwijnt uit zicht. Na dit tekstfragment volgt het cursief gedrukte *Quantofrenia*, een van de vier jeugdherinneringen waarin de boerderij en het kasteel uit eerdere boeken weer opduiken, èn het eerste deel van het eigenlijke 'verhaal' over een man die op weg is naar een meisje wier broer (haar oogappel) bij een auto-ongeluk om het leven is gekomen.
Langs een omweg (Timmers schrijft altijd via schijngestalten, symbolen en omwegen om dan plotseling de kern te raken) komen we weer terug op een landweg. De man en het meisje zijn in een auto op weg naar het vliegveld, maar 'met een harde klap' (p. 65) komt er een eind aan de rit en het boek. Exit man en meisje. Zo rigoureus schrijft Timmers zijn personages, die gedachten van zijn geest zijn, het verhaal uit. Hun tekstlichamen blijven achter. Steeds meer lijkt Timmers droomfabrieken in taal te produceren. De man zegt ergens tegen het meisje: 'Droom je? (...) of droom ik? Dromen we in dezelfde spiegel?' (p. 51). Man en meisje dromen zelfs van een kind samen. De man met zijn 'bezeten oog' (p. 69) vertegenwoordigt voor het meisje - dat door haar afstandelijke ouders altijd geprest is om een ambitieuze, intellectuele houding aan te nemen zonder dat haar persoon zelf liefdevol wordt gekoesterd - drie gevoelens die zij mist: 'De liefde van een broer, de liefde van een vader, de liefde van een minnaar' (p. 49).
Ook in dit boekje wordt de liefde in taal produktief gemaakt en in stelling gebracht tegen de nachtmerrie van de dood en de oorlog.

Ritzerfeld- tijdperk

In 1974 ontdoet Oscar Timmers, al geslonken tot O.T. in *Haar gaan & haar liggen* zich van zijn echte naam en hult zich in het pseudoniem J. Ritzerfeld. Een cesuur in zijn schrijverschap. Schreef Timmers in zijn eerste boeken nogal extrovert en expliciet eenduidig, vanaf *Oogappel* (1968) komt er een meer introverte, impliciete (meerduidige) schrijfstijl op gang. De constructiedrift krijgt bij Ritzerfeld volop de ruimte (de opbouw van de Timmers-boeken werd nogal eens verwaarloosd). De aandacht van de critici voor de 'debutant' J. Ritzerfeld is vrij groot.

Tegelijk met Oscar Timmers verdwijnt J. Becker en laat slechts taallichamen achter. Becker heeft aangetoond, dat de kritiek er op enkele uitzonderingen na (Fens, Buddingh', Lukkenaer, Vogelaar) met de (moralistische) pet naar heeft gegooid. Maar na de afgang komt weer een opkomst.

Zoals aangekondigd zal ik de Ritzerfeld-receptie aanzienlijk globaler behandelen. Alleen de belangrijkste kritieken van *Anima* '*Je reinste film*' (1974), *De Amazone* (1977), *De paardendief* (1979) en *De poolse vlecht* (1982) zal ik behandelen en van commentaar voorzien.

Anima 'je reinste film'

De volgende critici schreven over het debuut van Ritzerfeld:
- Ad Zuiderent, *Anima*, 'Je *reinste film*'. In: Trouw/Kwartet, 30-3-1974
- Kees Fens, *Roman in reageerbuis van onbekende auteur.* In: De Volkskrant, 6-4-1974
- (anoniem), *Grote namen in kleine boekjes.* In: Algemeen Dagblad, 13-4-1974
- Freddy de Vree, (titelloos). In: Kunst en Cultuur, 18-4-1978
- I. Sitniakowsky, *Wie is deze Kosinski-imitator?* In: De Telegraaf, 20-4-1974

- Johan Diepstraten, '*Debutant*' *Oscar Timmers animeert.* In: De Stem, 18-5-1974
- Piet Keijsers, J. *Ritzerfeld: Anima* '*Je reinste film*'. In: Brabants Nieuwsblad, 27-6-1974
- Rico Bulthuis, *De bevroren romantiek van J. Ritzerfeld.* In: Haagsche Courant, 29-6-1974
- Han Jonkers, '*Roman*' *uit een laboratorium.* In: Eindhovens Dagblad, 3-8-1974
- Ab Visser, *J. Ritzerfeld en Peter H. van Lieshout.* In: Leeuwarder Courant (1974)
- Hermans Leys, *Literaire puzzel.* In: De Standaard, 14-2-1975 Aan drie aspecten in de recensies wil ik aandacht schenken:

1. de gissingen naar de identiteit van Ritzerfeld (gekoppeld aan verwijzingen in *Anima* naar vroeger werk van Timmers);
2. de betekenis van de titel (gerelateerd aan de gebruikte filmische schrijftechnieken; 3. beoordeling.

Ad Zuiderent in Trouw dacht even, dat Hugo Claus *Anima* had geschreven, omdat hij ook verbeelding en werkelijkheid mengt, 'toegespitst op de relatie tussen film en leven...' Daar komt nog bij, dat bij Claus in dromen vrouwen centraal staan.

Het personage Spencer heeft ook zulke dromen. Toch is Claus de auteur niet, omdat 'de spanning die Ritzerfeld op subtiele wijze weet te creëren' door Claus in vooral zijn laatste boeken juist niet werd opgeroepen.

Kees Fens denkt, dat *Anima* misschien het debuut is 'van een gevestigd auteur onder nieuwe naam', Freddy de Vree hoort 'echo's uit Kosinski en ook (...) uit Claus' en I. Sitniakowsky denkt met een 'Kosinski-imitator' te doen te hebben. Maar 'de stroom van banaliteiten en een drang tot pasticheren en imiteren, het wijst allemaal onverbiddelijk in de richting van HUGO CLAUS...' Sitniakowsky hoopt overigens dat hij het mis heeft. Johan Diepstraten heeft het in De Stem bij het rechte eind. Het Bezige Bij-geheim is uitgelekt: het is Timmers.

Niemand van de *Anima*-critici heeft blijkbaar Timmers vanaf *Oogappel* (1968) intensief gevolgd (besproken zeker niet), want de verwijzingen naar *Oogappel* en *Haar gaan & haar liggen* zijn legio. Een paar voorbeelden:

- p. 10 van *Anima* verwijst naar de herinnering *Quantofrenia* in *Haar gaan & haar liggen* (p. 11): de boerderij van de jeugd (die in de oudste boeken ook al voorkomt)
- p. 23 van *Anima*: ‘Val jij op knieën?’ / Nee, op voeten’.
- p. 38 van *Haar gaan & haar liggen*: ‘Ben jij een voetenfetisjist?’
- p. 35 van *Anima*: ‘Drie maanden nadat zijn zoontje gestorven was, werd Spencer verliefd op zijn pleegdochter’. In het Animarollenspel staat zij als A. genoteerd. In *Oogappel* heet ze Alma op wie Nelson verliefd wordt na de dood van zijn zoontje
- p. 37 van *Anima:* F. schrijft Spencer vanuit Joegoslavië nadat haar broer verongelukt is. ‘Nu ben jij mijn broer, mijn vader, mijn minnaar’. Een soortgelijke formulering staat op p. 114 van *Anima.* Het citaat is bijna letterlijk terug te vinden in *Haar*

gaan & haar liggen (p. 49). F. is het meisje uit Timmers' laatste boek en ook Wanda uit *Oogappel.* Spencer ontmoet F. in Belgrado (niet in Boedapest, zoals Zuiderent beweert in zijn recensie).

2. de betekenis van de titel

De meeste critici signaleren dat ‘anima’ ziel betekent en met de psycho-analyse te maken heeft (Jung). Diepstraten dacht ook aan ‘animation’ (waarmee tekenfilms worden aangeduid). Ook Zuiderent legt een verband tussen anima en film. In Ritzerfelds debuut worden nogal wat namen van cineasten genoemd, ook die van Fellini. Zuiderent begint zijn recensie zo:

> Aca Nisi Masa is de mysterieuze formule waarom Frederico Fellini zijn film 8,5 maakte. ‘Asa Nisi Masa’ werd door een kind als een soort toverspreuk geuit die het wroeten in zijn ziel moest verklaren. Het was de kindertaalformule voor ‘anima’, ofwel ‘ziel’. Maar het woord heeft ook nog een andere betekenis: in de psychologie van C.G. Jung wordt onder ‘anima’ verstaan: Het beeld dat de man zich vormt van de vrouw. En ook deze betekenis speelt in 8,5 een belangrijke rol.

Iedere recensent refereert wel aan het filmische schrijven van Ritzerfeld. Het is ‘alsof hij met een camera door het boek loopt en het gebeuren fragmentarisch vastlegt plaatje voor plaatje’ (Diepstraten). Ritzerfeld als een filmregisseur van woorden. Kees Fens heeft het liever over ‘een dia-reeks’.

Piet Keijsers schrijft in Brabants Nieuwsblad, dat de onechtheid van de contacten tussen Spencer en zijn geliefdes met de onechte filmwereld heeft te maken. ‘Het leven is als een film: Iedereen speelt er een rol in; het is een spel, waarbij iedereen doet alsof. Het gaat in een film niet om echte emoties maar om gespeelde, verintellectualiseerde’. Rico Bulthuis in de Haagsche Courant heeft het in verband hiermee over het ‘bevriezen van alle romantiek’ door het administratieve Ritzerfeld-proza. En Spencer ‘loopt soms letterlijk achter een rijdende camera’ herinneringen en dromen op te nemen.

3. beoordeling

Herman Leys in De Standaard heeft het over ‘de emotionele en erotische roerselen van de schimmige figuren’ die na lectuur te snel wegzakken. Ook Ab Visser in de Leeuwarder Courant heft het over ‘de schimmige heer Spencer’. Hij heeft graag wat grijpbaarder personages. Sitniakowsky vindt het boek ‘te vaag’. De meeste recensenten vinden het boek niet herkenbaar genoeg. Zij verwachten mensen van vlees en bloed, zij willen ‘meeslepend lezen’ en warm van binnen worden. Maar de ‘koele afstandelijkheid’ (Freddy de Vree) is essentieel, het gebrek aan communicatie. De ‘bevroren romantiek’ (Bulthuis) leidt tot negatieve beoordelingen. Han Jonkers vindt *Anima* ‘iets steriels, antiseptisch. Men denkt gauw aan kolven met kunstige broedsels, aan het laboratoriumprodukt’. Enkele maanden daarvoor had Kees Fens zich in soortgelijke bewoordingen uitgelaten: ‘*Anima* is een roman in een reageerbuisje, zo puur literatuur, dat het onmenselijk wordt’. Fens mist humor.

En zo wordt de kem van *Anima* - het koele reflecteren over nauwelijks te verdragen verdriet - door de meeste critici afgewezen, omdat zij een ander, meeslepender soort literatuur prefereren.

De amazone

De Amazone (1977) is een beschreven bundeling van vroeger werk van Timmers/Ritzerfeld als voorbereiding op een nieuwe sprong, die heeft geleid tot *De paardendief* (1979). Deze recycling is kenmerkend voor Ritzerfeld (denk aan *Nelson's oog*).

De Amazone bestaat uit drie delen. Het eerste deel heet 'De schrijver en zijn dochter' en is een drastische herschrijving van *Haar gaan & haar liggen.* Ritzerfeld lijkt zich de kritiek van Pim Lukkenaer op dit boek (uiterlijk poëzie, maar in feite proza) aangetrokken te hebben. Niet alleen is Nelson de in Zwitserland wonende schrijver Spencer geworden, heet het meisje uit *Haar gaan & haar liggen* nu Franzeska (de F. uit Anima en Wanda uit *Oogappel)* en zijn er data in de tekst verwerkt, het poëtische uiterlijk is vervangen door een minder fragmentarisch en meer overzichtelijke verhaallijn.

Deel twee heet 'Tien dagen aan zee' en is een nieuwe versie van twee hoofdstukken uit *Oogappel* (1969). De heer Frollick is tot romanschrijver gebombardeerd en er treden ook een filmregisseur en een producer op.

Het derde deel is een herdruk van *Anima* '*Je reinste film*'. Als een soort motto fungeert een beschrijving van de voorkant van de Amerikaanse editie van Julio Cortázars *Hopscotch*, die letterlijk overgenomen is uit *Oogappel* (1969, p. 100-101). De titel is ontleend aan het beeld van een mooie vrouw te paard. Marcel Proust (die weer in *De paardendief zal* opduiken!) vond de vrouw Odette de Crécy het mooist op een paard (p. 41-42). Zes recensies riep *De Amazone* op:

- P.M. Reinders, *Man tussen vier vrouwen.* In: NRC-Handelsblad, 1-7-1977
- C.S. (Clem Schouwenaars), *Zwendelen en leuteren.* In: De Nieuwe Gazet, 13-7-1977
- Ben Maandag, *Oscar Timmers over Spencer.* In: Het Vrije Volk, 13-8-1977
- J.F. Vogelaar, *Balanceren boven de chaos.* In: De Groene Amsterdammer, 14-9-1977
- Wam de Moor, De charme van Adriaan van der Veen. In: De Tijd, 14-10-1977
- Han Jonkers, (titel onbekend[4.]). In: Eindhovens Dagblad, (datum onbekend)

De opbrengst lijkt redelijk, maar is het niet. De inhoud van de recensies van Maandag, C.S., Reinders en De Moor is te verwaarlozen. De laatste oppert dezelfde bezwaren tegen *De Amazone* als de meeste critici ten aanzien van *Anima*: teveel afstand, te weinig betrokkenheid van de lezer, te vaag.

De kritiek van Vogelaar is het belangwekkendst. Hij las *De Amazone* als een boek van spiegelingen.

> In de zoveelste afspiegeling van een spiegeling waarin onder de maskers andere maskers blijken te zitten is de realiteit van belevenissen nog slechts

> die van verhalen. Daarmee zijn tevens de sleutelwoorden van de roman gegeven: verhalen, film, spiegelingen, belevenissen.

Het (opnieuw) rangschikken is onderdeel van het schrijven. Zo kun je de (oorspronkelijke) betekenissen veranderen. Vogelaar heeft het ook over ‘het kitsj-karakter van de roman’ en benadrukt, dat kitsj naast vormeffect een structurerend element is. De (film)beelden in het boek zijn vooral herinneringsbeelden. ‘Spencer is voortdurend bezig te beantwoorden aan (klisjee)beelden’. Vervolgens citeert hij *De Amazone*:

> Je kunt het je niet voorstellen. De voorstelling is gereduceerd tot een herinnering. De herinnering is de herinnering van

> iemand anders. Je bent miljoenen anderen in je herinnering (zie De Poolse vlecht! - GB). Je weet niet wat je op dit, dit moment bent.

Spencer probeert gevoelens van liefde vast te houden en als hij zich totaal aan iemand geeft, is dat ook 'een poging om een verlies goed te maken'. Dat 'verlies' is de dood van zijn zoontje. De beelden waarin Spencer vlucht 'om zijn emoties in te spiegelen' zijn eerder kunstmatig dan onecht, aldus Vogelaar. Kunstmatigheid is hier een vorm van zelfbehoud, is houvast. *De Amazone* is artificieel maakwerk waarin getwijfeld wordt aan de taal 'als middel om de unieke beleving vast te houden' (steeds meer zal Ritzerfeld kunsttakken als muziek en film gebruiken om beelden vast te houden).

De Amazone is geen kitsj, concludeert Vogelaar. Dat heeft niet alleen met de structuur- en stijlmiddelen te maken. Waarom geen kitsj? Omdat

> het kunstmatige van de (onvermijdelijk) onechte manier waarop gevoelens worden uitgedrukt *verdubbeld* wordt door reflexie, wat iets anders is dan het spiegeleffekt van een film (naar een boek naar het leven) omdat het een permanent bewustzijn in het boek is van de dubbelzinnigheden van het beeld en het verhaal:...

Een recensie die hout snijdt.

De paardendief

Over *De paardendief* schreven op P.M. Reinders na - weer heel andere critici, wat de continuïteit in de Ritzerfeld-receptie niet bepaald ten goede komt (hetzelfde kan straks gezegd worden over *De Poolse vlecht*). Zes kritieken heb ik weten te verzamelen:

- Frans de Rover, *Kaleidoscopische roman van J. Ritzerfeld.* In: Vrij Nederland, 21-4-'79
- P.M. Reinders, *Literaire fantasieën.* In: NRC'Handelsblad, 11-5-1979
- Wim Sanders, *De paardendief.* In: Het Parool, 25-5-1979
- Daan Cartens, *De gestorven zoon.* In: BZZLLETIN, jrg. nr. 7, nr. 67, pp. 67-70 (juni '79)

- A.H. de B. (= August Hans den Boef), *De koelte van J. Ritzerfeld.* In: De Waarheid, 18-9-1979

- Jos Kets, *Absurd.* In: De Standaard, 25-1-1980

De recensies van Sanders, Reinders en Kets dringen bij lange na niet tot de kern van deze zeer geconstrueerde tekst door. De toon is vaak badinerend en vaag omschrijvend. Deze critici hebben geen moeite gedaan structuur en thematiek te duiden, in tegenstelling tot De Rover, Den Boef en Cartens.

Maar ook De Rover geeft toe na herlezing 'niet werkelijk vat op de roman' te hebben gekregen. Door de steeds wisselende cameraopstelling (*De paardendief* is weer 'je reinste filmerij', p. 139 - GB) 'ontstaat een uiterst ingewikkeld, verschuivend spiegeleffect'. De Rovers eerste reactie: 'Duizelingwekkend, chaotisch...'

De drie genoemde recensenten hebben hun handen vol aan alleen al het summier weergeven van opbouw en thematiek van de roman. Het uitleggen - waar de drie delen van *De paardendief* over gaan en waar ze elkaar raken - neemt (terecht) de grootste plaats in in de bsprekingen. De conclusies daarna zijn positief. De Rover heeft het aan het slot van zijn stuk over 'prachtige, altijd onverwacht zich opstapelende beelden'. Cartens dicht *De paardendief* een, niet storend, snobbish accent toe, dat aan het geheel 'een extra, sophisticated cachet verleent, passend in een boek dat gelukkig de inmiddels overbekende spruitjeslucht uit onze letteren moet ontberen'. Den Boefs oordeel lijkt hierop: 'Werken als De *paardendief* worden weleens "onhollands" genoemd. Dat is niet terecht: eerder zouden we de zogenaamde "hollandse vertellers" met hun calvinistische jeugdherinneringen en meer van dat schrijnends "enghollands" moeten noemen'.

Alle drie de critici lezen *De paardendief* als een voortzetting van *De Amazone.* De in Zwitserland wonende Spencer is weer present. Ook nu ontvlucht hij zijn onuitspreekbare verdriet en zijn eenzaamheid 'door er kunstmatige voorstellingen van te maken' (Den Boef) met behulp van filmische technieken (shot, close-up, slow-motion). Den Boef vindt *De paardendief* 'meer een geheel geworden' en Cartens 'hechter' en 'geonstrueerder', maar wel 'het minst toegankelijke boek van Ritzerfeld'.

Het voert veel te ver om - aan de hand van de beste recensies - opbouw van en vertakkingen, spiegelingen, perspectiefwisselingen, enz. in *De paardendief* te onthullen (elders in dit BZZLLETIN-nummer zal dat wel gedaan worden). Wel wil ik (thematische) fragmentjes die door meer dan één recensent werden geciteerd naar voren halen.

Spencer ontmoet veertig jaar nadat het kindermeisje Isabel Cernauti hem in de steek gelaten heeft, een meisje dat hem aan haar doet denken. Kristiena noemt bij haar. Cartens, De Rover en Den Boef citeren dan het *Vooraf*: 'Hij verzon voor haar een achtergrond waarmee hij kon manipuleren' (p. 10). De regisseur Ritzerfeld/Spencer verzint steeds nieuwe omgevingen (luxe hotels, het decor van een western, de 'witte beslotenheid' (Cartens) van Zwitserland) die de personages in beweging zetten. Andere achtergronden, andere betekenissen. Een kerncitaat in verband hiermee is de openingszin van het verhaal dat Spencer voor Kristiena schrijft, dat *De paardendief* heet en vol (zelf)projecties zit: 'Een verhaal bestaat uit bewegingen' (p. 21). Dit kerncitaat is overigens niet in de kritieken terug te vinden. Die bewegingen zijn afleidende beeldprojecten (p. 92) of omtrekkende bewegingen rond thema's als liefde contra dood en kunst (muziek, film, literatuur).

Twee andere citaten die bij de critici in trek zijn (Cartens, De Rover), hebben met taal te maken. In het eerste citaat is Spencer aan het woord: 'Ik herinner het me nu pas (...) waarschijnlijk omdat ik het nu pas hardop durf uit te spreken' (p. 31). Het beeld dat hij zich herinnert, is dat van zijn gestorven zoontje dat met een Kuifje onder zijn arm van de we komt.[12.]

Het tweede citaat komt uit het tweede deel 'De kortste weg', waarin Spencer en zijn vrouw naar Milaan reizen om een preview te zien van *Visconti on Stein*, een film gebaseerd op een scenario-idee van J. Ritzerfeld. 'Een hele nacht lang probeerde

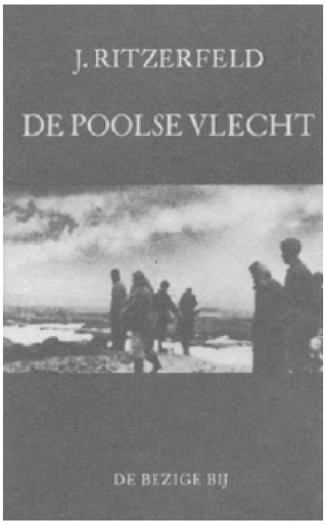
Spencer te bevroeden wat taal en beeld waard waren bij de bestrijding van de treurnis der herinneringen, die zelf taal en beeld waren; stapelplaats of afvalberg?' (p. 112).

Cartens voorziet dit citaat indirect van commentaar. Hij zegt, dat de taal en de kunst 'wezenlijk' en 'onveranderlijk' zijn. De Rover poneert, dat *De paardendief* inderdaad een stapelplaats is, een kaleidoscoop waarin de beelden zich opstapelen, verschuiven, enz.

De recensies van De Rover, Cartens en Den Boef kunnen als aanzetten tot analyses gelezen worden en als handreiking aan begerige Ritzerfeld-lezers.

J. Ritzerfeld schrijft via omwegen over gevoelens die er tussen mensen bestaan en over veranderingen in gevoelens. De perso-

nages spelen wisselende rollen, zetten steeds andere maskers op. En de rol van de taal? 'Alle personages spelen hun relaties met de anderen slechts in taal' (p. 106).



De Poolse vlecht

Een aantal critici (Rein Bloem, Anthony Mertens, T. van Deel, A.H. den Boef en - vooruit maar - ook wel Graa Boomsma) lijken in hun - stuk voor stuk zeer positieve - kritieken op *De poolse vlecht* in één klap de slechte literair-kritische begeleiding van Timmers en (in gelukkig veel mindere mate) Ritzerfeld teniet te willen doen. Een zekere revanche voor de afgang van de kritiek in het verleden.

Rein Bloem recenseert met terugwerkende kracht het hele werk van Timmers/Ritzerfeld en legt interessante verbanden. Hij wijst uiteraard op de rol van de film in de Ritzerfeld-boeken. Anthony Mertens doet dat ook en constateert, met Van Deel en Boomsma, dat Ritzerfeld 'veel te weinig opgemerkt' is. *De poolse vlecht* kreeg (minstens) tien kritieken en wordt vrij algemeen door de recensenten als het meesterwerk van Ritzerfeld gezien. De volgende mensen schreven erover:

- T. van Deel, *Was er oorlog toen je geboren werd?* In: Trouw, 22-4-1982
- Graa Boomsma, *Tussen opknopen en ontknopen.* In: De Waarheid, 27-4-1982
- August Hans den Boef, *Een eigenzinnig onderzoek naar de ramp van de eeuw.* In: De Volkskrant, 7-5-1982
- Jaap *Goedegebuure, Dichtung und Wahrheit.* In: Haagse Post, 8-5-1982
- Anthony Mertens, *Aangetrokken door het verdwijnpunt van de doodsangst.* In: De Groene Amsterdammer, 2-6-1982
- Johan van Iseghem, *Roerloos, als de sneeuw.* In: De Standaard, 4-6-1982
- Rein Bloem, *Genealogie van de rouw.* In: Vrij Nederland, 5-6-1982
- Ronald Soetaert, '*Wie hier literatuur van maakt is een zwijn*'. In: De Morgen, 4-9-'82

Rein Bloem bespreekt via 'de omweg' van het vroegere werk van Timmers/Ritzerfeld *De poolse vlecht*, het boek dat hij ziet 'als de laatste variant op het thema van rouw, dat in 1962 begon (Timmers' zoontje stierf toen - GB), die vanaf 1968 telkens anders en steeds onrechtstreekser, gevonden werden'.

In *Anima* zoekt Spencer, 'als Fellini in 8,5, toenadering tot en neemt afscheid van een aantal vrouwen:...' 'De vrouwen zijn 'raadselachtig dichtbij en aanraakbaar

geweest, maar ze gaan uiteindelijk in elkaar op'. Van het jongetje wordt geen afscheid genomen, hoewel die zelf al veel eerder afscheid nam. Bloem: 'Alleen op de wijze van de literatuur lijkt dat feit niet onherroepelijk. Met de moed der wanhoop is het te verbeelden, telkens eender en anders' (niet voor niets begint Bloem zijn recensie met Mallarmé's reactie op de dood van *zijn* zoontje).

Geen enkel boek van Ritzerfeld is los te koppelen van het vorige of het volgende. Steeds 'muzikaler en filmischer' gaat het er toe. *De paardendief* is een ingewikkeld web van verhalen dat je het beste kunt 'benaderen als een klank-beeld, een partituur en een script'. Mertens zegt iets dergelijks over *De poolse vlecht*: 'Wie de kompositie van De Poolse vlecht zou willen beschrijven, zou over een muzikaal notatiesysteem moeten beschikken om de struktuur van een madrigaal in de roman aan te wijzen'. Muziek en film komen 'als gestileerd verdriet te hulp' (Bloem) als de woorden het laten afweten. Mertens formuleert het zo: 'De gestileerdheid van de personages, van hun bewegingen, gebaren en hersenspinsels' vinden hun weerslag 'in fijn gesmede zinnen, in bijna geschminkt taalgebruik'. Zowel Bloem als Mertens zeggen dat de taal uiteindelijk tekortschiet en 'gekastreerd' is als middel. Andere kunsttakken dienen aangeroepen te worden.

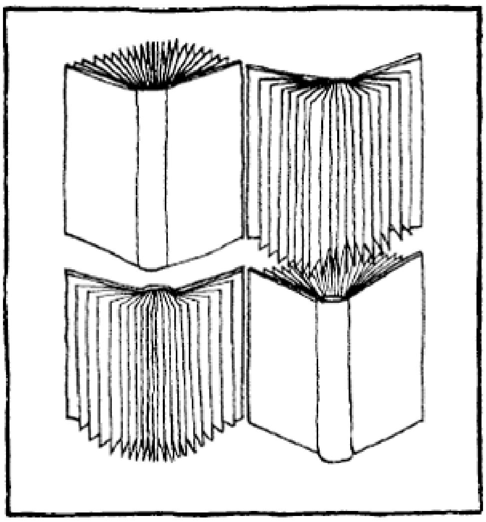
In *De poolse vlecht* is variant op variant gestapeld, zowel in vorm als inhoud. 'De eenling Spencer (voorheen Nelson) is opgesplitst in drie kunstenaars: Emile Suter, dichter, Aloys Peperman en Mathias Reber, pianist. Ieder heeft zijn eigen onbereikbare vrouw:...' (Bloem). De vrouwen zijn, aldus Bloem, 'een web in een web, een drenkplaats voor Pegasus, het paard van de verbeelding...' De drie genoemde personages en de journaliste Rosalind L. reizen, vanuit verschillende tijden en plaatsen, naar Auschwitz, zonder dat die naam in *De poolse vlecht* expliciet genoemd wordt. Mertens heeft het dan ook over een 'parallel-studie' (door Boomsma in zijn recensie nader uitgewerkt). Het verlies van een kind wordt in *De poolse vlecht* vermiljoenvoudigd. Mertens citeert twee kernzinnen uit het boek (door veel andere critici ook aangehaald). De reis naar Auschwitz is weer een afleidingsmanoeuvre: 'Ik gebruik die dodenakker omdat ik mijn eigen dodenakker niet durf te betreden' (p. 17).

De poolse vlecht draait om twee doden verhalen (de jodenvervolging en de dood van het zoontje) en wil de nachtmerrie van het verleden tegemoet treden. Suter (en nu komt het tweede kerncitaat) 'wil een verlangen bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen' (p. 14). Zo kan het verleden dragelijk worden, de schroeiplekken in het hoofd afgekoeld en de opdringende beelden in taal gestold. Bevroren ontroering, dichtgesneeuwde beelden. 'Hoe beweging te brengen in iets dat we roerloos willen houden' (p. 155) citeren Bloem en Boomsma uit het slot, waarin een aantal personages op de witte vlakte van Birkenau rondlopen 'als akteurs in een filmdekor' (Mertens). Aloys Peperman, vroeger reclameman en in het laatste deel scenarioschrijver en 'beducht voor zijn ogen' (p. 67), vergrijpt zich min of meer aan de journaliste Rosalind L., de meest indrukwekkende vrouwenfiguur die Ritzerfeld geschapen heeft. Op de laatste pagina sneeuwt alles onder. Het beeld is wit, leeg. Alles valt weg. Het oogwit blijft over. En het wit van de pagina's na het slot.

Slot

In *De poolse vlecht* komt J. Ritzerfeld tot meesterschap. En de literaire kritiek was zo verstandig dit meesterwerk, waarin talloze lijnen, thema's en motieven uit vroeger werk op een nieuwe manier vervlochten worden, op zakelijke wijze te analyseren. Als men de vorstelijke ontvangst van *De poolse vlecht* bekijkt, lijkt er nog hoop te

zijn voor de vaderlandse literaire kritiek. Afgang tijdens het Timmers-tijdperk, opkomst tijdens de Ritzerfeld-periode. Al haast ik mij te zeggen, dat de Timmers-receptie opgekrikt werd in kwaliteit door de schijngestalte J. Becker.



Eindnoten:

1. Oscar Timmers is dan, om met Louis Ferron te spreken in *Schrijven in Noord-Holland* (In: *Het land der letteren*, Amsterdam 1982) 'op geheimzinnige wijze in het niets verdwenen...' (p. 61)
2. Het kranteknipsel-archief op het Letterkundig Museum is, als het om andere auteurs gaat, ook niet altijd effectief want onvolledig. Dat stimuleert receptiestudies helaas niet
3. Achter deze initialen zou Eelke de Jong wel eens schuil kunnen gaan
4. Waarschijnlijk is de titel boven deze recensie, gevonden in het Bezige Bij-archief weggeknipt
4. Waarschijnlijk is de titel boven deze recensie, gevonden in het Bezige Bij-archief weggeknipt
5. Aan het lettertype te beoordelen zou ik zeggen: *Hollands Weekblad.* Datum ook niet te vinden in het Bezige Bij-archief
6. Ik citeer deze zinnen niet om Wam de Moor belachelijk te maken, maar om een beeld te geven van de heersende moraal anno 1960, die bij andere recensenten ook rondwaart maar niet zo pregnant. De Moor zelf zal tegenwoordig dit soort kritiek verwerpen. In BZZLLETIN 100 zegt hij in een interview met Johan Diepstraten: 'In 1969 ben ik voor De Tijd gaan schrijven, de vijf jaren die ik daarvoor bij De Gelderlander heb gewerkt (en daarvoor? - GB) kan ik maar beter vergeten omat ik toen veel minder bewust was van wat ik als recensent aan het doen was. Daar was ik in eerste instantie een studenten-correspondent en later naast Jos Panhuysen recensent van boeken. Ik zette mij af tegen wat ik las, maar dat is een eigenschap van iedere beginnende recensent. Ik drukte me ongenuanceerd uit, maar dat veranderde toen ik meer gelezen had (P. 33).
7. Louvick heet waarschijnlijk in het echt Lodewick. Zie de ondertekening van de radiocauserie van 7-12-1972 over *Haar gaan & haar liggen.* En deze Lodewick zal wel de Lodewick van *Literaire kunst* zijn
8. De briefjes die Jessica's moeder o.a. uit Westerbork stuurde en die op p. 68 en verder geciteerd worden, komen bijna letterlijk overeen met de briefjes die Lizzy Sara May (aan wie o.a. *Landklimaat* is opgedragen) in *De blauwe plek* (1979) op p. 151 en verder verwerkt heeft
9. Er is sprake van een paard-motief in *Stier voor piranha's* heb ik eerder gezegd. Op de boerderij van zijn jeugd in Zuid-Limburg, dat 'paradijs in het besloten groen' (p. 45) ziet de ik 'een hele rij paarden met vette achterwerken...'. Op p. 26 krijgt het paard Pegasus-achtige allures in de verbeelding van de ik. Het hoofdstuk 'De paarden van de zon' is grotendeels gewijd aan het paard-motief. Paardrijden wordt aan het slot van dat hoofdstuk meer 'paren' of 'rijden': 'Ik voelde een vrouw alsof ik wekenlang geen vrouw meer in handen had gehad. En we speelden paard en ik had de zon in het midden' (p. 77). Op p. 80 is er sprake van zeepaarden.
   Rein Bloem schreef in zijn recensie over het hele werk van Timmers-Ritzerfeld in Vrij Nederland van 5-6-1982 (*Genealogie van de rouw*), dat het zoontje van de ik (eerst Maximiliaan geheten) in *Anima* Baike heet, wat Limburgs is voor paardje

10. Jammer dat Timmers het Kenneth Patchen-citaat voorin *Enkele reis retour*, dat met ‘The word is NOT deed’ opent, in *Nelson's oog* vervangen heeft door een wat luchtiger citaat van Bob Dylan: ‘If you can't bring good news, don't bring any’.
4. Waarschijnlijk is de titel boven deze recensie, gevonden in het Bezige Bij-archief weggeknipt
4. Waarschijnlijk is de titel boven deze recensie, gevonden in het Bezige Bij-archief weggeknipt
11. Zelf heb ik in een essay eens geschreven: ‘Schrijven en lezen is maakwerk. Net als de werkelijkheid die gemaakt is door mensen en ook door mensen veranderd kan worden. De kracht van meerduidige literatuur zit 'm in de mogelijke bewegingen die zij los kan maken (in de tekst en in de werkelijkheid)
4. Waarschijnlijk is de titel boven deze recensie, gevonden in het Bezige Bij-archief weggeknipt
12. In het derde deel - ‘Borromeïsche dagen’ - is Spencer met zijn vrouw in een met Duitsers vergeven luxe hotel in Ascona. Nadrukkelijk concludeert hij (p. 173): ‘Beelden scheppen, tot stilstand dwingen, en een diepe terugval in de tijd...’. Deze conclusie trekt hij op 5 mei, bevrijdingsdag. Overigens ziet Herr Jacobs-Schmidt, een schijngestalte van Spencer, een luxe hotel als een ‘modieuze graftombe waarin hij prettig kon verscheiden’ (p. 133). In het hele werk van Timmers/Ritzerfeld is het een aankomen in en een vertrekken uit hotels. Waarom is Spencer zo gek op dure hotelkamers? ‘De anonieme separatie daarvan, de suizende stilte. De schijnbare veiligheid daarvan, overal ter wereld’ (P. 49).

Daan Cartens
Illusieloze genegenheid

Wanneer is een boek voltooid? Op het moment dat de schrijver de laatste pagina uit de typmachine draait? Zodra de lezer de roman terugzet op de boekenplank, of zolang zinnen en beelden hem bijblijven? Oscar Timmers, die vanaf 1974 publiceert onder de naam J. Ritzerfeld, de naam van zijn overgrootmoeder, probeert op een even subtiele als tastende manier een thema te benaderen, dat alleen maar duidelijk wordt door de verschillende benaderingsmethodes en niet door het duidelijk onder woorden brengen van dat thema. Daarvoor zou één boek misschien voldoende zijn geweest. Nu verscheen in 1974 *Anima, je reinste film*, dat drie jaar later iets gewijzigd als derde deel werd opgenomen in *De amazone*, een boek waarin al werd vooruitgewezen naar *De paardendief*, de roman die in 1979 uitkwam. Misschien is het thema, dat met het verliezen van een kind en het daaropvolgende verwerkingsproces, het kortst geformuleerd is, in *De poolse vlecht* zo tot in het merg beleefd en verbeeld, dat met die roman het kwartet voltooid is. Maar voor de lezer blijft er dan nog meer dan genoeg over, want omdat het bij Ritzerfeld allerminst primair om een epische lijn gaat, worden zijn boeken pas interessant na eerste lezing.

De amazone bestaat uit drie delen. In *De schrijver en zijn dochter* spiegelt het verlies van de schrijver Spencer zich in dat van zijn Joegoslavische vriendin F(ranzeska). Hij heeft geen zoontje meer, zij verloor haar broer bij een auto-ongeluk. In *Tien dagen aan zee* zit dezelfde Spencer in de salon van een hotel. Hij ziet een jongetje en een meisje met elkaar spelen en wordt zo, nog versterkt door het alcoholgebruik op een directe manier met zijn verlies geconfronteerd. Zijn reactie bestaat, willens en wetens uit lijden, uit ondergaan.

> De marteling, zei Spencer, waarvoor je je afsluit, gekluisterd in een perfekt werkend mechanisme. Je durft niet, hè, zei Alma, je durft niet, zoals het echt gebeurd is, de moord, het beeld konkreet voor de geest halen. Nee, ik durf niet, antwoordde Spencer. Het moet genoeg zijn zo (pg. 65).

Anima je reinste film is op het eerste niveau het verslag van Spencer en zijn relaties met vrouwen. De kernpassage onthult de dieperliggende motieven van deze onstuitbare zoektocht: 'Ik voel me als een in vieren gespleten kreeft. De vier herinneringen aan mijn vier liefdes. Twee ervan zijn nu dood (de personen). Daartussenin lig ik te kronkelen, en wil naar jou toe, maar mijn scharen zijn gebroken' (pg. 90).

In *De schrijver en zijn dochter*, dat zich in het voorjaar van 1970 afspeelt, leven Spencer en zijn vrouw in Zwitserland. Over die lokatie zei Timmers: 'Daar voelde ik me vrij om me als schrijver te bewegen; het landschap dat me aan mijn jeugd herinnert, het uiterlijke dramaloze' (HP, 21 juni 1980). Hij vertrekt naar Zagreb om daar zijn vriendin F. te ontmoeten, die hij een jaar tevoren heeft leren kennen. Haar situatie trekt hem niet zozeer aan, zij heeft zich omgeven door een paar vrienden met wie ze allerminst intensieve contacten onderhoudt, maar haar broer is in de tussentijd overleden. Dat heeft ze Spencer laten weten in een brief:

> Mijn liefste. Wat mij overkomen is. Ik ben dood. Mijn broer had een verschrikkelijk autoongeluk - hij stierf twee uur later. Dat ik hem nooit

meer zal zien. Mijn enige, lieve broer. Meer dan ikzelf ooit was, of zal zijn. Nu heb ik alles verloren. Waarom is mij dat overkomen.
(pg. 12).

Zij voelt zich ontheemd. Door de dood is ze niet alleen haar broer kwijtgeraakt, maar ook haar ouders. Haar vader heeft zich op zijn werk gestort, haar moeder hult zich in stilzwijgen. Aan Spencer vertelt ze hoe ze heel haar leven al een afgeleid kind is geweest. Haar broer was de hoop voor de toekomst, zij was er voor het huwelijk: ‘Mijn moeder zei vanmorgen: Je krijgt rimpeltjes om je ogen; ik moet zorgen dat je gauw getrouwd raakt’ (pg. 15). En over haar vader zegt ze: ‘Hij zei dat ik geen ambitie heb, dat ik nooit een intellektuele zal worden, dat ik dom ben, aanstellerig en onevenwichtig’ (pg. 44). Spencer vertelt over zijn tochten die hij alleen maakte toen zijn zoontje nog leefde, F. kan zich met hem identificeren en maakt van hem een vader, zelfs al op het moment dat hij dat eigenlijk nog niet voor haar kon zijn, omdat zij haar broer nog niet kwijt was: ‘Als jij hier was geweest, vorig jaar, was 't niet gebeurd, met mijn broer, zei F. Was ik jouw dochter geworden’. Centraal in dit verhaal staat de gestorven broer en dat maakt van de relatie Spencer - F. een haast incestueuze (dat motief keert in *Anima* terug) en houdt Spencer buiten schot. Hij stileert zijn verdriet, door een zeer sensuele erotiek, waarvan de kern schuilt in de eindeloze variaties, door muziek. Hij noemt zelfs twee nummers, *Mr. Spaceman* en *Midnight rider.* Maar hij stileert het ook door alleen op een filmische manier de werkelijkheid te kunnen ondergaan. In *Tien dagen aan zee* staat: ‘Het is vernietigend over taal te spreken, wanneer men zegt in beelden te willen spreken’ (pg. 64). Spencer ziet F. een beweging maken, hij wil die vasthouden, zijn verbeelding wordt gestimuleerd en wat er volgt zijn beelden: ‘De horizon vlakbij, en zij er in volle lengte bovenuit stekend’ (pg. 29) en ‘De twee rode, stevig vastgeknoopte hoofddoeken zwenkten op twee wijde vleugels over de horizon weg’ (pg. 30). Dat die doeken om de hoofden van twee adelaars zijn geknoopt, waarvan één baby, is alleen maar veelbetekenend. Het verhaal wordt in reflectie besloten door de autorit langs de kleuterschool, waarmee deze episode uit het leven van Spencer ook begon. De tocht terug wordt alleen gemaakt, want: ‘I can dig a grave/ You can dig a grave/But we won't fit in it’ (pg. 46). ‘De pijn van haar beten in zijn tandvlees (...) Zuigen, likken, inslikken; er mag niets verloren gaan’, kortom: F. is een deel van Spencer geworden en daardoor is ze aan het geliefde - zijn ontstegen.

Tien dagen aan zee begint op het moment dat Spencer ‘zich met innerlijk geweld had ontdaan van F.’. Het verhaal speelt zich een jaar eerder af in een hotel aan de Joegoslavische kust. Spencer kijkt naar de televisie en naar twee kinderen, een donker jongetje en een blond meisje. De kinderen spelen en door drank getroubleerd ziet Spencer zich dat afspelen tegen de gruwelijkste décors: ‘Zodat Spencer het hoofd van het jongetje nu in profiel zag, in bleke watten gebet, de hele schedelwand omwonden met verbandgaas, een vezelige rand boven de ogen’ (pg. 54). Door elkaar lopen de beelden van de spelende kinderen, de gesprekken met het overleden kind, gestimuleerd door de aanwezigheid van de moeder van de ravottende kinderen en Spencers fantasieën, die vervagen op het moment dat de moeder met de kinderen verdwijnt om ze naar bed te brengen. Daarna gaat Spencer, inmiddels dronken, naar een party waar hij met de aanwezige vrouwen speelt; hij zet gebeurtenissen in scène, want: ‘Liefde is een kwestie van taal; uiterste machteloosheid’. Het verhaal wordt besloten door een filmshot van de afwezige F., liggend naast hem in een prachtige hotelkamer, maar ook dat beeld blijkt geensceneerd: ‘Hoe vol-

maakt in rust en evenwicht zou zijn hart hebben gevoeld, als haar hoofd, in de zorgvuldig getekende chaos van haar haren, die ochtend op het kussen naast het zijne had gelegen'. Maar zij is al vertrokken, op weg naar haar verlies.

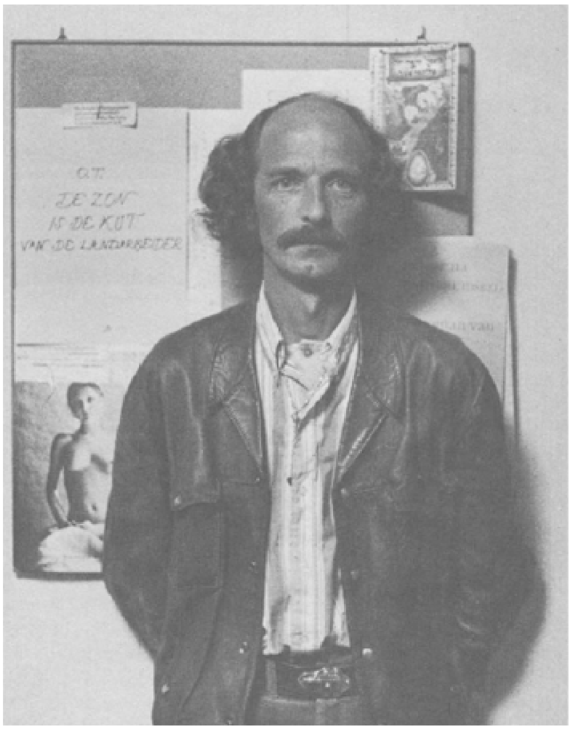
Anima, je reinste film is op dezelfde manier als *De schrijver en zijn dochter* opgebouwd: fragmentarische stukken met beschrijvingen van landschappen, gesprekken van Spencer met (in *Anima*) een aantal vrouwen, erotische passages. Of, in andere woorden: het zo gestileerd mogelijk naderen van het gestorven kind, Baike (Limburgs voor Paardje). Door de contacten en gesprekken met vrouwen wordt hij herinnerd aan het leven met zijn zoontje, dat voor hem bestond uit het gescheiden zijn van zijn kind, omdat hij er meestal alleen op uit wilde. Door de herinneringen aan te scherpen, wordt zijn zelfhaat puntiger: 'Zijn halve leven had hij verpest met ergens anders te willen zijn' (pg. 109), 'Dat rampzalige, ongelukkige meisje. Ik heb nooit meer iets van haar gehoord. Geen enkele zelfvernedering was me te min, maar ik heb nooit meer iets van haar gehoord' (het gaat over F., pg. 146). In *Anima* ontleedt Spencer zijn verhouding met F. maar niet nadat hij met een vriendin naar het huis van zijn vrouw en hem is gereden, waar ze met hun zoontje hebben gewoond. Aan het slot neemt Spencer een liftster mee in zijn nieuwe auto met wie hij hartstochtelijk vrijt. Met F. was dat niet meer mogelijk, omdat zij, in weerwil van wat haar vader beweerde, juist niet meer vrij was door de corrumperende werking van haar intellekt. Anima is tegelijkertijd een manier om dichter bij de gestorven zoon te komen èn een poging om de aard en de werking van herinneringen (die juist m.b.t. een dode van eminent belang zijn) te ontleden. Elke herinnering is niet meer puur, zodra er een beeld aan vastzit of door een naam teruggevoerd kan worden op iemand. In feite wordt in *Anima* dus al aangegeven hoe Ritzerfeld uiteindelijk het dichtst bij die haast onuitspreekbare waarheid komt, die hij in *De poolse vlecht* heeft beschreven: door een gestileerd onthechtingsproces, waarin de benaderingsvariaties door verschillende kunstenaars worden belichaamd.

De paardendief is, zo beschouwd, de inktvlek die al aan het uitvloeien is, want de vorm van die roman is veel hechter dan het fragmentarisch opgezette *Anima*, maar de structuur is juist losser; de drie delen vormen tesamen een symfonie van illusieloze genegenheid tussen de schrijver Spencer en de vrouw Kristiena. Het eerste deel *Est! Est!! Est!!!* bestaat uit elf fragmenten, waarvan er acht zich afspelen in een Zwitsers bergdorp en drie maken deel uit van het 'Paardendief' verhaal dat als rode draad door het hele boek loopt. De paardendieffragmenten hebben korte titels: De limousine, de rozet, de landauer, Zürich of Wenen, Café Odeon, slot, de andere zijn titelloos genummerd, maar hebben in de inhoudsopgave omschrijvingen meegekregen: Het verhaal van de aankomst in het dorp, Het verhaal van het bespelen van gevoelens, Het verhaal van de middagwandeling enz. Deel een speelt zich af van 16 tot 19 april 1976. Allereerst ligt het perspectief bij Kristiena. Ze vertelt van het voornamelijk door de erotiek bepaalde samenzijn en van de door Spencer vertelde herinnering aan zijn moeder, komend uit de rouwkamer: 'Mijn moeder is de enige die mijn zoontje dood heeft gezien' (pg. 17). De houding van Spencer lijkt honderdtachtig graden anders dan in *Anima* want nu is het Kristiena die zich afvraagt: 'Hoe kan iemand een liefdevolle hand naar je uitsteken, zonder te geloven, of te hopen, dat dat gebaar zich eeuwig zal herhalen' (pg. 18). In het derde hoofdstukje is Spencer naar een fotozaak geweest om een afdruk van een dia op te halen. Wat er gebeurt, is schokkend:

> Hij herkende niet wat hij zag. Hij was zo ontzettend teleurgesteld dat hij de foto's niet eens onmiddellijk terugschoof. Alle voorzorgen om zichzelf

te beschermen waren voor niets geweest. Na vijftien jaar herkende hij zijn eigen kind niet meer.
(pg. 30).

Later vertelt hij aan Kristiena hoe hij haatgevoelens krijgt wanneer filmregisseurs gebruik maken van beesten, omdat die geen rol spelen, maar ‘echt’ zijn. De verwijzing zal duidelijk zijn: Spencer heeft om zich te kunnen handhaven van zin leven ‘kunst’ moeten maken, hij wordt gered door zijn verbeelding die rijk gestoffeerd is, luxe en daardoor veilig, zoals de omgeving in Zwitserland, ingesloten door bergen, dat ook is. Ook in de fragmenten worden de verhalen op een indirecte manier, via de omweg die de ander is, verteld: ‘Spencer antwoordde met een verhaal dat zich als volgt in Kristiena's geheugen hechtte’ (pg. 63).



Oscar Timmers. Foto: E. van Moerkerken

De paardendief is een rustpunt, een adempauze voordat het decor verandert (in *De poolse vlecht*). Als de paasdagen voorbij zijn, wordt Spencer ‘de reiziger’ en vertrekt. Er is één ontsnappingsroute: de kunst. ‘Wat eeuwig is, dat is de kunst’ (pg. 91). De reiziger wacht op een station en er schiet hem een beeld te binnen, dat hij nu pas a.h.w. kan ondertitelen: ‘In het engelenlicht van de vlekkeloze voorjaarsochtend’. De man krijgt een hyperventilatieaanval, de film begint te draaien en aan elk, zojuist geformuleerd woord kleven de beelden van de ochtend van de begrafenis van zijn zoontje. Dat is het meest schrijnende fragment van *De paardendief*, dat uiteraard in de derde persoon wordt verteld. De passages van het paardendief-‘feuilleton’, zoals Rein Bloem het op 5 juni 1982 terecht noemde in Vrij Nederland, zijn afleidingen daarvan, filmische verhalen waarin de mannelijke hoofdpersoon in luxe auto's zit, over de liefde filosofeert of verhalen vertelt over vroegere vriendinnen en uieindelijk op zijn paard stapt: ‘Hij besteeg een parelgrijze Lusitano, de allerlaatste. Hij besloot tot een afleidingsmanoeuvre. Toen hij het paard de sporen gaf dacht hij te verstenen tot een ruiterstandbeeld’, want juist op het moment dat hij over het witte hek wil springen, rent een jongetje op hem af, die een pijl afschiet en hem in de keel treft. Het einde van een film en het einde van de roman *De paardendief* met een sprakeloos achterblijvende man, die is overmeesterd door een jongetje, voor wie het niet moeilijk is een ander in zijn plaats te zien.

Letterlijk midden in de roman, in het tweede deel dat zich afspeelt voor het eerste en derde staat een filmscenario *Visconti on Stein.* De meespelenden stammen uit de literatuur of

uit de film (Proust, Stein) en de figuren spreken teksten uit van zichzelf of van anderen (Borges). Op het moment dat de schrijver het scenario wil overhandigen hoort hij van de dood van Visconti. Alle (literaire) ideeën lossen weer op in de donkere stroom van de realiteit, van de dood.

In het derde deel bevindt Spencer zich met zijn vrouw in een luxueus hotel in Ascona, dat uitzicht biedt op het Lago Maggiore. De dagen worden in ledigheid doorgebracht. Spencer stelt aan een in het hotel verblijvende actrice voor om een rol als knaap te spelen in een film die zich afspeelt aan het hof van Maximiliaan I. De actrice heet Dorothy Dauphin (kroonprins) en Spencer komt op het idee nadat hij in een hotelgang een blond jongetje heeft gezien. Dat beeld biedt hij zijn vrouw aan:

> Zij waagde het niet haar blik van de spiegel af te wenden naar de werkelijkheid. Het maakte haar geen verschil. Dat te zien in een spiegel waar haar man al veertien jaar lang over weigerde te spreken; dat hij nu eindelijk voor haar had geprojecteerd

(pg. 145) en ‘Blijf stilletjes zo zitten, fluisterde Spencers vrouw, mijn lieve kleine jongetje; ik hoef geen foto, ik zie je dagelijks, levendiger dan een foto’ (pg. 146). Spencer borduurt voort op zijn aanvankelijke idee, hij blijft de actrice zijn artificiële ideeën influisteren, maar ziet tegelijkertijd zijn vrouw en het kind en ook hij zelf is op bijna elk moment bereid de rol van vaderlijke volwassene te spelen: ‘Spencer vroeg zich af of hij in staat was de walgelijke vertoning te herhalen van volwassenen die een kind een toevallig voorwerp uit een van hun zakken overhandigen, en vervolgens met vielein genoegen op een dankbare reactie wachten’ (pg. 158).

Het onthechtingsproces van de realiteit, waarvan herinneringen een wezenlijk bestanddeel uitmaken, culmineert op het verjaardagsfeest van Spencer die niet alleen zijn toevlucht heeft genomen tot ideeën die hij in de kunst kan verwezenlijken, maar die zich ook voor anderen afsluit door een ontoegankelijke spraak: ‘Hij is gek, beaamde Dorothy (...) Hij kan zich niet meer alleen uitdrukken. Hij zei gisteren tegen me: Heb je een menselijke stem wel eens een glissando over vier noten horen maken, omhoog? Terwijl hij gewoon janken bedoelt’ (pg. 173). Vanuit dat uitgangspunt, die artificiële eenzaamheid kan Zwitserland Polen worden en kan de dood in het leven doorkruist worden.

Het gevaar dreigt dat beide in dit artikel besproken boeken een soort meerwaarde krijgen door de presentatie (op het omslag van de Amazone staat een zwaar opgemaakte vrouw, de blik omhooggewend, op De paardendief staat een foto van Marlon Brando zittend op een paard, een momentopname uit *The missouri breaks* van Arthur Penn), door voortdurende verwijzingen naar madrigalen, symfonieën, literatuur, door het uiterst pregnante, gekunstelde (in positieve zin!) woordgebruik, door een verfijning in de omgang die in de erotische passages het duidelijks is. Dat is niet erg, zolang het niemand maar afhoudt van waar het Ritzerfeld om te doen is. Wie iets wil zeggen, moet daar een vorm voor vinden. Dat hangt van het onderwerp af en, denk ik, meer van de werkelijkheidsopvatting van de auteur. In het geval van J. Ritzerfeld levert dat geen lineair of chronologisch te lezen boeken op, maar fragmenten, verhalen, dialogen die elkaar aanvullen, overlappen. Het thema kristalliseert zich pas geleidelijk uit, juist door het variëren, het spelen, het verbeelden. Ik vroeg mij in het begin af wanneer een boek voltooid, afgerond is. Voor de schrijver die Oscar Timmers als Ritzerfeld wenst te zijn, is een roman nooit afgerond voordat de beelden zich in het hoofd van zijn laatste lezer hebben opgelost. Voor de schrijver die Oscar Timmers als Ritzerfeld moet zijn, is literatuur het middel

om elementen uit zijn werkelijkheid te isoleren en te verhevigen, en zo klank te geven aan iets wat alleen stemloos aanwezig is. Dat maakt zijn positie en zijn werk voor mij even eenzaam, als indrukwekkend.

Barber van de Pol
J. Ritzerfeld: verschrikkelijke elegantie

In de jaren 50 en 60 schreef J. Ritzerfeld enkele boeken onder zijn eigen naam, Oscar Timmers. Ik ken ze niet. Van het werk dat onder pseudoniem geschreven werd, stond *De Amazone*, uit 1977, tot voor kort onaangeroerd op de plank. Achteraf vreemd, want het enige boek dat ik inmiddels, geprikkeld door voorpublikaties, van deze schrijver gelezen heb, laat mij niet met rust. Vorig voorjaar las ik het voor het eerst en ik heb het drie maal herlezen, voor een deel omdat ik er over zou schrijven, maar zeker ook voor mijn plezier. Waarom had niemand mij ooit met nadruk verteld dat Timmers/Ritzerfeld zo goed is, of noodt pas *De Poolse vlecht*, dat in 1982 uitkwam, werkelijk tot mond-tot-mond reclame?

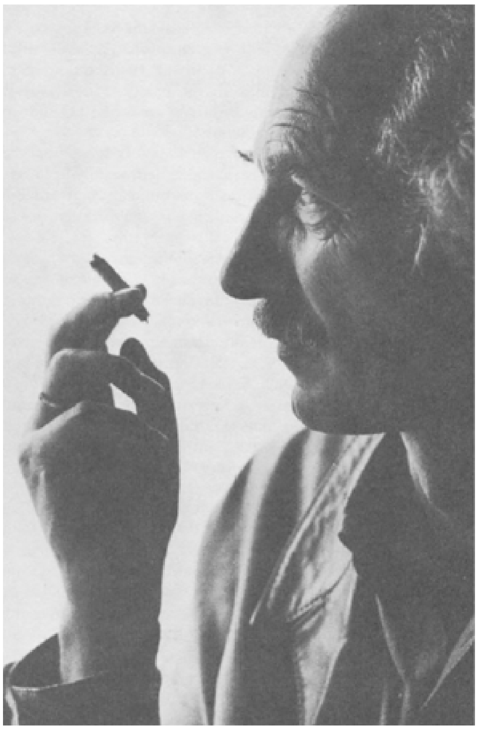
Er kan nog een verklaring zijn. Je hebt als je over Ritzerfeld leest de indruk dat het misschien wel goed is wat hij schrijft, maar ook ongrijpbaar. Zo kwam het tenminste altijd op mij over. Hij schrijft, dacht ik, een soort boeken dat je met wat goede wil wel *knap* vindt, maar waar je niet van houdt. Het lezen van dergelijke boeken is een klus, die misschien achteraf bevrediging schenkt, maar waar je niet naar uitziet. *De Amazone* zat tussen het stapeltje boeken waar ik in vakanties aan toe dacht te komen.

Nu *De Poolse vlecht* mij bekend is, zal de rest wel volgen, maar rustig-aan, want het bezit - dat klopt met mijn vroegere indruk - meer betoverende dan meeslepende kwaliteiten, en een bonbon eet anders dan een boterham. Ritzerfeld nodigt, blijkt, zelfs uit tot herlezen, al weet ik nog niet of dat ook voor zijn andere boeken geldt.

Je herleest een boek meestal omdat je uit bent op herkenning. Het zit nog precies in je hoofd of hart, je weet dat je het prachtig vond en wilt dat opnieuw ervaren. Als je een boek *direct* herleest, is er een andere oorzaak. Dan wil je het beter begrijpen, dan is de drijfveer nieuwsgierigheid. Bij poëzie komt dat regelmatig voor, bij romans minder vaak. Er zijn natuurlijk boeken die je wel moet herlezen of zelfs bestuderen wil je er iets van begrijpen. Ik denk aan een boek als *Finnegans Wake*, van James Joyce. Dat laat zich mondjesmaat wel onmiddellijk genieten dankzij de muzikale kracht van het taalgebruik, maar de strekking zit verborgen in een labyrint.

Het soort boeken waar ik op doel, hoeft niet per se te worden herlezen om duidelijk te zijn. Ze zijn op zichzelf glashelder. Waar het om gaat is dat achter die leesbare façade een complex van samenhangen en verwijzingen lijkt schuil te gaan. Dat komt door de gecomprimeerde stijl, de zuinige uitwerking van de gegevens, die eerder suggestief dan volvoerd is.

Het verlangen naar nadere verdieping komt alleen op als zo'n boek meteen al bij eerste lezing mooi en intrigerend gevonden wordt. *Honderd jaar eenzaamheid*, van Gabriel García Márquez, is zo'n boek; zo'n boek is misschien ook het minder bekende maar ook latijnsamerikaanse en ook vertaalde *Pedro Páramo*, van Juan Rulfo, waar *De Poolse vlecht* in zijn gelaagdheid op lijkt, evenals *De onzichtbare steden*, van ítalo Calvino, al is het mogelijk dat daarin de vermeende verborgen indicaties ontbreken en het effect als bij eerste lezing puur mooi en intrigerend blijft, waarmee de staat van muziek is benaderd. Zo'n boek is in ieder geval wel *De Poolse vlecht*, van J. Ritzerfeld. J. Ritzerfeld heeft sinds 1974 vier romans aan dat pseudoniem verbonden. In de loop van de acht jaren die sindsdien verstreken zijn, hebben verschillende critici naar ik mij nu realiseer geslaagde pogingen gedaan om zijn schrijfwijze in enkele alles zeggende woorden te vangen. Die schrijfwijze is onverwisselbaar en maakt Ritzerfeld ‘in gunstige zin’ (Tom van Deel, naar aanleiding van *De Poolse vlecht*) tot ‘de meest academistische’ schrijver van Nederland. Dat is alvast één kernachtige uitspraak.


Oscar Timmers. Foto: Steye Raviez

Steekhoudend is nog altijd de typering van Rico Bulthuis. Hij gewaagde in 1974, in zijn gereserveerde bespreking van *Anima, je reinste ziel*, van ‘bevroren romantiek’. In 1977 bevatte J.F. Vogelaars bespreking van *De Amazone*, in De Groene

Amsterdammer, de rake tussenkop ‘kunstmatigheid als vorm van zelfbehoud’. Laconiek is de wijze waarop P.M. Reinders in dat zelfde jaar, in NRC Handelsblad, dat boek kwalificeerde als ‘ongemakkelijk’; een juweel van een dubbelzinnigheid.

Vooral *De Poolse vlecht* heeft een stoet van besprekers, vrijwel onverdeeld in hun enthousiasme, bewogen tot kernachtige zinsneden die de keuze van het geijkte citatenbouquet op de achterflap van een volgende druk zeer zullen bemoeilijken. Ik denk aan Rein Bloem in Vrij Nederland, Anthony Mertens in De Groene Amsterdammer, de eerder genoemde Van Deel in Trouw, en Wiel Kusters, weggedrukt in een hoek maar juichend, in NRC Handelsblad.

De belangrijkste personages van *De Poolse vlecht* zijn kunstenaars met een hang naar afzijdigheid. Emile Suter maakt gedichten en luistert dagelijks enige uren naar muziek van zijn voorkeur. Aloys Peperman is eerst copywriter voor de firma Nestlé en later, in een tweede gedeelte dat om hem draait, scenarioschrijver. Hij houdt, weten we, van opera. Mathias Reber is pianist, maar manifesteert zich vooral als dagboekschrijver. Leonie Schitz, zo zij tot die belangrijkste personages behoort, is zangeres en helpt bij het opzetten van een film over Monteverdi. Rosalind L. heet een zeer vormbewuste journaliste te zijn; boven haar bureau hangen foto's van favoriete kunstenaars: Borges, Stravinsky, Kurosawa, Visconti. Bij allen draait het leven om het woord, maar film en muziek horen daar onmiddellijk bij.

Ze hebben meer gemeen. Ze leven allemaal met de herinnering aan een dode, in het geval van de mannelijke personages een vierjarig kind, in dat van de vrouwen een ander familielid, of andere familieleden. In dat laatste geval leidt het spoor onherroepelijk naar de Tweede Wereldoorlog. Zij kennen elkaar niet, voor zover ze elkaar niet in dit boek ontmoeten, maar allemaal maken zij een reis. Deels loopt die parallel, met als doel de opnamen van een film, maar het gaat om verschillende films, om verschillende momenten. Suter en Reber hebben alleen zijdelings met die filmopnamen te maken, doordat ze het pad van een betrokkene kruisen. Behalve voor Leonie Schitz voert de reis naar Polen, naar een plek die ‘in meetkundige samenhang met de plaatsen Katowice of Krakow, de onderste punt vormt van een driehoek’: Auschwitz/Birkenau. Ze willen hun persoonlijke verdriet, en schaamte, confronteren met het miljoenvoudige leed waarvoor het concentratiekamp staat.

Emile Suter, het meest uitgewerkte personage in de roman, bedenkt dat hij ‘*die* dodenakker’ gebruikt omdat hij zijn eigen dodenakker niet durft te betreden. De reis maakt deel uit van zijn ‘systeem’, van zijn ‘afleidingsmanoeuvres die hij over een week, een maand of een jaar literair gaat () uitbuiten’. Rosalind L.'s moeder voegt haar dochter door de telefoon toe dat zij het graf van haar grootmoeder moet bezoeken. ‘Als je het detail niet kunt verdragen, vermiljoenvoudig het dan, dan wordt het historie’. Die grootmoeder kwam in Auschwitz om.

Zulke nadrukkelijke aanwijzingen vestigen de indruk dat kunst en stilering in *De Poolse vlecht* op z'n minst *mede* dienen als dam tegen psychische ontreddering. Het lijkt misplaatst zoiets op te merken in verband met een boek dat zo beheerst is, maar die beheersing maakt deel uit van die dam. Vrijwel alle uiterlijke beschrijvingen verwijzen naar innerlijke processen. *De Poolse vlecht* is een psychologische roman, en een schitterende, al wordt voorgewend dat slechts de literaire oefening interessant is.

Het boek is opgezet als de montage van een reeks filmische beelden, ‘dia's’, zei Kees Fens ooit, naar aanleiding van *Anima*, maar voor zo'n starheid suggererende aanduiding zijn de scènes in *De Poolse vlecht* te ruimtelijk, te levendig en ook te zeer vervlochten, en niet alleen omdat de titel dit ingeeft. Het einde is bijzonder mooi. Na rituele beelden waarin diverse symbolen - kind, verlies, bontjas, sneeuw,

aarzelende sexualiteit of verkrachting - als terloops samenkomen, krijgt *De Poolse vlecht* in de laatste alinea ostentatief de status van bedenksel toegekend. De schrijver voert daarin de ogen, de zijne of die van zijn lezer, op als 'weke lensopeningen' met een steeds langere sluitertijd, zodat een blanco, bevroren beeld resteert: 'Eeuwig licht'. Daarmee is de hele roman bijgezet in de tijdloze wereld van de verbeelding.

Hoe symbolisch *De Poolse vlecht* zich mogelijk laat interpreteren, blijkt al uit een tussentitel als *Dora's duiding*, die toch geen toeval zal zijn. Wie er plezier in heeft, kan zijn kennis van de theorieën van Freud of Jung naar hartelust toetsen aan dit werk. Er is ook een heel eigen, Ritzerfeldse symboliek. Neem die 'ogen', die, zoals we zagen, gelijk worden gesteld aan cameralenzen: koude, fixerende dingen. Emile Suter dicht, zegt hij, slechts over ogen, want die zijn 'geurloos, eeuwige schoonheden'. Van een bepaald soort 'lichtende, kleurloze' ogen denkt hij, en later ook Mathias Reber, dat je er in kunt doordringen, wat een sexuele aanduiding impliceert. Aloys Peperman is beducht voor ogen, het 'intermediair' tussen wat hij zag en kon bedenken. Wat de ogen zien leggen zij vast, als ze dat willen en zoals ze dat willen.

Vastleggen, bevriezen, is een sleutelbegrip in *De Poolse vlecht.* Iets dat is vastgelegd, kan worden geanalyseerd en daarmee geneutraliseerd. 'Wat dood is kan nooit meer kapot', merkt Suter op tegen een hem interviewende kennis. Rosalind L. werkt niet aan een carrière, zij probeert de *toekomst* 'te fixeren, te verlammen, te steriliseren door nauwgezet te werken. *Zij mocht niet betrapt worden*' (laatste cursivering van de schrijver). Suter, tegen de interviewer: 'Wat mooi is moet eeuwig het zelfde blijven. () Stilstand heeft mijn liefde'. De opmerking wordt de hele roman door in alle toonaarden herhaald en strookt met de verheffing van kunst, gekunsteldheid en kunstmatigheid boven het dagelijkse leven. De afgerondheid van de romanonderdelen en hun betrekkelijke isolement ten opzichte van elkaar, versterken de indruk van bevriezing.

Rosalind L.'s moeder, die alleen op de achtergrond meespeelt maar belangrijker lijkt dan haar dochter, noemt die hang naar stilstand 'equilibreren', het nastreven van een evenwicht dat iedere dag een 'iets sterkere injectie van de wil' vereist. Idealisme, in de zin van Schopenhauer, *moet* het realisme overwinnen; dat is een levensnoodzaak. Wordt het evenwicht verstoord, dan treedt, plastisch, misselijkheid op, of tranen gaan kriebelen onder het plastic oppervlak, of er doen zich onhandigheden voor, vooral in het contact met anderen, die dan ook zoveel mogelijk gemeden worden.

Suter, noch Peperman, noch Reber, noch Rosalind L. hebben graag anderen van node. Als zij informeren gaat het om 'vertrektijden, brood, koffie, tabak, of toilet'. Zij bestuderen liever uren de kaart dan dat zij de weg vragen. Rosalind L. wilde een kind, plus kinderverzorgster, als vorm van excuus om vele jaren lang aan huis gebonden te zijn. Dat kind is in de meest recente scènes van het boek vier of vijf, de leeftijd waarop de andere kinderen stierven. De anonimiteit van het reizen is welgevallig, maar opgepast: ongewenste en onbruikbare emoties liggen op de loer.

Aan de basis van die angstvalligheid ligt, als gezegd, verdriet en schaamte. 'Herinneringen verdringen zich als varkens voor de trog', formuleert Ritzerfeld veelzeggend, een beeld dat voor allen, behalve Dora Krans, opgaat. Al meteen, op bladzijde 13, krijgen we te lezen dat Suter op reis zijn schild 'binnen hand-bereik' heeft afgelegd. Vier bladzijden verderop stelt hij zichzelf de vraag hoelang hij zijn rust, zijn zelfbeheersing nog wil handhaven en het antwoord luidt: zolang het lichaam redelijk functioneert. 'Maar bij die eerste hapering zal de verdwaalde geest zich als een valk op de zielige prooi storten'. Hij verweert zich met zijn 'toevallige talenten' tegen de 'dagelijkse hunkering het op te geven, elke dag'. Hij 'beduimelt' het papier en dat is voldoende om, 'op papier', voort te gaan (bladzijde 50).

In zijn dagboek gewaagt Reber van de zelfde poging zichzelf ‘weer een nacht’ te redden. Die raad heeft ook Rosalind L., vrijwel letterlijk, van haar moeder gekregen, als een praktische levensfilosofie. Zorgen dat je niets overkomt en ongehavend de volgende dag kunt ingaan. Alfred Delhaye, de cineast van de film in Auschwitz, wapent zich vooral tegen de verveling die hem sinds de oorlog parten speelt. Zijn gedrag is wat lomp of provocerend, maar tegelijk overgevoelig. Hij lijkt op J.-S., Suters gesprekspartner eerder in de roman.

Aloys Peperman, ten slotte, wil ‘alleen nog maar vegeteren’, ‘de vloek afdrijven’. Bij hem is net weer anders, en heel mooi, verwoord wat zijn methode om te overleven inhoudt:

> Hij concludeerde voorlopig dat wat hij zijn scherm van traagheid of zijn traagheid van geest noemde, berustte op een prosodische techniek, uitgevoerd door een beschermingselementje in zijn hersenen dat ‘melodieën’ uit het onderbewuste zodanig ritmisch verlangzaamde tot ze onkenbaar of onherkenbaar waren.

De geschiedenissen van de afzonderlijk benoemde personages in *De Poolse vlecht* kunnen moeilijk werkelijk afzonderlijk worden bezien. Er zijn zoveel overeenkomsten, grote, maar ook kleine, bijvoorbeeld in de voorkeur voor een bepaalde kleur of stof, dat er veeleer sprake is van één meervoudig personage dat zich, als in de poëzie van Fernando Pessoa, in heteroniemen heeft opgesplitst, uit verlangen de ontbrekende dialoog met anderen te vervangen door een innerlijke.

De mannelijke afsplitsingen hebben meer reliëf dan de vrouwelijke, die vooral aanvullend zijn. Leonie Schitz en Dora Krans dienen als spiegel en als inspiratiebron. Dora Krans verzet zich: ‘Maar waarom zou iemand zich als drenkplaats voor paard beschikbaar houden?’ Zij voelde zich ‘secretaresse, huurlinge en misschien zelfs moeder’ bij haar vorige minnaar en heeft hem verlaten. Haar wrok strekt zich ook uit tot Aloys Peperman, haar minnaar voor een nacht.

Tegenover Dora Krans, zich bewust van de castrerende werking die de wraak van niet-klaarkomen heeft, staat Edith, Pepermans vroegere vriendin en, in het tweede gedeelte rond hem, zijn gade en de moeder van zijn gestorven zoontje. Edith krijgt nagegeven dat zij, uiteindelijk, in staat was:

> met haar man samen te leven omdat zij geen jaloezie, geen haat, geen verachting kende ten opzichte van mensen die hun gezicht van het dagelijks leven hadden afgewend en hun talent aan hersenspinsels wijdden, door hen onveranderd hun innerlijke realiteit genoemd.

Rosalind L., met haar luisterlijk haar, heeft weinig met mannen van doen. Zij laat hen met mate toe. Zij lijkt in haar angstvallig precieze levenswijze op Suter, Reber, Peperman en is zelfs klinisch naar buiten toe.

Veelzeggend is dat Dora Krans, die het constante geobserveer van haar minnaars ziet als een teken van onverschilligheid en als onvermogen tot liefde, van Peperman te horen krijgt dat zij, al is zij vijftien jaar jonger, hem verre de baas is in intelligentie, emoties en ervaring.

Het gecomprimeerde van *De Poolse vlecht* wekt bij wie het leest en er iets over wil zeggen de behoefte aan een korte, kernachtige typering, want navertellen gaat niet en samenvatten evenmin. Daarin lijkt het op een gedicht. Ritzerfeld zorgt er wel voor op een afstand te blijven, al reikt hij voortdurend sleutels ter interpretatie aan.

Je kunt zijn naar het hermetische neigende romanwereld van alle kanten benaderen. Door het verspringende perspectief, ook binnen de onderdelen, en de vrij losse onderlinge verhouding van de fragmenten, krijgt het sleetse bijvoeglijke naamwoord kaleidoscopisch bij hem nieuwe kracht, al wil ik niet suggereren dat de spanning in *De Poolse vlecht* bij een andere volgorde de zelfde zou zijn.

De twee woorden die mij, op zoek naar een sleutel, bij eerste lezing invielen zijn: verschrikkelijk, en: elegant, paradoxaal verenigd tot verschrikkelijke elegantie. Het is een kwalificatie die Borges eens heeft gebruikt voor de tijger. Ze karakteriseren voor mij ook de schrijfwijze van Ritzerfeld, die alleen niets met tijgers van doen heeft. Zijn dier is het paard, Pegasus, waarnaar weinig nadrukkelijk maar onmiskenbaar, ook in een naam als Hippolyte, de ex-minnaar van Dora Krans, verwezen wordt.

Elegantie is iets anders dan mooischrijverij. Van dat laatste betichtte Jaap Goedegebuure Ritzerfeld ('... mij toch te veel een mooischrijver') in zijn bespreking van *De Poolse vlecht* in de Haagse Post. Die verzuchting hing er een beetje bij, dus het blijft gissen wat Goedegebuure bedoelt. Je kunt Nooteboom desnoods een mooischrijver noemen, of 't Hart, maar Ritzerfeld?

Ik ben een beschaafd mens, dus ik ga als advocaat van de duivel na waar de schoen wringt, vooropgezet dat de kwalificatie Goedegebuure niet eenvoudig was ingegeven doordat het alles kunst is wat de klok slaat in *De Poolse vlecht.*

Het is een zogenaamd elitair boek, zoals de boeken van Proust dat zijn, een schrijver die ik er niet voor niets zijdelings bij haal; een boek voor fijnproevers. Door het gecomprimeerde, haast hermetische karakter (en daarin lijkt het niet op Proust), stokt steeds de aandacht, omdat een beeld langzaam wil inwerken. Het is ook pretentieus, voor sommigen een scheldwoord, wat het pas is als de vermeende pretenties - wat weten wij van de pretenties van de schrijver? - niet zijn waargemaakt. Het is academistisch, ook omdat het één lange reflectie op eigen doen en laten vormt, ik denk om de plaag of onmacht van intelligentie en taal uit te drukken, maar dat suggereert een zwaarheid die ik Ritzerfeld niet wil aanwrijven. Het is, ten slotte, een betrekkelijk onpersoonlijk boek, dat de aandacht niet direct afleidt naar de mens-die-wij-allen-zijn. Dat heeft Ritzerfeld gemeen met Gerrit Krol, ook zo'n tartend schrijver voor de zoekers van de vent.

Vermoedelijk heeft Goedegebuure een hekel aan dit soort boeken, maar dan moet hij dat zeggen. Voor mijn part had hij *De Poolse vlecht* een kunstboek en Ritzerfeld een *writer's writer* genoemd, dat is tenminste een understatement. Maar mooischrijverij? Over een boek waarin het mooie zelfs functioneel is, als dat kan of moet? Er is trouwens hoop. Over Gerrit Krol heeft Goedegebuure onlangs zijn negatieve oordeel *urbi et orbi* gewijzigd: de criticus die zich kan vergissen of wiens smaak verandert. Wacht iets dergelijks ons in de toekomst ten aanzien van J. Ritzerfeld?

Het geslotene van *De Poolse vlecht* houdt niet in dat het een glad boek is, daarom alleen al is de term 'mooischrijver' zo misplaatst. Het is vaak weerbarstig in opzet en taalgebruik. Het maakt slechts op bescheiden wijze gebruik van het middel van de understatement, met een effect dat eerder hoofs dan innemend is. Van een wervende aanpak die applaus wil uitlokken, is geen sprake.

Wel is het zeer vaak, weerbarstig of compact of niet, heel erg mooi geschreven, met de nadruk op het visuele, waardoor de lezer mee gaat kijken: 'ogen' is werkelijk hét woord van deze roman. Het mooie zweeft niet boven de pagina's. Het maakt deel uit van de neurotische drang tot precisie waarvan het hele boek doortrokken is.

Een vorm van schoonheid op een ander vlak is de verfijnde levensstijl van de personages, die neerkomt op allergie voor het amorfe; elegantie als hygiënisch middel. Glazen, van kristal, worden vóór gebruik opgewreven met een linnen servet

dat door zijn *slijtplekken* zijn kwaliteit bewijst, wat me ook een ironische metafoor van melancholie lijkt. Een dunne, van voren in blauwe, rode en roestbruine pastilles opgedeelde Cerruti-trui wijst impliciet minder smetteloze kwaliteit van de hand.

De vele beelden die een gewaarwording van schoonheid bij de lezer oproepen, zijn soms gewaagd, maar altijd een gevolg van aandachtig kijken, waarna de fase van fixeren volgt, want kijken en schrijven is niet het zelfde. Ritzerfelds uitdrukking 'rustige aandacht' met betrekking tot Emile Suter is meer dan

een gelegenheidskwalificatie. Ook de ‘gedempt verlangende maar niet smartelijke blik’ die Suter zichzelf toedenkt in een slechts in zijn verbeelding bestaande handeling, toont dat voortdurende samengaan van observatie en analyse.

Omslagfoto voor *De poolse vlecht.* Foto: Dimitri Baltermants.

Expres gekunsteld, neem ik aan, en daardoor zelfspot uitdrukkend, is een zin als op bladzijde 46: ‘Kromme mannen kronkelpaden volgend’, en dat geldt ook voor een andere zin op die bladzijde: ‘Staande hieven beiden hun glas naar eikaars in woorden, woorden, woorden verzopen gezichten’. Minder geladen, maar ook om niet te vergeten is ‘Een giechel overviel hem’ (bladzijde 145). Van de verschillende soorten schoonheid staat *De Poolse vlecht* vol, maar het heeft geen zin meer voorbeelden te geven. Je moet ze in het boek lezen. Elegantie, schoonheid, verfijning, hoe je het noemen wilt, is geen opschik bij Ritzerfeld en moet je ook niet zo presenteren.

Elegantie is, behalve het resultaat van een artistieke prestatie, niets meer of minder dan een *modus vivendi* in *De Poolse vlecht*, een gestileerde levensvorm uit zelfbehoud. Die elegantie impliceert gekunsteldheid en kunstmatigheid, maar is er superieur aan. Elegantie is, hier, een schild tegen traumatische herinneringen en onvermogen tot een minder angstvallige leefwijze. Zonder de verhoogde graad van bewustzijn die ermee gepaard gaat, zou de neergang niet te stuiten zijn. Daarmee is tevens het verschrikkelijke van Ritzerfelds elegantie verklaard.

De talrijke verwijzingen naar muziek in *De Poolse vlecht* vragen om enkele slotopmerkingen. Veel gedachten en beelden erin hebben met muziek te maken. Muziek is een meervoudig uit te werken concept dat niet aan verval onderhevig is en vertegenwoordigt daarmee, voor Emile Suter, een vorm van geluk die de mens niet is beschoren. Leonie Schitz en Suter zijn het er in hun onwezenlijke gesprek in het Kurort over eens dat in een film over Monteverdi de *gehoorgang* gevisualiseerd moet worden, niet de muziek geïllustreerd met plaatjes. Het belang van analyse, ook bij het luisteren naar muziek, of het vertolken of beschrijven ervan, komt in het dagboek van Mathias Reber terug.

In een van de sleutelpassages waaraan de roman zo rijk is, staat een mooie metafoor met een verwijzing naar muziek. Op bladzijde 100 noteert Reber in zijn dagboek, dat je voor spontaneïteiten niet bij hem moeten zijn. ‘De snaren liggen onzichtbaar opgeborgen onder de glanzend gewreven klep van de vleugel. Het bottle-neck effect op een blote twaalfsnarige gitaar, ja, dat voert mij soms tot tranen’.

Het is mogelijk, ik heb het niet onderzocht, dat de constructie van de roman zelfs geënt is op de notatie van muziek, in het bijzonder het madrigaal. Monteverdi komt veel ter sprake, *madriagalisme* betekent woordschildering, precies waar Ritzerfeld steeds aan doet ('door tabaksteer gepokt glas'), waarnaast ook het memoreren van juist een soort filmer als Visconti, schilder op het scherm, opvalt. Ook is *De Poolse vlecht*, als het madrigaal, een meerstemmig lied waarin de directe relatie tussen woord en toon en de snelle verspringingen voor een uitzonderlijk expressief resultaat zorgen. Het latere maniërisme van het madrigaal is het boek niet vreemd. Zelfs de getallen die bij de opbouw van het madrigaal domineren, keren er in terug.

Echt belangrijk, laat staan noodzakelijk, lijkt mij een onderzoek naar dergelijke overeenkomsten niet. Waar het om gaat is dat het effect - maniëristisch en toch expressief - het zelfde is, welke kunstgrepen de schrijver daarvoor ook heeft toegepast. Eén ding is zeker: Ritzerfeld is tot verregaande vernuftigheden in staat, daarom komt zo'n idee onwillekeurig bij de lezer op. Ook om die reden zal, voorspel ik, nog veel over hem geschreven worden.

Cyrille Offermans

Estheet uit lijfsbehoud
Over ‘De poolse vlecht’ en het vroege werk van Oscar Timmers

Inleiding

De poolse vlecht heeft J. Ritzerfeld eindelijk de erkenning gebracht die hij allang verdiende. Bij zijn eerdere publikaties waren de reacties in de pers doorgaans beperkt van omvang en zelden enthousiast (en in *Literair Lustrum 2* (1973) wordt de naam van de auteur zelfs niet één maal genoemd), ditmaal zocht menig criticus naar superlatieven om van zijn bewondering blijk te geven. Rein Bloem, die toch al enige jaren geen proza meer pleegt te bespreken, ging daarin in Vrij Nederland (‘Genealogie van de rouw’, 5 juni '82) het verst. Hij noemde *De poolse vlecht* niet alleen Ritzerfelds ‘meesterstuk’, ‘maar bovendien het allerbeste dat sinds jaren in het Nederlands is geschreven’.

Bloem gaat in zijn overzichtsartikel uit van een cesuur in het werk van Ritzerfeld, een cesuur die hij laat samenvallen met een beslissende gebeurtenis in het leven van de schrijver. Als gevolg daarvan laat hij de boeken die Ritzerfeld voor die gebeurtenis schreef onbesproken, al noemt hij ze volledigheidshalve wel. Ofschoon er voor die aanpak zeker wat te zeggen valt, bevat die ook een risico. Hij zou ertoe kunnen leiden dat Ritzerfelds oudere werk buiten de nu eindelijk oplevende belangstelling blijft. En dat zou jammer zijn, zowel vanwege de intrinsieke kwaliteiten van dat werk als vanwege het belang daarvan voor de ontwikkeling van het schrijverschap van Ritzerfeld. Al in de vroegste boeken is er heel wat aan te wijzen dat pas later tot volledige ontwikkeling is gekomen. Aandacht voor die vroege boeken kan daarom ook helpen voorkomen dat het latere werk te biografisch gelezen wordt.

In wat volgt wil ik iets van die continuïteit in het werk van Ritzerfeld laten zien. Daartoe geef ik eerst een beknopte analyse van *De poolse vlecht*; daarna behandel ik een aantal motieven uit het oudere werk van de schrijver.

De dood in de ogen zien

De poolse vlecht begint met een uitnodiging aan de lezer om te kijken: ‘Trzebinia is een overstapstation voor wie, komend vanuit Krakow, niet verder naar het westen maar naar het zuiden wil. Kijk maar op de kaart’. De plaats van bestemming wordt niet genoemd, ook niet door de persoon wiens treinreis vanuit Krakow ‘naar het zuiden’ in het eerste hoofdstuk beschreven wordt, de dichter Emile Suter. Als Suter aan een loket een kaartje koopt doet hij dat door de op een systeemkaart geschreven reisbestemming te tonen. Schaamte weerhoudt hem ervan die naam uit te spreken. Hij is in Polen omdat hij het eindelijk aandurft om in de realiteit ‘te gaan zien wat hij zich al jaren had verbeeld’. Elders wordt het doel van zijn reis gepreciseerd. In Polen wil hij ‘een verlangen bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo chaotisch dat hij elk persoonlijk besef van zijn eigen dode zal mogen en kunnen verliezen’. Wie ‘zijn eigen dode’ is wordt nergens met zoveel woorden gezegd, wel levert vooral het einde van het eerste deel van *De poolse vlecht* een duidelijk vermoeden. Aan Jakobs-Schmitt vertelt Suter dat een jongetje, waarschijnlijk zijn zoontje, hem er op een dag van beschuldigde dat hij, Suter, ‘een emotionele hark’ was die in crisissituaties niet was te vertrouwen; en ook dat dat jongetje gelijk had: ‘Ik hoor, ik hoorde, x-maal per nacht zijn eerste kreet in de kamer naast mij als hij pijn had of bang was. Ik rende x-maal naar hem toe. Jazeker. Maar hij weet dat,

wanneer het er echt op aan komt, ik hem in de steek zal laten'. In de steek *heeft* gelaten: de reis naar Auschwitz dient de vereffening van die schuld.

Rein Bloem noemt *De poolse vlecht* in Vrij Nederland 'de laatste variant op het thema van de rouw, dat in 1962 begon'. In dat jaar stierf, naar Bloem de lezer meedeelt, de vierjarige zoon van de schrijver, die toen nog onder zijn eigen naam, Oscar Timmers, publiceerde. Tot 1968 verscheen er geen nieuw werk. Toen bundelde Timmers 'drie geslepen herdrukken, en het nieuwe verhaal "Oogappel", onder de verzameltitel *Nelson's oog*' (flaptekst). Van dat nieuwe verhaal verscheen in '69 een uitgewerkte versie: de eerste literaire poging de verschrikking van zes jaar eerder in de ogen te zien, die van de dood van het zoontje èn die van de eigen schuld, de eigen lafheid op het beslissende moment. *De poolse vlecht* is het (voorlopige?) hoogtepunt van die poging.

Van alle personages in *De poolse vlecht* toont Emile Suter de meeste gelijkenis met de mannelijke protagonisten uit Ritzerfelds eerdere boeken. Die gelijkenis wordt onder meer bewerkstelligd door de herinneringen van Suter aan zijn beschermde jeugd: aan de 'vredige kolenwolken', de mijnen, de steenbergen en het met kolenwagons volgestouwde stationsemplacement in zijn geboortestad; aan het gelukkige leven op de van de buitenwereld afgesloten boerderij van zijn grootouders. Als fysiek bewijs van zijn verleden heeft die boerderij nu 'de functie van een grafsteen', een monument temidden van alles wat door oorlogsgeweld of stadsuitbreiding is weggevaagd. 'Mijn gelukkige herinnering', zegt Suter, 'is het beeld van het kind dat ik was - samengevloeid met het kind dat ik heb gehad - binnen de versteende wereld van een vierkante boerderij. Wat dood is kan nooit meer kapot'.

Het gestorven zoontje komt vanaf *Oogappel* in alle boeken van Ritzerfeld voor, zonder overigens ooit met even zoveel woorden in het centrum van de belangstelling te staan. Het verdriet om het gemis is sterk gedecentraliseerd, bedekt aanwezig in vele perifere waarnemingen en gedachten. Ook de beschuldiging aan Suters adres dat hij het kind 'wanneer het er echt op aan komt' in de steek zal laten is niet nieuw. In *Oogappel* is het het kleine zwarte jongetje dat Nelson, met Spencer het belangrijkste alter ego van Suter, ervan beschuldigt te vroeg te zijn weggelopen: 'ik was nog niet dood'. In dit fragment raken de tijden verward zoals de stemmen van het kleine zwarte jongetje, diens oudere zusje Gossie en hun moeder verstrengeld raken met de stem van Nelson:

> De moeder van het kleine zwarte jongetje zonk op haar knieën en zei vanuit haar handen, dalend en rijzend boven haar knieën, in die golfslag: Ons kleine jongetje, ons kleine jongetje gaat dood. Haar oog kromp samen in de rook uit haar aangloeiende sigaret. Maar het was gauw gedaan met

> dat godverdomme, zegt Gossie, al kocht hij dan een klein rood fietsie, op drie wielen, en een autoped. Die had hij zelf geververt, rood, zegt het kleine zwarte jongetje, vlak voordat ik doodging, toen hij al wegliep toen ik nog lang niet dood was, nou ja, een paar uurtjes tevoren maar. Toen was het gedaan met gotverdomme, zegt Gossie, dat zeg ik toch. Ja dat kwam, zegt Nelson, omdat ik dacht, ik ga daar buiten op straat staan, op het drukke kruispunt midden in de stad tussen de auto's, of de trams, die rijden wel eens linksaf, en dan zie ik wel of 't lukt misschien dat we samen ik met een paar benen eraf of dwars doormidden en jij met je hoofdje open langs de hele rand boven de ogen de hele schedel rond, begrijp je, want ik was toen al dood nog vóór jij, ik zocht alleen maar wat hulp om dichter bij je te zijn. En toen kon ik je kamertje weer krijgen, zegt Gossie, maar ik was er al helemaal uitgegroeid, zo snel ging dat met mij, toen was ik al tien, ik kreeg al bijna bustes. Jawel, zegt het kleine zwarte jongetje, dat is goed, jij hebt altijd op mij gepast, maar hij, hij wou al dood nog voordat ik dood, een paar dagen al, toen ik daar maar lag bij allemaal vreemden, met m'n haren eraf eerst, en toen m'n hoofd eraf, en dat maakten ze allemaal wel weer, alles kapot, ik kon niet meer kijken, onder een tent met allemaal slangen van gasbuizen met wielen, en toen nog eens m'n hoofd eraf maar dat ging vanzelf en toen was hij net weggegaan om te eten.

Behalve Suter komen er in *De poolse vlecht* nog een drietal figuren voor die zich als gevolg van verschrikkelijke gebeurtenissen in het verleden hebben afgezonderd, merendeels in de wereld van de kunst, en die nu, net als hij maar onder een ander mom, op weg zijn naar Polen om dat verleden op de bodem van Auschwitz te verwerken. Zij reizen langs gescheiden wegen, met elkaar hebben ze - in de directe zin van het woord - niets te maken. Alleen in het slotdeel komen twee van de vier personen bij elkaar, de scenarioschrijver Aloys Peperman en de journaliste Rosalind L. De vierde hoofdpersoon heet Mathias Reber. Hij is pianist.

Een boek waarvan de verhaallijnen elkaar op het niveau van de handeling nauwelijks kruisen loopt het gevaar onsamenhangend te blijven. Dat kan alleen voorkomen worden als die verhaallijnen op een ander niveau met elkaar in contact worden gebracht, als ‘elke beschrijving een variant is op het onbesprokene’ (De paardendief). Mij lijkt dat Ritzerfeld daar op voorbeeldige wijze in geslaagd is. Aannemelijk kan ik dat alleen maken door te proberen de schrijver op een paar van zijn omtrekkende bewegingen te volgen, weg van de benoemende woorden die het surrogaat zijn van de emotie; door een paar van die varianten in kaart te brengen.

In *De poolse vlecht* gaat het in alle gevallen om geïsoleerde figuren, om mensen die niet of met tegenzin deelnemen aan het sociale verkeer; in afzondering ontwikkelen ze hun hermetische talenten. Van Suter heet het dat hij alleen nog naar andere mensen kijkt ‘omdat hun gezicht, hun gebaren, hem misschien op een gedachte kunnen brengen; hij luistert naar hen alleen om een woord, een zin wellicht op te vangen die hij kan gebruiken, op papier, in een eigen woordvolgorde’. Aan het slot van het eerste deel (als men de delen zou lezen in de volgorde van de in de inhoud aangegeven datering is deel een het sluitstuk) zegt Suter, wijzend naar het kerkhof waarop zijn zoontje begraven ligt: ‘Rennen - zeg ik je! Ik geef nergens meer iets om. Behalve dat. En wat daarnaar toe voert. Dat is voldoende om voort te gaan, op papier’. Op papier moet hij de beheersing demonstreren waartoe hij in werkelijkheid niet in staat was. Suter zal niet rusten voor hij althans op papier de

dood in de ogen heeft gezien, zo concreet, zo zintuiglijk mogelijk, dus ongedekt door enigerlei psychologische terminologie.

Bewondering voor mensen die zich in extreme omstandigheden weten te beheersen blijkt op vele plaatsen in Ritzerfelds werk. (Ook vóór de dood van het kind, bij voorbeeld in *Stier voor piranha's*, was het al een van de belangrijkste thema's). Illustratief is de passage uit *De paardendief* waarin Spencer via filmbeelden getuige is van een bezoek van Arthur Rubinstein aan het Memorial voor de joodse slachtoffers van het naziregime in Jeruzalem. Na de plechtigheid zette Rubinstein zijn hoed op, wat hij, om zijn haar niet in de war te maken, deed in een vloeiende reeks ingestudeerde gebaren. Dat detail is het enige wat Spencer van de plechtigheid memoreert, hij bewonderde het automatisme ‘van dat gebaar, dat zich niet liet ontregelen door de aanblik van zes miljoen doden’.

De schrijver en zijn vrouw, 1975. Foto: Eddy de Jongh

Het literaire equivalent van die zelfbeheersing is vormgeving. Vormgeven staat tegenover uitdrukken, de aan zinnen slijpende schrijver tegenover - bij voorbeeld - de ongeremd biddende gelovige. Aan mensen die hun angst en hun treurnis ‘uitstoten in ongearticuleerde woordklanken’ heeft Suter een hekel, vermoedelijk omdat zij het zich al te gemakkelijk maken. Zij schuiven de verantwoordelijkheid voor hun problemen direct door naar God, een mogelijkheid die voor de ongelovige Suter is geblokkeerd. De biddende kinderen en volwassenen in de kerk van Krakow vervullen Suter, die al in geen vijfentwintig jaar meer in een kerk is geweest maar nu een vijftiende-eeuws altaarstuk wil zien, met jaloezie en wrok. De gelovigen vertegenwoordigen voor hem ‘de totale staat’; snel haast hij zich naar de uitgang. Daar bekijkt hij in een folder een afbeelding van het altaar. Behalve de heiligen met de ‘vele lege, geknakte handen’ valt hem de geknielde figuur van Maria op, die ‘haar gebroken handen (toonde) in een volmaakte lijn met het gebogen, lijdende hoofd’. Die laatste zin bevat de essentie van wat Suter (en Ritzerfeld) zelf wil bereiken: een volmaakte vorm vinden voor het lijden en de angst.

Het gaat hier allesbehalve om een esthetisering van het geweld in de zin van het futuristisch manifest of van een oorlogsfilm à la *Apocalypse now.* Dit ‘recent produkt van de Amerikaanse filmindustrie' beschouwt Alfred Delhaye, regisseur van de film over Auschwitz met de doodsbeelden waarmee *De poolse vlecht* eindigt, als voorbeeld hoe het níet moet. Delhaye wil geen elektronische fluittonen om angst te suggereren. (...) De muziek komt van levende stemmen.’ In plaats van geluiden, gebaren, woorden aan te dikken wil Delhaye ze zo onnadrukkelijk mogelijk tonen en laten horen - evenals Reber, die ‘iets fluisterends’ wil ‘spelen van Monpou - op het onhoorbare af’, evenals Suter, die oog heeft voor het verkruimelen van een steen ‘in een tempo waarin de muziek onhoorbaar is geworden voor het menselijke oor’, evenals de schrijver Ritzerfeld, die deze tot geen compromis bereide estheten door middel van nauwelijks waarneembare herhalingen en variaties met elkaar in contact brengt.

Zo zegt Suter tegen de zangeres Leonie Schitz: ‘ik hak alleen terug het verleden in. Het eeuwige licht aan de einder is uitgevallen’. Voor de ongelovige wacht er geen verzoening in het hiernamaals, niettemin eindigt *De poolse vlecht* met de woor-

den: ‘Eeuwig licht’. Zichtbaar wordt dat voor wie het lijden en het sterven dat al plaatsgevonden heeft via de kunst weerstaat. Vlak voor het einde van het boek hebben de man en de vrouw die daar in beeld zijn een dialoog herhaald die zich tussen Peperman en zijn vrouw Edith had afgespeeld kort nadat Delhaye Peperman had gebeld met het verzoek om naar de opnamen te komen: ‘Je bent niet vergeten waar we morgen naar toe gaan?’ ‘Geen dag, geen dag, geen dag vergeet ik dat’ en vlak voor het einde roept hij de vrouw toe: ‘Rennen, nu! Rechtdoor, je kunt haar niet missen, pak haar in je armen, en ren door, rechtdoor!’ Die zinnen hebben op het niveau van de film betrekking op het in een dekenpakket gewikkelde Italiaanse meisje dat Delhaye Peperman in de handen duwt zodra deze op de set verschijnt, maar ook op het kind dat hij en Edith twintig jaar daarvoor zelf hadden. ‘Ik kan zelf wel lopen’, verzette het Italiaanse meisje zich, een zin die pijnlijk contrasteert met de nooit uit Pepermans herinnering verdwijnende ‘ontzetting van twintig jaar geleden, met een kind in zijn armen dat nooit zou kunnen lopen’. Tenslotte staat die uitroep ‘Rennen, nu!’ in verband met het slot van het deel over Suter: ‘Onder een berg stenen daar, daarginds, daar wil ik terecht-komen. Rennen - zeg ik je! Ik geef nergens meer iets om. Behalve dat. En wat daarnaar toe voert. Dat is voldoende om voort te gaan, op papier’. Aldus - ‘op het onhoorbare af’ - raken de vier delen van het boek onontwarbaar verstrengeld.

Genève, Jerzy Kosinsky en Oscar Timmers, januari 1973

Het nastreven van zo'n subtiliteit is in het sociale leven haast uitgesloten. Esthetische bewegingen - lijnen op een schilderij, beelden in een film, zinnen in een roman - kunnen vloeiend in elkaar schuiven en zonder verzet nieuwe vormen aannemen, in de realiteit zijn zulke onnadrukkelijke bewegingen moeilijker uit te voeren. Bewegingen tonen daar haast altijd harde, onflexibele trekken, resultaat van de mechanisering van het leven, van de gespannen bereidheid elk bevel onmiddellijk op te volgen. De angst voor die voorschriften en bevelen drijft Ritzerfelds figuren in het isolement. Dat geldt in *De poolse vlecht* niet slechts voor Suter, het geldt evengoed voor figuren als Aloys Peperman en Rosalind L.

Aloys Peperman speelt in twee delen van *De poolse vlecht* een rol, in het tweede en het vierde. In het tweede is Peperman in gezelschap van Dora Krans, een van een Mexicaanse, in Zwitserland wonende literator weggelopen meisje van eenentwintig jaar. In bed luistert hij een halve nacht naar ‘haar verkrampte verontwaardiging’, waarna hij haar de resterende tijd de mond snoert door haar ‘omklemd’ te houden. Peperman is reclametekstschrijver voor Nestlé, goed voor een ideetje is Dora in elk geval. Drie jaar daarvoor had Peperman een kind verwekt bij een vrouw, Edith genaamd, die echter ontkende dat het kind van hem was. Een week voor de geboorte verdween ze. Aan het slot van het tweede deel probeert Peperman Edith telefonisch te bereiken.

Het vierde deel speelt bijna twintig jaar later, in de winter van '79-'80. Peperman, 'ex-beroepsformuleerder' maar nu scenarioschrijver, is op verzoek van Delhaye naar de filmset in Polen. Hij beseft dat hij te zien krijgt 'wat hij een jaar lang in tekeningen, foto's, teksten heeft bestudeerd'. 'Volhardend zocht hij een uitweg, het einde, slot, *fine*'. Zijn grootste geluk: 'dat niemand op je let, dat je onopgemerkt blijft, dat niemand zijn handelingen op je richt'. Hij heeft er een hekel aan 'wat dan ook aan een vreemde te vragen als het verlangde antwoord niet verkregen kan worden in het verloop van een aankoophandeling'. Dat is de enige manier om niet van een ander afhankelijk te worden: contant betalen. Zijn grootste angst: 'De ene mens die de andere mens een commando geeft'.

Die weerzin tegen commando's deelt Peperman met Rosalind L., die hij in het laatste hoofdstuk als 'oudste dame (...) van een Italiaans weekblad' bijna tegen het lijf zou lopen. Delhaye zegt Peperman dat hij haar de al gemaakte video-opnamen zal laten zien van Poolse winterlandschappen, waarin 'alles beweegt. Maar o zo traag, bijna tot hartstilstand'. Half december '79 had Rosalind een brief gekregen van Delhaye met daarin de uitnodiging om het project in Polen te bezoeken. Die brief vormt het eerste hoofdstuk van deel vier. Dat ze gehoor geeft aan die uitnodiging heeft geen commercieel-journalistieke redenen. Ze gaat omdat haar moeder, die in de oorlog een jaar in een politieke gevangenis in Milaan heeft gezeten, haar steeds heeft aangemoedigd het graf te bezoeken van haar grootmoeder, die in Polen in een kamp is vermoord. 'Als je het detail niet kunt verdragen, vermiljoenvoudig het dan, dan wordt het historie'. Dat is een zin die zowel aan Suter herinnert, die immers ook vergetelheid zoekt in de massamoord van Auschwitz, als aan Delhaye, die Rosalind schrijft dat hij haar zal laten horen hoe 'die privéverbijstering (van de componist van de madrigalen die hij op de geluidsband heeft staan, CO) miljoenenvoudig kan worden versterkt'.

Haar moeder heeft Rosalind ingeprent nooit naar enig bevel te luisteren. Dat heeft ze zich aangetrokken. Zelfs de nabijheid van anderen kan ze moeilijk verdragen, net als Suter (met wie Ritzerfeld haar trouwens via meer details in verband brengt).

Haar werk doet ze nauwgezet en deskundig, want '*zij mocht niet betrapt worden.* Niet op een fout in de formulering, niet op verkeerd oversteken, niet op een trilling in haar mondhoek'.

Voor de kwaliteit van *De poolse vlecht* is het van beslissende betekenis dat die onopvallende exactheid voortdurend aanwezig is, in beelden van geweld en van geweldloosheid. Ik citeer nog twee corresponderende voorbeelden van die laatste. 'Vredige kolenwolken: waar ze botsen nemen ze zonder verzet, zonder angst nieuwe vormen en tinten aan'. En uit de prachtige beschrijving van de Zwitserse enclave waarin Peperman en Edith wonen: 'De golvende grasvelden liepen haagloos, hekloos, draadloos, nauwelijks gescheiden door de klinkerweg met zijn zachte greppels, in elkaar over'. Maar er zijn ook minder geweldloze landschappen. Soms worden de lijnen en de kleuren daarvan plotseling zichtbaar *in* andere, vrediger beelden. In een glas wijn dat Suter zachtjes heen en weer beweegt ziet hij 'kleurschemeringen', 'golvingen van licht', 'gouden tinten' en tenslotte 'een bijna voldragen bruine tarwekleur' - een paar pagina's verder breekt daar een verschrikkelijk oorlogslandschap doorheen waarin 'reusachtige stofsporen zich van horizon naar horizon (...) kronkelen' - van golven en vervloeien is geen sprake meer - 'de beestachtige vernietigingsarmen die vanuit het westen naar het oosten de Oekraïne binnenstootten'.

De poolse vlecht is zo geconcentreerd geschreven, met zoveel in geslepen zinnen hardgemaakte emoties, dat dit proza de kwaliteit krijgt van de beste poëzie. Daarom heb ik in deze bespreking zoveel geciteerd: als alles wat in de eerste plaats mooi, verbijsterend mooi is vraagt Ritzerfelds taal geen uitleg maar aandacht - in zichzelf besloten schoonheid spreekt voor zichzelf: een geweldloze taal.

'Zonder intonatie van verdriet of geluk'

Oscar Timmers debuteerde in 1957 met *Landklimaat*, nog niet direct een meesterwerk, wel al meteen een onconventioneel boek dat in menig opzicht de toon zet voor de latere boeken. In *Landklimaat* brengen een niet met name genoemde schrijver en een vrouw, Jessica, een liefdesvakantie door in een Italiaans dorpje. Maar van een 'veredelde damesroman' (die kwalificatie kwam ik laatst in verband met Ritzerfelds werk tegen) is geen sprake, de term 'roman' is überhaupt nauwelijks van toepassing. Het gaat om een aaneenschakeling van waarnemingen, innerlijke monologen, dromen, fantasieën en discussies zonder dwingende samenhang, al is het aantal thema's dat omspeeld wordt beperkt (liefde, esthetiek, geweld). Eén van de discussies in het boek gaat over de roman als genre; ze kan een eerste indruk geven van de poëtische intenties van de schrijver.

De kern van die discussie bestaat uit een verwijt dat Jessica de schrijver maakt:

> je wilde werken zonder handeling, rechtstreeks en volledig aanwezig zijn. Het werd een onverstaanbare brij, en daar waar je wel verstaanbaar was bleef er niets meer te raden over, (...). Hoogstens in een gedicht lukt het om de spanning of de spanningloosheid zo te intensiveren, dat de woorden elkaar vasthouden en als een compacte bal blijven hangen. Maar niet in paginalang proza. Een goed gedicht is een bal, die in je neerslaat, maar proza is een lange lijn, die door je heen trekt, je leest met de ontwikkeling mee. Jij wilde in proza alleen momenten beschrijven, de beschrijving zelf moment laten zijn, in een razende opeenvolging. En er was bijna niemand, niemand, die je volgen kon. Natuurlijk niet. Wanneer je ieder moment apart genomen had, en er min of meer een verhaal van had gemaakt, dan zou je leesbaar zijn geweest. Maar je zei: barst, ik wil niet uitsmeren, maar concentreren. Ik zeg je: je moet concentreren binnen de ontwikkeling. Of, gedichten gaan schrijven.

De woorden van Jessica maken op zijn minst één ding duidelijk: de schrijver in kwestie beschouwt zijn eigen literatuur allerminst als vehikel van sluitende verhalen, gedachten of opvattingen. Hij wil de beschrijving moment laten zijn, dat wil zeggen: niet concipiëren als deel van een geheel maar als zelfstandigheid. Zijn instelling is zuiver esthetisch, dat is in *Landklimaat* van meet af aan duidelijk. Het boek heeft een motto meegekregen van Kenneth Patchen: 'Be Music, Night'; de precieze registratie van zintuiglijke waarnemingen valt op vanaf de eerste bladzijde. Het is de schrijver daarbij te doen om de 'zuivere klank'. Bij het zien en horen van een mysterieus groepje muzikanten zegt hij: 'Ieder doodsbericht zou aangekondigd moeten worden met muziek, niet per treurmars, maar

> met oosterse tonen waar - voor westelijke oren - noch een treurig, noch een vrolijk karakter aan gegeven wordt; zuivere klank. Ik verlang er vaak naar zó te kunnen praten, zó te kunnen schrijven, te leven dus, zonder intonatie van verdriet of geluk, voorbijgaand aan verdriet en geluk, om zo het geluk te bereiken.

Dat zijn, na een paar bladzijden *Landklimaat*, verbazingwekkende zinnen: leven en schrijven 'zonder intonatie van verdriet of geluk' is de essentie van het 'programma' dat in *De poolse vlecht* zo weergaloos wordt waargemaakt: schrijven zonder erbij te zeggen wat de woorden betekenen (wat de auteur ermee bedoeld heeft); zo

schrijven dat - om een uitspraak van Aloys Peperman te variëren - je taalhandelingen niet op iemand gericht zijn, dus ook niet iets van iemand willen.

Zo'n zuiver esthetische houding is onrealiseerbaar zonder alle historisch gegroeide a priori's van het waarnemen en het denken al schrijvend buitenspel te zetten. De realiteit is overwoekerd door woorden, door een taaibrij die dikker en ondoorzichtiger wordt naarmate de realiteitservaring indirecter wordt. Zonder het bewustzijn daarvan is literatuur van niveau tegenwoordig uitgesloten, elke schrijver zal zich door die taaibrij heen een weg naar de realiteit moeten banen. In het tweede hoofdstuk van *Landklimaat*, een reeks vreemde halfgedroomde beelden en dialogen, geeft Timmers zich daar rekenschap van.

> Ik leer verbazende dingen in het pijnlijke verloop van deze tijd. Ik doorloop de tijd opnieuw en ondervraag de woorden tussen ons, de huizen aan weerszijden, al het omliggende dat ons voortbewogen heeft, en ten slotte het binnenstebuiten in ons, dat we samen hebben aangeraakt met spelende vinger. Ik leer de verbazende dingen van onderop, vanaf hun raakvlak met de aarde hogerop, en mijn gedachten vluchten als opgeschrikte mieren.

De esthetische instelling is dus geen doel op zichzelf, het gaat Timmers erom de afstand tussen kunst en leven te verkleinen door de kunstmatige taaipatronen die de ervaring struktureren weg te schrijven. Het zoeken van 'het raakvlak met de aarde' zou men het thema van *Landklimaat* kunnen noemen; ook de titel verwijst daarnaar. Het 'raakvlak met de aarde' is het nulpunt waar de geschiedenis is uitgeschakeld, waar nuttigheidsoverwegingen noch morele criteria van toepassing zijn en waar de ervaring is versplinterd in afzonderlijke momenten.

Of die situatie bereikt wordt, blijkt misschien het duidelijkst in de liefde. Esthetiek en erotiek liggen - ook bij Timmers - in eikaars verlengde. De liefde staat voor het leven, voor de schaamteloosheid tegenover 'het onherbergzame landschap' in en buiten jezelf (Jessica), voor beweging: 'Ik heb je lief, en ik vind geen enkel houvast. Je laat niets van jezelf in mij blijvend achter. Je stroomt voortdurend als woestijn en als zee en als lucht door me heen. Je houdt me levend'. Als zodanig staat de liefde tegenover de zelfhandhavende rede, maar 'in het gelijk van de rede is alleen de bestendiging van het leven, niet het leven zelf mogelijk'. Daarmee is het conflict geformuleerd van iemand die méér dan in de loutere 'bestendiging van het leven' in 'het leven zelf' is geïnteresseerd. Hij zal zich in het redelijke, georganiseerde leven moeten leren bewegen, liefst zo ongezien mogelijk, om ruimte te creëren voor de chaos in zichzelf.

De liefde is in *Landklimaat* niet gebonden aan één persoon, ze is verschuifbaar door alle namen heen. Evenmin is ze ooit enkel genitaal georiënteerd, alle delen van het lichaam kunnen object van verlangen zijn. (In later werk zijn de voeten nogal eens favoriet; ik citeer uit *Haar gaan & haar liggen* (1971): '& BEN JIJ een voetenfetisjist? Sinds jij er bent was ik me twee keer per dag. Ik weet nooit wanneer je zult beginnen. En waar'. In Timmers' boeken uit deze jaren wordt de liefdesobsessie steeds totaler, ook steeds 'esthetischer', de rol van de partiële, niet direct op bevrediging gerichte driften groter). In *Landklimaat* spelen naast Jessica Ana en Maria een rol. Maria is een achttienjarig meisje dat de schrijver op het strand (in zijn verbeelding) tegen het lijf loopt.

> Zuiver en gestrekt van vorm is haar lichaam, stevige benen, loopbenen, een enigszins breed gezicht, gladde donkerbruine haren. Bijna een Nederlands gezicht, maar sterker, zonder harde trekken te vertonen, warm, vitaal, zonder morele rimpelingen. Een rimpelloos lichaam, glad en gespannen van nature, niet uitgestreken, vloeiend, zonder uiteen te

> lopen, ondeelbaar. Haar gehele lichaam neemt deel aan de slaap. Ze trekt haar benen op, en niets in haar slaap waarschuwt haar dat ze bloot ligt. Ze slaapt met haar naakte benen zoals ze ermee naar de kerk gaat, zoals ze ermee aan tafel zit. Ze heeft er geen weet van dat ik koffers Nederlandse schaamte heb meegebracht.

Die schaamte neemt bij het even later volgende liefdesspel alleen nog maar toe, maar Maria helpt hem erover heen. ‘Met zachte vingers ontbolstert Maria het vlies van mijn schaamte’, zodat de schrijver tenslotte als minnaar geboren kan worden.

Timmers' volgende boek is *Geblaf in het hondsdal* (1960). In de herziene verzameiherdruk *Nelson's oog* wordt die tekst echter voorafgegaan door *Enkele reis retour* (1963); gevolgd wordt die door *Stier voor piranha's* (1961) en het nieuwe verhaal ‘Oogappel’.

Enkele reis retour is het verhaal van een man die ergens in

Zuid-Europa verblijft en aldaar wordt opgezocht door zijn broer Charlie, die hij al in geen jaren meer heeft gezien en met wie hij weinig of niets gemeenschappelijks meer heeft. Des te pijnlijker is het dat nu uitgerekend Charlie, die mislukte broer van hem, op het punt staat te gaan trouwen met Celia, het meisje op wie de verteller (ook dit boek is in de ik-vorm geschreven) in zijn studententijd hopeloos verliefd was zonder de gewenste gevolgen. ‘Plezier op papier’, verder was Celia indertijd niet te krijgen. Charlie komt in opdracht van de in Nederland achtergebleven vrouw van de verteller om hem met behulp van haar geld een enkele reis retour, terug naar haar, te laten maken. Een pijnlijk weerzien, al met al.

De schrijver en zijn kleinzoon Emile, 1975

De verwijdering tussen de beide broers was veroorzaakt doordat Charlie direct na de oorlog beroepsmilitair was geworden, daartoe aangezet door spannende filmbeelden - ‘de bioskoop zette de oorlog voort’. Charlie is

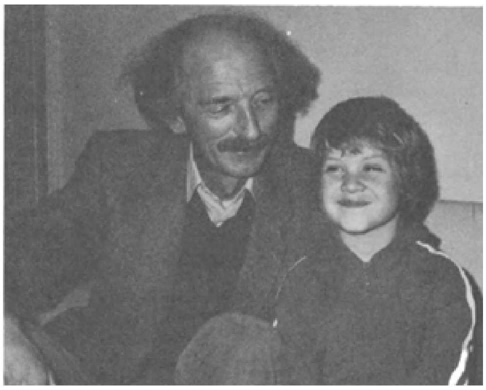
> vernietigd, machteloos gemaakt door beelden, voorstellingen, door alles wat zich uit een andere, dapper, mannelijk gewaande wereld in beelden aan hem opdrong. Hij heeft alles geslikt wat de tijd hem voorzette, althans de schone schijn ervan, letterlijk het *plaatje*

(inderdaad: meer nog dan de ingeprente patronen van de verbale taal zijn het die van de beeldtaal die de ervaring en het verlangen struktureren), al meent Charlie zelf in de ernst der tijden voldoende excuus te vinden voor zijn stap het leger in. Hij meende de daad bij het beeld te voegen, in feite liet hij zich door die beelden inpakken. De ik-figuur daarentegen voelt weinig voor het ‘sterke leven’, hij is ‘een horizontaal mens’ (*Landklimaat*), iemand die de beweging in beelden wil onderbreken en vasthouden. Charlie ziet dat zo:

> En wat heb jij uitgevoerd in die tijd! Je plakte plaatjes van komponisten in een plakboek, en schreef er dan stukjes onder, bijeengeraapt uit een of ander boek, en wat zette je daar dan achter? Eigen recensie! Tussen haakjes! Je bedoelde: eigen ervaring. Net zo eigen als de mijne. Maar van de ernst der tijden had je geen benul. Naar schrale pianistes zitten te gapen in de concertzaal. Ha!

Zoals in alle boeken van Timmers/Ritzerfeld speelt muziek in *Enkele reis retour* inderdaad een belangrijke rol. De verteller is ervan overtuigd dat de muzikale ontroering onvergankelijk is. Hij kan het niet verdragen dat ervaringen vervliegen, niet als ding in de kast kunnen worden gezet, als een grammofoonplaat. Tegen Ivanka, het koffiebarmeisje bij wie hij liefde zoekt in de wetenschap dat ook van

haar uiteindelijk hoogstens nog zo nu en dan wat details zullen opflitsen in andere vrouwen, tegen Ivanka zegt hij 'alleen de kunstmatige ontroering' nog aan te kunnen, 'het ding muziekstuk, het ding muziekstem, het ding spreekstem, het ding dichtregel. Het ding dat in mij resoneert, mij, ik, zelf ding geworden'.



De schrijver en zijn kleinzoon Sanne, 1982

Aan het slot van *Enkele reis retour* als de verhouding met Ivanka op haar eind loopt, legt de verteller uit waarom hij niet tot een 'bestendige liefde' in staat is, en niet hij alleen trouwens, in ieders binnenste, zegt hij, zit een 'steenkern', die is 'gevormd door de eerste ontroering die z'n hoofd gestoten heeft. Wat volgt is het dóódsimpele proces van verharding'. In die verharding ligt de oorzaak van alle leed, ze maakt 'de krachten der bestendiging' krachteloos. Op het moment dat die 'hun werk zouden moeten gaan doen blijkt dat je incapabel bent. De steen herneemt zijn heerschappij'. Daartegen is, zoals gezegd, maar één kruid gewassen: dat van de kunstmatige ontroering. Net als Charlie heeft de verteller heel wat beelden van een verleidelijke 'mannelijk gewaande wereld' geslikt en herkauwd, maar in tegenstelling tot hem heeft hij er zich niet door op sleeptouw laten nemen, hij heeft ontdekt dat 'het woord de enige vijand van moord is'.

Geblaf in het hondsdal bestaat, meer dan *Enkele reis retour*, uit betrekkelijk zelfstandige stukken die in velerlei stijl zijn geschreven. Jessica is weer de vrouwelijke hoofdfiguur, al komt ook Celia als oude vriendin, 'gehuld in soepel vel', nog even op de proppen. Vaste punten in het boek worden gevormd door de verhalen van Arendje de Neet die de vader elke avond voor het slapen gaan vertelt aan zijn zoontje Maxim, wiens geboorte in dit boek beschreven wordt. Een aanwijsbaar verband met *Enkele reis retour* is er ondanks een tot en met het slotverhaal in *Nelson's oog* doorlopende nummering nauwelijks. *Geblaf in het hondsdal* maakt de indruk van een serie stijloefeningen, minder compact en trefzeker geschreven dan het latere werk; wel is er ruim plaats voor spot, bravoure en humor. In het centrum van de belangstelling staan Maxim en de liefde. Ook bevat dit boek veel jeugdherinneringen van de schrijver. Daaruit blijkt dat de oefeningen in netheid, die het belangrijkste deel van zijn opvoeding hebben uitgemaakt, aan hem niet besteed waren. Vanzelfsprekend gunt hij Maxim een ander leven: 'God en de duivel mogen weten wat er van je terechtkomt, maar ga jij maar in je eentje je eigen gang, zonder ooit te weten wat er van je terechtkomt. En heb er vooral maar veel plezier in'.

De geestigste stukken van *Geblaf in het hondsdal* vind ik die waarin de schrijver vertelt over zijn opkomende behoefte aan sex en het frustrerende katholieke standpunt daaromtrent. Op zijn twaalfde had hij zijn eerste echte vriendinnetje, Tientje, per slot voelde je op die leeftijd

> al de behoefte om het eens over iets anders te hebben dan voetballen. En vooral: je voelt jezelf zo verdomd graag eens lachen, kuilen in je wangen krijgen, een krullende mond. Je vindt het prettig om eens te voelen dat je ogen met je hart in rechtstreekse verbinding staan.

Maar zo eenvoudig is dat niet: ‘Meisjes moeten eerst tot eerbare

vrouwen zijn uitgegroeid, en jongens tot gediplomeerde mannen, voordat je onder huwelijkse voorwaarden aan het nachtelijke gewriemel begint om ten slotte kinderen uit de rode kool te krijgen'. Tot en met je eventuele studententijd

> ga je om met jongens, voel je je volmaakt in je sas te midden van die kerelslucht en maak je je broek alleen los, na de deur zorgvuldig gesloten te hebben, voor de wc-pot. En na met je ooms en tantes feestelijk rondom de dis geschaard te hebben gezeten merk je plotseling dat de kameraad verwisseld is voor een bruid.

De avonturen met Tientje speelden zich af in de oorlogsjaren, tegen de tijd dat de bevrijders voor een ander, mannelijker soort afleiding kwamen zorgen vond vader dat 'dat rondhangen bij die meiden' maar eens afgelopen moest zijn, met alle treurige gevolgen vandien.

> Een jaartje later, toen de demokratie tenslotte gezegevierd had en het niet zo best ging op school, kwam Tientje, en het hele wijvenkollege met haar, mij weer in gedachten. En toen was het te laat. Ik was ondertussen schijtlaars geworden, met een stuurs gezicht en met snauwen in mijn mondhoeken. Ik had in stilte de pest, schold iedereen verrot en verkankerde mijn hart. 'Dat gaat niet' en 'dat mag niet' en 'dat past niet' hadden voorlopig, hoewel ik ongeveer alles gedaan had waar ik zin in had, gezegevierd. Maar tegen die achtergrond van 'dat mag niet' was ik een zure en verschrikte kloot geworden ... Niks, zeg ik je, jarenlang niks. Op school lukte het ten slotte met de moed der wanhoop, en ik werd een nette jongen. Zo'n klootzak met een vouw in zijn broek, gekamde haren en kletspraatjes over kunst. En ik zeg nou maar niks meer, want ik wil er, zowaar als ik het overleefd heb, niets meer van horen ... Die stinkzakkentijd.

Dankzij vooral een hele serie behulpzame jonge dames is hij daar gelukkig overheengekomen, zodat hij aan het eind van een wel erg ongebruikelijke initiatie in de seksualiteit (in het hoofdstuk 'Een gekleurde farce') het vermoeden kan uitspreken dat het leven een feest kan worden.

Geblaf in het hondsdal is het vrolijkste deel uit *Nelson*'s *oog*, het beste is *Stier voor piranha's.* Ook dit boek begint met jeugdherinneringen. Als klein kind, nog voor de oorlog, werd de verteller 'in veiligheid gebracht' op het platteland, op de boerderij van grootmoeder, waar hij onder toezicht werd geplaatst van het lieve kindermeisje Maria. Als de volwassenen naar de kerk waren, liet die hem alles zien, ook het in de nabijheid gelegen kasteel van de graaf en de gravin. De ontmoeting met de graaf moet indruk hebben gemaakt op het kind. De man behoorde tot de nietsdoende, uitgerangeerde adel, had een overvloed aan vrije tijd en voelde zich niet thuis op deze wereld. Een passie had hij alleen voor zulke nutteloze bezigheden als schilderen, jagen en musiceren, aan de aangepaste volwassenen had hij de schurft: 'Laat je nooit, nooit und niemals', waarschuwde hij de jongens,

> iets door de mensen wijsmaken (...), niets, of je bent over twintig jaar ook een vogelverschrikker. Laat je geen verhaaltjes vertellen. Alle volwassenen vormen een verbond van leugenaars, dat is een stilzwijgende afspraak, gekeerd tegen iedereen die nog jong is. Pas op, ze zullen je zo spoedig mogelijk bij hun club willen inlijven. Verzet je ertegen met alle kracht en

> fantasie die je nu hebt, anders loop je over een tijdje ... met sullige benen door de velden.

Ook als het aan Maria ligt zal hij nooit zo'n vogelverschrikker worden; volgens haar konden de mensen vroeger nog eerder dansen dan lopen, 'muziek is het ritme van het lichaam', zegt ze, terwijl ze de jongen duizelig danst, 'later (...) neem je mij in je armen en dan zwaai je mij net zolang in de rondte dat je alleen nog maar vage cirkels ziet. Hoe sneller hoe verder weg je komt, heel ver weg van de wereld'.

Stier voor piranha's speelt zich grotendeels af tijdens een reis per eend met Jessica en Maxim naar Italië. Onderweg doen ze Limburg aan. 'Ik houd van dit land', denkt de verteller, 'maar zonder zijn mensen'. Van het landschap van zijn jeugd is niet veel meer over. Vroeger was het 'een paradijs in het besloten groen', nu zijn alle bomen gerooid, de horizonten verpest door silhouetten van mijnen en steden en het kasteel is uitgeleefd en leeggeplunderd. De weg waarlangs ze naar de boerderij rijden roept oorlogsherinneringen op, niets is hij vergeten, ook niet de bijeenkomst van de *Volksgenossen* en de stoere toespraken die daar werden afgestoken.

> Meine Pädagogik ist hart. Das Schwache muss weggehämmert werden. In meinen Ordensburgen wird eine Jugend heranwachsen, von der sich die Welt erschrecken wird. Eine gewalttätige, herrische unerschrockene, grausame Jugend will ich...

De anti-Duitse gevoelens die hij daaraan heeft overgehouden zijn niet gering, hij wil zelfs onder geen beding dat iemand daar in zijn aan Duitsland grenzende geboortestreek zijn zoon te zien krijgt, 'hij zou het glimlachen eens kunnen afleren'.

Onderweg in Duitsland zegt de verteller: 'Ik moet mijn eigen chaos kunnen laten wandelen door een vlekkeloos georganiseerde buitenwereld. Zo alleen breng ik het er levend af'.

De aanpassing aan de buitenkant dient de vrijheid aan de binnenkant. Uiteindelijk, nadat ook Jessica huiveringwekkende herinneringen aan de oorlog en de kampen heeft opgehaald, komen ze aan in Italië, een land dat in alles contrasteert met het gehate Duitsland. Tegenover het poenige, patserige, botte en vervette Duitsland staat Italië voor verfijning, precisie, gratie, erotiek. De beweging van de Italianen is een zelfverzekerde, van binnenuit komende beweging.

> Dit is muziek die mij fascineert, muziek die lichaam en ruimte krijgt in de vrouwen die zich voortbewegen over een plein, onder een arcade door, zonder een vooropgezet patroon, langs hoge koele muren, dwars door het verblindend hete licht van de zon, voorbij krantenkiosken, bespannen met grote vellen kleurige tijdschriften, open deuren van winkels, waarin lange ritselende, zilvergrijze linten terneer hangen en die een getemperde geur van oude kaas, meel en vis doorlaten. Ik keek toe en had er deel aan. Een eindeloze rij muzieknoten begon in mij te spelen, langzaam, koel, en met een fijne maar trefzekere aanslag.

Het grootste compliment dat hij Jessica kan maken is dat ze, wandelend tussen al die anderen, niet zou opvallen. 'Je zou een schone, klankvolle noot zijn in de muziekstroom. Je zou niet uit de toon vallen, bedoel ik'.

In Prato, de geboorteplaats van Malaparte (auteur van de oorlogsromans *Kaputt* en *La Pelle* (*De huid*)), ontmoeten ze Brecht, de schrijvende vriend die ook in *Geblaf in het hondsdal* al een woordje meespreekt. Hun discussie over Auschwitz is van belang. Brecht ergert zich erover dat men van Auschwitz een monument heeft gemaakt volgens de regels der moderne vormgeving. De reactie van de verteller is

veelbetekenend: ‘Je kunt niet ontkennen dat het levensnoodzakelijk is, dat de menselijke kreatieve geest er een oplossing voor vindt. De verschrikking móet op een of andere wijze binnen gekreëer-de vormen bedwongen worden. Wij doen hetzelfde’.

De beheersing van de verschrikking, dat is wat er aan het fascinerende einde van dit boek letterlijk gebeurt. De schrijver gaat dan alleen naar het verlaten eiland Skurra, waar hij, gelokt door een geheimzinnige zangstem, via een gevaarlijke tocht door een labyrint van spelonken en gangen in de rotsen een zonnetrechter zoekt - een tocht naar het centrum van de aantrekkingskracht en het gevaar. Eindelijk vindt hij in een halvemaanvormige stenen ruimte de restanten van een voorwereldlijke stier, tot op het bot afgekloven door piranha's, een oeroude dode wiens bloed de schrijver niettemin ruikt,

> alsof het centrum van zijn bloedstelsel in mijn kloppend lijf verborgen zat. Hij kon ieder ogenblik opnieuw tot leven komen, zijn kleine misdadige aanranders verpletterend onder zijn hoeven, mij beangstigde het niet, hij zou mijn hart herkennen als het zijne.

Slot: een onvergetelijk oeuvre

Bloem typeert *Landklimaat, Geblaf in het hondsdal, Stier voor piranha's* en *Enkele reis retour* als 'een samengaan kan je zeggen van Ivo Michiels en Jan Cremer'. Zonder verdere uitleg vind ik dat een niet erg verhelderende vergelijking. Cremer noemt Bloem mogelijk vanwege de vele vrouwen in het werk van Timmers, of vanwege de (deels ironische) toespelingen op de subcultuur uit de tweede helft van de jaren zestig. Zo staat er op het omslag van *Nelson's oog* een kitsch (toen noemden ze dat camp) collage met 'psychedelische' trekken: poeziealbumengeltjes, pin ups, een bodybuilder, de Maharisji, en daarboven dreigende legerhelicopters (Vietnam); achterop het boek heet Oscar Timmers 'paperback writer', naar de song van Lennon/McCartney, in het boek staan nog drie motto's van Bob Dylan. Maar dat type verwijzingen ontbreekt in de in *Nelson's oog* gebundelde teksten geheel, en dat is gezien de tijd waarin die geschreven zijn ook vanzelfsprekend. Vanaf *Oogappel* en *Haar gaan & haar liggen* speelt de popmuziek overigens wel een rol van enige betekenis. Naast Dylan en de Beatles worden daar onder meer Mick Jagger, Graham Parsons en zelfs de Moody Blues en de Beach Boys ('Good Vibrations') genoemd dan wel geciteerd. Ook niet zonder betekenis is de in *Oogappel* tweemaal gemaakte opmerking over de bevrijdende effecten van popmuziek, een ervaring die vermoedelijk door veel generatiegenoten (heel nadrukkelijk bij voorbeeld door Susan Sontag) gedeeld wordt. Maar met Cremer, om daar op terug te komen, hebben de boeken van Timmers maar erg weinig te maken. Nog in de meest bravoure-achtige stukken van *Geblaf in het hondsdal* gaat het om heel wat meer dan de branie waar Cremer het patent op heeft.

En Michiels? Thematisch is er zeker enige overeenkomst, zowel Timmers/Ritzerfeld als Michiels zijn door het (taal) geweld geobsedeerde estheten, maar stilistisch en wat de aard van het literaire materiaal betreft hebben ze niets met elkaar van doen. Michiels werkwijze is strak en sober, gebaseerd op herhalingen en variaties, de vroege boeken van Timmers zijn enerzijds een stuk losser van struktuur, anderzijds conventioneler van syntaxis en opbouw. Van een vergelijkbare hechtheid wordt diens werk pas vanaf het kleine meesterwerk *Oogappel.* Al neemt (schijnbare tegenstrijdigheid) de stilistische gevarieerdheid in dat boek juist weer erg toe. Interessant is misschien wel dat zowel in het werk van Michiels als in dat van Timmers/Ritzerfeld kleuren zo'n belangrijke rol spelen. Bij Michiels zijn dat in het bijzonder de onverwaterde primaire kleuren, bij Timmers/Ritzerfeld echter de 'natuurlijke', vaak moeilijk te definiëren tussen kleuren: in *Stier voor piranha's* grijze tinten, mistflarden, lichtflitsen, in *Oogappel* loopt het woord abrikoosrood als een (ook personen) verbindend element door de hele tekst, later domineren pasteltinten, lila en robijnrood, en tenslotte in *De poolse vlecht* de kleur van de aarde, de modder, de wolken, de sneeuw.

Maar laat ik ophouden met vergelijken. Het nut ervan is vooral dat het verschillen beter doet uitkomen. Evenals Michiels' werk doet dat van Timmers/Ritzerfeld mij zelden of nooit aan boeken van *andere* auteurs denken, hoeveel beide schrijvers ongetwijfeld van anderen gelezen en verwerkt hebben. Het unieke óók van Ritzerfelds oeuvre is nu juist dat dat andere werk erin is weggewerkt, dat het er hoogstens hier en daar in een terloops citaat even in opduikt. Dat is het resultaat van geduldig handwerk boek na boek. Een onvergelijkelijk 'meesterstuk' als *De poolse vlecht* (met de kwalificatie van Bloem ben ik het van harte eens) komt niet uit de lucht

vallen, het komt na een jarenlang slijpen van de voor de hand liggende, ruwe taalvormen van het raakvlak met de aarde.

August Hans den Boef
De Ritzerfeldvlecht-toevoegingen, verbindingen weglatingen
Notities van een boekhouder

De benadering in het volgende betoog is er één die bij de critische arbeid ontbreekt dan wel een ondergeschikte positie inneemt. Daar is oog voor de visie die in de tekst wordt gepresenteerd, de thema's, de motieven, de symboliek. Hier is het object veel oppervlakkiger: wat heeft Timmers/Ritzerfeld bij de recycling van zijn oudere werk toegevoegd, wat is er weggelaten, wat is er verplaatst. Een methode die op een specifieke wijze inzicht kan geven in de ontwikkelingen die een auteur intussen heeft doorgemaakt. Soms kan de nijvere boekhouder zaken naar boven halen die een bevlogen criticus zijn ontgaan (en omgekeerd). Een activiteit die wordt onderschat, ook door ondergetekende die hiermee boete wil doen voor een wat te globale visie op de herzieningen van Ritzerfeld bij een recensie van *De paardendief*, een kleine vier jaar geleden[1.].

De overeenkomst tussen de eerste drie romans van Oscar Timmers, *Landklimaat* (1957), *Geblaf in het hondsdal* (1960) en *Stier voor piranha's* (1961) ligt voornamelijk in de verteller, een schrijver, en zijn vrouw Jessica.[2.] Opvallend is dat binnen het verhaal van *Geblaf in het hondsdal* een ander verhaal, door het lettertype onmiddellijke van de rest onderscheiden, beweegt: de avonturen van Arendje de Neet. Het vierde boek, *Enkele reis retour* (1963) verschilt van zijn voorgangers omdat de Jessica-figuur ontbreekt en de broer van de verteller, Charlie, bijna evenveel plaats in het verhaal inneemt als hijzelf.

De eerste knoop - Nelsons oog

De eerste maal dat Timmers met zijn oudere werk aan de slag ging was bij *Nelson's oog* (1968). Dit boek bevat *Enkele reis retour, Geblaf in het hondsdal* en *Stieren voor piranha's*, inderdaad in een andere volgorde dan die van de oorspronkelijke publicatie (3, 1, 2). De boeken zijn lichtelijk gewijzigd, uit *Geblaf in het hondsdal* zijn echter een flink aantal stukken verdwenen. De reden hiervan is voor de boekhouder niet duidelijk, in die zin dat zij niet detoneerden of om een andere reden minder waardevol waren voor publicatie in de ‘trilogie’. Blijft de vraag van de veranderde volgorde. Misschien zetelt de oplossing in het vierde deel van *Nelson's oog*, het verhaal ‘Oogappel’.

Dit verhaal wijkt niet alleen stilistisch sterk van de trilogie af, de hoofdfiguur is niet meer de verteller en hij heeft een naam gekregen: Nelson. Wel komt zijn vrouw Jessica er in voor. Omdat dit het bindende element met de twee voorgaande boeken zijn neem ik aan dat *Enkele reis retour* om deze reden (het ontbreken van Jessica) vooraan is geplaatst.

Het volgende boek draagt de titel *Oogappel* (1969) en in het laatste deel hiervan, ‘Flaptekst’, legt Timmers uit hoe de relatie met de verhaalversie is:

> Deze ‘Flaptekst’ werd slechts geschreven om de halve katern waarmee dit boek (*Oogappel*) eindigt vol te maken. Zoals het verhaal ‘Oogappel’ slechts werd geschreven om de laatste hele katern van *Nelson's oog* (...) vol te maken.

De boekhouder vraagt zich dan wel af waarom hij de titel voor de verzamelbundel juist uit dat kleine gelegenheidsstukje haalde, zou dat niet te maken hebben met

het feit dat een jaar later het volledige *Oogappel* verscheen? (de verhaalversie is met minieme wijzigingen in de roman opgenomen en wel op p. 22-44).

In 1971 verscheen *Haar gaan & haar liggen* onder de tot de initialen gereduceerde naam O.T. De relaties met de voorgangers zijn tamelijk gering, afgezien dat ook Nelson en de andere hoofdpersonen hun preoccupaties met jongere vrouwen hadden. De stijl en de lay-out doen aan die van poëzie denken. Op elke nieuwe pagina begint weer een nieuw stuk met het teken ‘&’. Een uitzondering vormt het eerste stuk over een landarbeider en de begrafenis van diens zoontje. Het staat los van de rest. Verder zijn er nog vier cursieve fragmenten waarvoor hetzelfde geldt. Door het zinspelen op een overleden zoontje verbindt men ze wel met het eerste stuk. Al met al: deze poëtische beschrijving van de wanhopige liefde van een oudere man voor een jonge vrouw blijft moeilijk plaatsbaar.

Had Timmers zijn naam al gereduceerd, bij het verschijnen van *Anima* ‘*Je reinste film*’ (1974) heeft hij hem gewijzigd in: J. Ritzerfeld. Die verandering vond plaats in een sfeer van mystificatie, de reden dat sommige critici het als een debuut bespraken. Het zij verre van mij hierover grapjes te maken, toen de boekhouder onlangs nog critische activiteiten verrichte is iets dergelijks hem ook overkomen, al hoopt hij dat daarvoor meer argumenten te vinden waren. Voor *Anima* ... begint laat Ritzerfeld de volgende tekst opnemen:

> Rollenspel: Spencer, zijn vrouw J., hun zoontje Baike, zijn dochter A., zijn liefste F., zijn geliefde E., M, e.a.

In hoeverre sluit dit aan bij *Oogappel*? Het netwerk van betrekkingen met vrouwen waarin Spencer verkeert sluit aan bij dat van Nelson. Regelmatig komt het gestorven zoontje Baike ter sprake (Zie *Haar gaan & haar liggen*, maar ook het gesprek tussen Nelson en zijn pleegdochter Alma in *Oogappel*, p. 59). Het decor is anders: Spencer woont in Zwitserland. Er is een directe verwijzing naar *Haar gaan & haar liggen* p. 4 3, waar de man in een blauwe grot ligt. Spencers pleegdochter A. schrijft hem namelijk: (p. 99) ‘Ik herinner me dat jij eens zoiets

gedroomd hebt: dat je in een prachtige helblauwe grot lag'. Is het gerechtvaardigd te veronderstellen dat A. verwijst naar Alma en J. naar Jessica. De opmerking dat 'rollenspel' niet moet worden gelezen als rolverdeling maar tegelijkertijd betrekking heeft op de verschillende gedaanten die Spencer tegenover zijn vrouwelijke antagonisten aanneemt, is buiten de orde, want een boekhouder interpreteert niet maar kijkt slechts of de gegevens kloppen.

In tegenstelling tot de vrouwennamen die tot initialen zijn teruggebracht zijn de topografische namen juist heel expliciet (Zürich, Andermatt, Wenen, Boedapest, Belgrado, Olten). Ook het jaar waarin de roman speelt wordt gegeven. Veel pleit ervoor aan te nemen dat de werelden van de Amsterdamse auteur Nelson en de Zwitserse auteur Spencer niet erg uit elkaar liggen.

De tweede knoop - de Amazone

Dat laatste bleek toen er weer een 'omnibus' uitkwam: In 1977 verscheen een vrijwel ongewijzigde herdruk van *Anima* ... voorafgegaan door twee nieuwe episoden uit het leven van Spencer, respectievelijk getiteld: 'De schrijver en zijn dochter' en 'Tien dagen aan zee'. Ritzerfeld onthult indirect zijn pseudoniem wanneer hij in de 'Verantwoording' aan het slot vertelt dat 'De schrijver en zijn dochter' een nieuwe versie is van *Haar gaan & haar liggen*

> 'De poëziesuggestie die van de eerste editie diende uit te gaan is langs de natuurlijke weg geheel verdrongen door het verhalende element. Bovendien is veel materiaal ingebracht'. De tweede episode, 'Tien dagen aan zee' is 'grotendeels gebaseerd op twee hoofdstukken (pp. 45-46) uit (...) *Oogappel* (...) Ook in deze bewerking hebben nieuwe gedachten hun neerslag op het papier gevonden'.

Net als bij de vorige omnibus is de volgorde anders dan oorspronkelijk (2, 1, 3) en ook hier ontvangt de lezer als toegift een voorproefje van het nieuwe boek (al zegt Ritzerfeld dit keer expliciet dat het uit een te verschijnen boek komt, noemt hij zelfs de titel *De paardendief* en de corresponderende pagina's van het fragment in deze nieuwe roman). Zelfs wordt weer de verzameltitel ontleend aan het nieuwe fragment. Bij *De Amazone* heeft Ritzerfeld de oude stukken echt onder handen genomen en ik wil wat dieper ingaan op de manier waarop hij dit heeft gedaan: in dit boek is de Ritzerfeldvlecht tot een echte knoop gedraaid.

Eerst wat aanvulling van de informatie die de auteur zelf al heeft gegeven: Het cursieve fragment dat aan de hele *Amazone*-omnibus voorafgaat, over de afbeelding van een gipsen maquette die de omslag sierde van een Amerikaanse editie van Julio Cortázars *Rayuela*, alsmede de observaties van de verteller over de man en de vrouw die zijn afgebeeld, is afkomstig uit *Oogappel* (p. 100-101). Het Duitse citaat over Flaubert dat op p. 11-12 van 'De schrijver en zijn dochter' staat, komt eveneens uit *Oogappel* (p. 113). De beschrijving van wat Spencer uit zijn hotelraam ziet als F. naast hen ligt - hemel, moorse balkongevel, paardekop - ('Tien dagen aan zee', p. 66-67) is ook weer uit *Oogappel* gehaald (p. 99-100).[3.]

Voordat ik naga hoe nu exact de veranderingen van de oude versies hebben plaatsgevonden, waarbij ik wil beginnen met *Haar gaan & haar liggen*, ook omdat hier waarlijk een metamorfose heeft plaatsgevonden, terwijl het *Ooguppel*-fragment, zoals uit de bovengenoemde conclusie af te leiden valt, niet zo erg van de

Spencer-wereld verschilde, lijkt het me nuttig het begin van de oude en dat van de nieuwe versie naast elkaar te plaatsen, omdat hierdoor de lezer in één oogopslag al veel duidelijk wordt.

> *Haar gaan en haar liggen*, p. 13
> & Hij herinnert zich dat hij haastig Amsterdam verliet. Bij aankomst drie uur later raakte hij haar mond aan. Schichtig gekleurd in het gezicht, toch glimlachend, het lichaam totaal uit balans, raakte hij vluchtig haar mondhoek.
> De ramp spoedt zich voort met haast en overleg, maar zo haastig had hij Amsterdam nu ook weer niet hoeven te verlaten. Hij stalde zijn auto op de dagparkeerplaats van het vliegveld. En steeg op.
> Gruwelijke godenslag. Dat men voor zijn hoop op een ander is aangewezen, dat men al vliegend onmiddellijk aan goden gaat denken. Drie uur later, totaal uit balans door de koffer aan zijn linkerhand, raakte hij vluchtig haar mond aan. Ze bekeek hem met gloeiende wangen, de handen diep in de zakken van haar bruine pelsjas gestoken. Alweer zo'n meisje uit de betere kringen, met barbaarse streken. Voor het loket van het geldwisselkantoor draaide hij zich om: Je bent wel een hele vrouw geworden, sinds verleden jaar; sla je jas eens open.
> Onpeilbare verlegenheid of teleurstelling. De kleur van harde abrikoos.
> ‘De schrijver en zijn dochter’, p. 9-10
> IN HET VOORJAAR VAN 1970 woonden Spencer en zijn vrouw nog in Zürich. Ze besloten naar Andermatt te verhuizen, waar in elk geval de oude geschiedenis hen met rust liet. Spencer had nog tien dagen de tijd. Op een morgen reed hij, zonder van zijn vrouw afscheid te kunnen nemen, de stad uit. Hij maakte een korte omweg langs Zollikon, waar de tuinen en lanen dropen van de regen. Hij stopte een moment tegenover de kleuterschool, tussen twee parken ingebouwd, en keek zonder het raampje van het autoportier te openen tussen de spijlen van het toegangshek door op de lege speelplaats. Zijn enige vreugde gold het feit dat zijn zoontje, tijdens de twee weken die hij nog op dat schooltje had kunnen doorbrengen, acht jaar geleden, omringd was geweest door groene hagen, die vriendelijkheid suggereerden en slechts de verandering der seizoenen. In een wijde boog over golvende en draaiende lanen reed hij om de kleuterschool heen; hij passeerde een vijver, verliet een smalle bosrand, waarna de weg al spoedig overging in een route voor snelverkeer, zodat vaart geboden was. Spencer stalde de auto op de dagparkeerplaats van het vliegveld en steeg op. Gruwelijke godenslag. Dat men voor zijn hoop op een ander is aangewezen; dat men al vliegend onmiddellijk aan goden gaat denken. In Zagreb zat hij een halfuur onder het elektronische vluchtenbord. Hij las een advertentie over percussiegeweren. Er werd een auto met overhead camshaft aangeboden. Het politieke en financiële gedeelte van de krant wierp hij weg; de literatuurkatern stak hij in zijn binnenzak. De ramp spoedt zich voort met haast en overleg. Een uur later, schichtig gekleurd in het gezicht, toch glimlachend, zijn lichaam totaal uit balans door de koffer aan zijn linkerhand, raakte hij vluchtig F.'s mondhoek aan. Zij bekeek hem met gloeiende wangen, de handen diep in de zakken van haar bruine pelsjas gestoken. Achter haar haar andere vriend.
> Voor het loket van het geldwisselkantoor draaide Spencer zich om: ‘Je bent wel een hele vrouw geworden, sinds verleden jaar. Sla je jas eens open’. Onpeilbare verlegenheid of teleurstelling. De kleur van harde abrikoos.

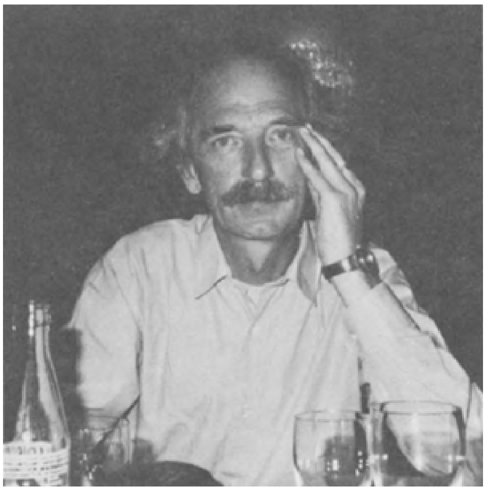
Het toegevoegde verhalende element blijkt al direct uit de lengte van de nieuwe versie en dat terwijl de oude ook nog herhalingen bevatte, die samen met ander materiaal in de herschrijving zijn geschrapt. De naamloze man en vrouw uit *Haar gaan & haar liggen* heten nu Spencer en F. (verderop wordt zij ook Franzeska genoemd) een tijdstip - voorjaar 1970 - en plaatsnamen - Zurich en Andermatt - worden vermeld. De oude geschiedenis die Spencer en zijn vrouw kwelde, wordt door zijn bezoek aan de kleuterschool in Zollikon verbonden met de

dood van hun zoontje. Het lezen van de krant is een belangrijke toevoeging: het percussiegeweer en de luxe auto behoren tot de luxe wereld van Spencer zoals we die in *Anima* ... hebben leren kennen. Zijn desinteresse in politiek steekt af tegen bijvoorbeeld de voetnoot uit *Haar gaan & haar liggen* (p. 25) die positief over het marxisme is. De literatuurkatern zal later in het verhaal weer een functie krijgen, wanneer Spencer het bovengenoemde Duitse citaat over Flaubert daarin leest. De wijziging van drie uur naar een uur is verklaarbaar vanuit het feit dat Zürich dichter bij Belgrado (dat iets later wordt genoemd) ligt dan Amsterdam. F.'s andere vriend verstoort direct al het 'duet'-karakter van de oude versie.

De schrijver, zijn vrouw en zijn dochter Gaby, 1976

De bovenstaande voorbeelden worden in de rest van 'De schrijver en zijn dochter' consequent door andere gevolgd. Deels ter versterking van het verhalende element. Wanneer er geen zinnetjes worden toegevoegd die bijvoorbeeld een meer uitgebreide en gedetailleerde beschrijving van de omgeving behelzen of betrekking hebben op belevenissen van Spencer tijdens F.'s afwezigheid, kan het verhalende eenvoudig verstrekt worden door introducerende woordgroepen als 'Spencer zei' of 'terwijl F.'. De oorspronkelijke fragmenten zijn ook zodanig herordend dat er een meer continue handeling ontstaat. Het losse 'landarbeider'-deel van *Haar gaan & haar liggen* is hier gewoon een verhaal dat Spencer aan F. vertelt. Andere moeilijk plaatsbare stukken zijn dit keer dromen van Spencer geworden. De belevenissen van Spencer kunnen plaatsvinden in zijn hotel of het daarbij behorende café, andere toevoegingen zijn bijvoorbeeld verhalen van F. over haar familie, waardoor we ook een minder schimmig beeld van haar krijgen. Het slot van het verhaal wordt deze keer voorafgegaan door een gesprek tussen Spencer en de portier van het hotel, waarin deze hem verzoekt F. niet meer op zijn kamer te ontvangen en Spencer hem op zijn beurt meedeelt de volgende ochtend te zullen vertrekken. Zoals in verschillende toevoegingen het dode zoontje ter sprake kwam, eindigt 'De schrijver en zijn dochter' hiermee ook: Spencer rijdt weer langs de kleuterschool en droomt dat omgeroepen wordt dat Baike (was: Bobo) weer terug is. Hiermee wordt ook een moeilijk plaatsbaar fragment uit *Haar gaan & haar liggen* bij de Spencer-laag getrokken.

Nog enkele opmerkingen. Op p. 41-42 van 'De schrijver en zijn dochter' staat een observatie over een vrouw op een paard. Hiermee wordt de mededeling van Ritzerfeld dat de verzameltitel *De amazone* uit het 'Paardendief'-fragment afkomstig is niet helemaal in overeenstemming met de werkelijkheid. Over het paard-motief kan gesteld worden dat het hier frequenter optreedt dan in vroegere werken, maar dat het daarin ook reeds enige nadrukkelijke malen voorkwam.



Oscar Timmers, Boedapest 1982.

De naam Franzeska doet denken aan Francesca da Rimini, genoemd in *Oogappel* als alter ego van de figuur Roberta uit dat boek (p. 33, afkomstig uit *Nelson's oog*, p. 332!) en p. 119:

> Het is jammer dat de maker van dit boek uit de weinige hem ter beschikking staande geschiedenisboeken niets naders weet te vernemen over Francesca da Rimini, die de minnares werd (...) van de broer van haar echtgenoot, of zijn zoon, en die (wie?) zijn vrouw, zijn broer (?), en zijn kinderen en zichzelf bruut en bloederig vermoordde.

De interpretator zal watertanden om dit te verbinden met F. en andere jeugdige antagonisten uit zowel de Nelson- als Spencerboeken, al zal hij niet om een aansporing van een boekhouder verlegen zitten.

Was het cyclische element in ‘De schrijver en zijn dochter’, anders dan het hoofdthema ‘oudere man verwikkeld in wanhopige liefde voor grillige jongere vrouw’, het jaren tevoren overleden zoontje, in ‘Tien dagen aan zee’ heeft eenzelfde operatie plaatsgehad. Is hier hier voornaamste thema ‘oudere man spreekt met pleegdochter over hun vroegere relatie’, het cyclische element is hier F. Wanneer in het begin het tijdstip ‘een jaar eerder’ gegeven wordt kan de lezer dat niet anders zien dan ‘een jaar voor “De schrijver en zijn dochter”’, terwijl aan het slot wordt verteld dat het gesprek met Alma plaatshad na de negen dagen met F. Ook andere wijzigingen liggen in het verlengde van wat Ritzerfeld met het vorige verhaal heeft gedaan. Het Nelson-fragment had in zijn oorspronkelijke versie al veel verhalends, dus op dit vlak hoefde niet veel te veranderen, hoogstens zijn de zinnen af en toe iets langer. De naam Nelson is gewijzigd in die van Spencer, maar er worden geen topografische details vermeld, noch een nadere tijdsbepaling dan dat ‘een jaar eerder’. Het dode zoontje kwam al in *Oogappel* aan de orde, dus toevoegingen hierover zijn onnodig. De luxe-wereld van Spencer is wel versterkt: niet zomaar whiskey, maar één uit Frinegar en de wodka is afkomstig uit Lwow (p. 60). De romanschrijver die nu geen Frollick heet maar naamloos optreedt, wenst nu opeens wel een merknaam voor zijn taxi: Nash (p. 66). Bij deze sfeer past ook een iets grotere aandacht voor details in de omgeving. Er worden even enkele andere figuren geïntroduceerd, maar die komen niet telkens terug in het verhaal zoals F's andere vriend. Belangrijke aanvullingen liggen op het terrein van de film. Op p. 63 van ‘Tien

dagen aan zee' hoort Spencer de soundtrack van de film *South of Tucson*, iets verder op deze bladzijde 'ontwerpt' hij een andere filmscène. Eén van de andere voorbeelden zijn de stemmen van Ann Margret en Tina Turner uit *I'm a whore.* Een keer merkt Spencer (of de verteller) op: 'Het is vernietigend over taal te willen spreken, wanneer men zegt in beelden te willen spreken' (p. 64).

Twee jaar later verschijnt het beloofde *De paardendief.* (Het bovengenoemde fragment staat niet zoals Ritzerfeld aankondigde op p. 98-100, maar op p. 125-127, maar dit terzijde). De locaties, de sfeer waarin Spencer en de zijnen zich bewegen, vormen een duidelijke voortzetting van *De amazone.* Het filmelement is veel belangrijker: *De paardendief* bevat zelfs een heel scriptidee (van de film *Visconti on Stein*) en Spencer brengt ook een bezoek aan de preview van deze film. Vaker worden opmerkingen gemaakt over of naar aanleiding van literatuur, klassieke en populaire muziek (maar uit beide genre's de meer smaakvolle specimina). Ook de dromen, de spiegelingen en de rollenspellen uit *De amazone* continueren zich in dit boek. Het verschil is de wijze waarop dit geschiedt.

Naast het film-idee is er nog een andere afwijkende tekst in *De paardendief* opgenomen. Zes keer verschijnt een fragment dat telkens als begin van de titel '(De paardendief)' heeft. De paardendief is een afsplitsing van de schrijver Spencer en krijgt de naam Herr Jakobs-Schmitt.

Deze Jacobs-Schmitt heeft een overleden zoontje en verwijst naar zijn 'onbegonnen' affaires met jeugdige vrouwen, ook Spencer zelf zal dit in dit boek verscheidene malen doen. Binnen het Spencer-deel van de roman zijn er verschillen. In het eerste deel wordt verteld over de vrouw Isabel Cernauti, die zo'n grote indruk op de kleine Spencer maakt dat deze veertig jaar later meent dat een beeld van haar zijn leven kruist (deze vrouw doopt hij Kristiena). Het volgende deel wordt door deze vrouw in de ik-vorm verteld, een situatie die nog een keer terugkomt. In een ander deel wordt 'de reiziger' getuige van de ontmoeting van 'de man en het meisje': zowel de reiziger als de man zou Spencer kunnen zijn. J(essica) heet in *De paardendief* uitsluitend 'Spencers vrouw', een andere antagoniste 'zijn ex-vriendin', voor het overige hebben alle personages volledige namen. Het afsplitsings-element bij Jacobs-Schmitt en diens vriendin Käthy von Nagy wordt versterkt doordat zij een bezoek aan Wenen brengen dat vergelijkbaar is met dat van Spencer en zijn vrouw in *Anima* ... (zie ook beide keren de toespelingen op Freud). Indirect, bijna onmerkbaar wordt naar F. verwezen (p. 122: Spencer spreekt over een brief uit Belgrado).[4.] Last but not least: Het paardmotief is hier sterker aanwezig dan ooit.

Was er bij *De paardendief* al sprake van Spencer en zijn afsplitsingen[5.], het laatste boek van Ritzerfeld *De Poolse vlecht*, heeft vier hoofdpersonen die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben. Allemaal brengen ze echter een bezoek aan Auschwitz, allemaal hebben ze iets met enigerlei kunstvorm te maken en de wereld waarin zij beschreven worden doet sterk denken aan die van Spencer. *De Poolse vlecht* is nog meer een filmboek dan zijn voorganger: het knooppunt van de roman ligt bij het maken van een film op locatie in Auschwitz. Verdwenen is daarentegen de grote voorliefde van Nelson en Spencer voor de betere rock-muziek. Dit past beter bij de hele toon van het boek, beter bij de verfijning die het uitstraalt, al is het de vraag of deze constatering tot de taak van de boekhouder behoort.

Zijn er *directe* verbindingen met vroegere werken? Naast de bovengenoemde overeenkomsten en het feit dat bij elk van de vier hoofdpersonen het kindmotief een grote rol speelt is er één echt directe. De eerste hoofdpersoon die wordt geïntroduceerd, de dichter Emile Suter ontmoet (n.b. in Nederland!) ïn het hoofdstuk 'Edele visioenen' Jakobs-Schmitt, 'een bezoeker met wie hij een toevallige openhartigheid deelde, van lang geleden en recenter, het wonder van een door

fabulerende schimmen bevolkte droom'. Bij de laatste zin duizelt het de boekhouder, wat zou dat niet allemaal niet kunnen betekenen? Is *De Poolse vlecht* weer proza van Spencer, net als 'De paardendief'? Is Spencer één van die fabulerende schimmen of de dromer? Zijn Suter en Jakobs-Schmitt de dromers of juist de schimmen? Gelukkig kan dit aan de interpretators worden overgelaten.

De boekhouder heeft alle stukken bekeken en concludeert dat alle opvolgende delen van het werk van Timmers/Ritzerfeld sterk bij elkaar aansluiten, als er een typering nodig is voor de ontwikkeling die het oeuvre maakt is dat: verschuiving. Zelfs wanneer één boek een beetje detoneert wordt het bij een herziening zorgvuldig in het bestaande kader gepast. Toch lijkt de fase van de recycling afgesloten: er liggen geen losstaande delen van het oeuvre meer die in het geheel moeten worden ingepast, dat maakt *De Poolse vlecht* een eindpunt en een begin.[6.]

Eindnoten:

1. Een te globale visie is nog geen blunder, zoals bij Frans de Rover die in *Vrij Nederland*, 21-4-1979 beweert dat Ritzerfeld de figuur Spencer van Timmers heeft overgenomen.
2. Ook in *Landklimaat* is de reis naar het Mediterrane deel van Europa aanwezig.
3. Hiermee wordt F. gekoppeld aan de Wanda-figuur uit *Oogappel.* Deze is de 'opvolgster' van de Roberta/Huberta uit dit boek, ook al verbonden met F.
4. 'Zeker een van je Ophelia's', zegt Spencer's vrouw. Zo noemde hij Roberta in *Oogappel.*
5. Is dit er de oorzaak van dat modale recensenten het een rommelig of warrig boek vonden? Onwillekeurig moet ik denken aan Antonioni's laatste film *Identificazione di una donna*, waarvoor Ritzerfeld het scenario zou hebben kunnen geschreven. Ook hier zijn het de kleine krabbelaars die er onwennig tegenaan kijken.
6. Deze vergelijking die achteraf meer op de toevoegingen en veranderingen dan op de weglatingen ingaat, is uiteraard verre van volledig. Interessant zou zijn de diverse deelgebieden te onderzoeken. Hoe ontwikkelt zich exact de presentatie van de literatuur, de beeldende kunst, de film, de rock en de klassieke muziek. Hoe zit het met de omslagen van de boeken? In *Oogappel* wordt naar de omslag verwezen, in *Anima* ... prijkt een paard op de omslag, ook op de opslag van *De paardendief*, maar dan met Marlon Brando erop die in de roman Gertrude Stein moest spelen.

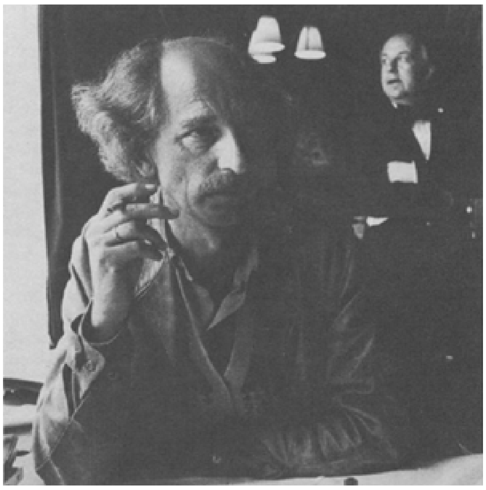
Anthony Mertens
Oogziekte
Een leesverslag

Een Poolse haarvlecht is - volgens van Dale - een viltige, nauwelijks te ontwarren massa hoofdhaar, door allerlei vuil aaneengekleefd. Wanneer de dichter Emile Suter in het eerste hoofdstuk van Ritzerfelds roman is aangekomen in Trzebinia - het overstapstation, van waaruit hij aanstonds zal verder reizen, dieper het landschap van de verschrikking in - kijkt hij uit op een spoorwegemplacement met 'een honderdarmige uitwas van zich over honderden meters vertakkende en dan nogmaals in de verre verte zich splitsende spoorrails, volgestouwd met korte en lange, altijd compacte rijen kolen wagons'. (16) Schachten, koeltorens, remises en loodsen, steenbergen onttrekken de horizon aan zijn blik. Het is alsof drie beelden tegelijkertijd op zijn netvlies worden geprojecteerd. Niet alleen herinnert het perron daar in Trzebinia hem plotseling aan het spoorwegemplacement van zijn geboortestad zoals dat er vroeger - oude vergeelde foto in zijn geheugen - uit moet hebben gezien. In dezelfde flits ziet hij de omgeving ook binnen het kader van een 'brede panoramatische houtskoolschets' waarop wolken zichtbaar zijn, uitgestoten door onzichtbare verbrandingsovens, kolenwolken, die de vorm aannemen van 'dikke vervilte haarvlechten'. Emile Suter kan in deze Poolse haarvlecht niet meer de tekens van vooruitgang en voortbeweging zien. De verbrandingsovens in het ZuidPoolse kolenbekken kunnen de herinnering aan de crematoria niet meer uitwissen. Polen is voor eeuwig de goudader van de massamoord. Geen schets, geen panoramatische houtskoolschets is in staat de onvoorstelbaarheid daarvan in beeld te brengen. Hoogstens hoe het heden definitief besmeurd is door het verleden.

In zijn nawoord bij de roman omschrijft Ritzerfeld de 'Poolse vlecht' als een 'dichte streng van emoties en gedachten. De kunst van het schrijven probeert expressieve helderheid aan te brengen in de hevigheid van emoties en de verwarring van gedachten'. Expressieve helderheid aanbrengen betekent hier niet de taal als medium behandelen, dat uitdrukking geeft aan gevoelens en gedachten. De formulering doet eerder denken aan de schilder die het geschilderde van een laklaag voorziet. Ritzerfeld schrijft geglaceerd proza. Expressieve helderheid, dat is hier het cellofaan dat over min of meer vertrouwde beelden is heen getrokken.

De titel herinnert - onopzettelijk waarschijnlijk - aan een etymologisch woordspel, waarin het woord tekst de betekenis krijgt van vlechtwerk (textus = weefsel, vlechtwerk). De romans als vlechtwerk van citaten, referenties, toespelingen, echo's - kortom een amalgaam niet zozeer van emoties en gedachten, maar in de eerste plaats van taalgebruiksvormen, waarvan men de vage indruk heeft ze al eerder gelezen of gezien te hebben. 'Polen' is het woord dat werkt als een magneet op verstrooide taalbeelden. Het activeert wat verzonken was, de clichés, stereotypen. In de roman zijn de informaties en de correcties, de reminiscenties, de gegevens van boeken, foto's, platen, gesprekken verwerkt - de dank, die Ritzerfeld in zijn postscriptum zegt verschuldigd te zijn is een verwijzing naar wat elke roman, elke tekst is: kaleidoscoop van beelden, echo van verwaaide stemmen. Ritzerfeld heeft zijn bronnen zorgvuldig weggewist. Het doet er ook weinig toe aan wie de gebruikte beelden, zinswendingen ontleend zijn: de roman presenteert authenticiteit juist als probleem. Geen moment maken de personages de indruk een beroep te doen op levensechtheid. De geacheveerde zinnen die ze uitspreken kan men horen in de films van Visconti, de verhalen van Djuna Barnes, de madrigalen van Gesualdo en Monteverdi. In deze wereld van bestudeerde gebaren lijkt de vuile vervilte vlecht

van Polen afwezig, maar de paniek ligt voortdurend op de loer. Om te kunnen zien wat zeer nabij is, is afstand nodig. Ik zou in dit leesverslag willen demonstreren hoe deze roman ook gelezen kan worden: als een reeks variaties zonder thema.



J. Ritzerfeld, in gesprek met de voor één keer onzichtbare Ischa Meijer, mei 1980. Foto: Steye Raviez

2

De Poolse vlecht ziet er op het eerste gezicht uit als een parallel studie. Vier personages reizen af naar de plek 'die, in meetkundige samenhang met de plaatsen Katowice en Krakow, de onderste punt vormt van een driehoek' (14). *De naam van de plaats van de verschrikking is taboe.* De drie mannen en de vrouw reizen af op verschillende tijdstippen, vanuit verschillende plaatsen, maar zijn hun motieven zo verschillend? Voor alle vier geldt dat het een lang voorbereide reis is geweest. Niet zozeer wat de organisatie betreft, maar ze hebben zich jarenlang beelden gevormd van het landschap dat ze zullen gaan binnendringen. Voor alle vier wordt het een confrontatie van de verhalen, de beelden, de boeken, films die op hun netvlies geprojecteerd zijn geweest en de realiteit van het landschap zelf. Het was Emile Suters plan 'in de realiteit te gaan zien wat hij zich al lange jaren had verbeeld' (11) maar hij was er zich wel degelijk van bewust 'dat wat hij zich wist te verbeelden' in de realiteit niet bestond. De concertpianist Matthias Reber ging er heen om te '*her-denken*'. Aloys Peperman, scenario-

regisseur, reist af om te controleren ‘wat hij een jaar lang in tekeningen, foto's, teksten heeft bestudeerd...’ (131). Rosalind L. vindt in de uitnodigingsbrief van een filmregisseur, die een film voorbereidde met het vernietigingskamp als locatie, aanleiding om in het vliegtuig te stappen. De lezing van de brief had haar laten zien ‘hoe een hoekje van haar familiegeschiedenis begon op te lichten en herkenbare, nog onbenoembare trekken vertoonde’ (116). Herkenbaar, benoembaar - het zijn begrippen waar ze - van kindsaf aan opgegroeid met de kampverhalen van haar moeder - plotseling geen raad meer mee weet.

Is het mogelijk om in de realiteit te gaan zien wat in de beelden onvoorstelbaar was?

3

Alle vier aanvaarden ze op hun manier een risico. ‘Polen’ is het woord dat het verdwijnpunt van hun doodsangst symboliseert. Het is een confrontatie met hun persoonlijke traumatische ervaringen, met hun emoties, verdrongen herinneringsbeelden, waar ze zich tegen afgeschermd hebben. Waar ze allen aan lijden is een bijna neurotische drang tot zelfbeheersing. Rosalind L., de journaliste, had van haar moeder weinig anders geleerd dan het ‘afstoten van gevoelens wanneer die nutteloos of bedreigend werden’ (118). Zij probeert haar leven te beheersen tot in de kleinste details. Alles is er bij haar op gericht ‘de toekomst te fixeren, te verlammen, te steriliseren door nauwgezet te werken’ (121). Op sentimentaliteit mocht ze niet betrapt worden. Zij moet afgereisd zijn vanuit het diepgeworteld verlangen om incognito ‘het strakke regime over haar lichaam en over de woorden die zij uitsprak, los te laten’ (122). Kunst, muziek en film zijn haar beschermingsmuren. Dat geldt evenzeer voor de drie mannelijke personages die hun tak van kunst bedrijven - literatuur (Suter), muziek (Reber), film (Peperman) - om de sluipende paniek te beheersen.

Ook Matthias Reber kan alleen overleven door zich zelf van uur tot uur te organiseren (79), niets aan het toeval over te laten, door voortdurend op de hoede te zijn voor emoties. Voor spontaneïteiten moet je bij hem niet wezen (100). Hij heeft zich opgesloten in de muziek: een vaste burcht tegenover ieder die de sleutel niet kent (101). Maar ook hij wil het zichzelf opgelegde regime, het zelf aangebrachte pantser verlaten. Hij wil tijd activeren - de verleden tijd - ‘en daarvoor is actie vereist, risico nemen, uit mijn hoek tevoorschijn komen’ (99) ‘Moet ik mijn waakhond vergiftigen om de gal eindelijk naar buiten te kunnen stoten?’ (98).

Op aandrang van de filmregisseur Alfred Delhaye reist ook Aloys Peperman af om zijn beschermingsmechanismen op de proef te stellen.

Jarenlang heeft hij er zich op toegelegd - teneinde het brandend amalgaam van emoties geen kans te geven - zijn taal in het gareel te houden.

Hij heeft zich in het mechaniek van de traagheid getraind - een prosodische techniek ‘uitgevoerd door een beschermingselementje in zijn hersenen dat “melodieën” uit het onbewuste zodanig ritmisch verlangzaamde tot ze onkenbaar of onherkenbaar waren’. (137) En daar op weg naar Polen vraagt hij zich af ‘Zal de traagheid waarmee hij zijn emoties (...) jaren lang heeft beschermd hem hier kunnen redden?’ (129). Ook Emile Suter heeft zijn schild tijdelijk afgelegd (13) ‘Hoelang nog wil ik mijn eigen rust, mijn zelfbeheersing handhaven?’ (17)

Alle vier zijn ze immobiel, zoeken ze het isolement, hebben ze zich van de buitenwereld afgesloten. Emile Suter heeft zijn isolement gewapend met verachting voor het hem omringende (13). Wanneer Matthias Reber in Krakow is aangekomen wil hij onzichtbaar zijn voor anderen, incognito: 'het beste was misschien niets te zien, niets mee te maken, door niemand te worden lastiggevallen. Niemand hoefde hem de weg te wijzen, hem van toelichtende woorden te voorzien' (81). Haar moeder had Rosalind L. in de wereld buiten hun flat 'elk detail (...) van moordzuchtige uitwaseming en onbeschaamde angstlucht aangewezen' (120). Rosalind L. had niemand nodig 'niet voor geld, niet voor veiligheid, niet voor constante sex, niet voor vaste vriendschap, niet voor gevoeligheden' (119). Ook wat Peperman betreft zouden contacten met de buitenwereld tot het strikt zakelijke beperkt moeten blijven; 'het grootste geluk dat een mens kan overkomen zou toch moeten zijn: dat niemand op je let, dat je onopgemerkt blijft, dat niemand zijn handelingen op je richt'. (138)

Maar bijna synchroon hapert bij tijd en wijle bij alle vier het beschermingsmechanisme en het zijn die storingen in het systeem die het verlangen aandrijven: beelden flitsen op die aarzelen tussen angst en verrukking. Het gebeurt meestal op die momenten, waar de personages doelloos ronddwalen. Door de stad bijvoorbeeld. Het zijn afleidingsmanoeuvres. De personages gaan nooit rechtstreeks op hun doel af. Ze volgen omleidingen, hun bewegingen hebben een spiraal karakter. Emile Suter zwerft in Krakow rond in musea, theesalons, cafés, stationshallen en houdt zich op zijn hoede. Hij bezoekt een kerk en wordt plotseling uit zijn evenwicht gebracht en bij de aanblik van zoveel kitscherige vormen, waarin collectieve smart wordt uitgedrukt, bekruipt hem het gevoel, het verlangen zich over te kunnen geven aan sentimentaliteit als vormgeving van zijn emoties. 'Jaloezie drukte Emile Suters vingernagels in de handpalmen, wrok wrong zich omhoog naar zijn keelopening: zo zou hij ook wel zijn pijn, zijn angst, zijn treurend verlangen willen uitstoten in ongearticuleerde woordklanken en hortende zoutdruppels' (15/16).

Matthias Reber, die met zoveel neurotisch overleg rustpunten op een vaste route door de stad had vastgelegd, laat het toeval kiezen welke film hij zal gaan zien. In de bioscoop valt hij aan verwarrende emoties ten prooi als hij de vertraagde beelden van een kunstfilm ziet. Dubrovnik komt in beeld en activeert onmiddellijk een wensbeeld: een bijgekleurde herinnering van een bezoek dat hij jaren daarvoor aan die stad had gebracht met vrouw en kind. De schrik slaat hem om het hart.

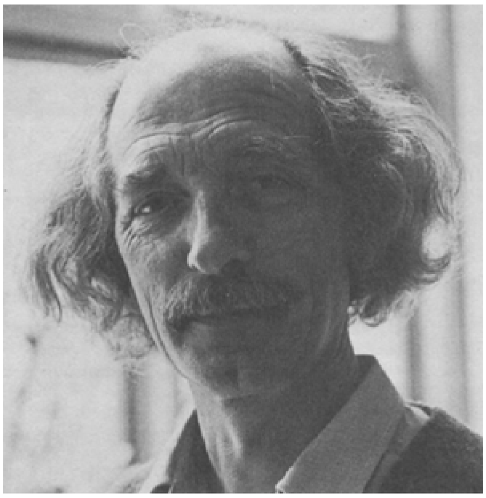
Kerk, bioscoop, het zijn de plaatsen waar de verbeelding is geritualiseerd. Rosalind L. doolt door haar flat de dag waarop ze besloten heeft naar het zuiden van Polen af te reizen. Ze bestudeert kaarten om de regisseur 'op een topografische fout te betrappen' nu zij zich had laten verleiden tot een afdwaling van de vaste route. Ze leest de brief nog eens door, wandelt naar het terrasraam om naar buiten te kijken en terwijl haar gedachten rondzwerven, onrustig van het ene naar het andere onderwerp bewegend kiest ze een cassette uit de lange rij grammofoonplaten en dat moment van gedachtenloosheid brengt haar in verwarring:

> Achter haar ogen brandde een lichte behoefte om te huilen, er klemde iets in haar keel. Zij keek naar de hoes met de vijfstemmige rouwzangen van Gesualdo. Dat was niet de juiste greep geweest. Dat soort tranen van hysterie en ijle verbijstering kon zij nu niet aan.

Vaker komt het in de roman voor dat juist de madrigalen - geritualiseerde, fabulerende stemmen van verdriet - zorgen voor een doorbreking van ompantsering, dat de angst voor sentimentaliteit even doorbroken wordt. Matthias Reber bekent zijn laatste spontane reactie, zijn eerste in vele jaren te hebben gehad toen hij in

een kloosterkerk het Quintetto Vocale Ahi, già mi discoloro hoorde zingen. En wanneer Aloys Peperman de madrigalen van Monteverdi beluistert is er in de roman een contrapunt hoorbaar. Want de toevallige greep uit het grammo-foonplatenrek had bij Rosalind L. onmiddellijk een beeld opgeroepen. ‘Opeens had zij het beeld voor ogen van een reusachtige kale vlakte, doorgroefd tot aan de horizon met evenwijdige

geulen, gevuld met een opdrogend, hier en daar al gebarsten, smerig zwart slik'.



Oscar Timmers.

Tientallen bladzijden later zal Peperman het beeld binnendringen waardoor Rosalind L. was overvallen bij het horen van de lamenterende stemmen.

Hij is dan voor de eerste keer de 'volmaakte Einöde' genaderd, voor hem opent zich een 'diepe vlakte', waar de 'afzichtige slijkgeulen wachten op de geplande sneeuw en vorst' (142). Het is een contrapunt want na het beeld van de vlakte wordt de stilte op Pepermans hotelkamer opgevuld met de muziek van Monteverdi. Muziek-beeld-beeld-muziek.

5

De symmetrieën in de verschillende hoofdstukken, de omschrijvingen, gedachtenbewegingen van de personages zijn opvallend. Het is dat de lineariteit van het lezen het verhindert, maar men zou de vier partijen eigenlijk tegelijkertijd moeten horen. Door het simultaneiteitsprincipe - dat bij een eerste lectuur onopvallend aanwezig is - ontstaat de indruk dat de compositie van de roman neigt naar de uitvoering van een madrigaal, waarin de stemmen van de verschillende personages weliswaar verschillen in klankkleur, maar dezelfde tempi uitvoeren, dezelfde overgangen. Een bewegende frequentie. Waarbij soms de ene stem de woorden van de ander citeert. Terugkerende citaten. 'Rennen! zeg ik je. Het vrije veld tussen de bomen dan zijn we vrij'. (34) - de woorden klinken onverwacht in de bestudeerde conversatie in Franzensbad, waar Emile Suter aan tafel zit met Leonie Schitz. Het camerastandpunt is net veranderd. We zien Suter in beeld en Leonie Schitz interpreteert zijn blik: 'Zij zag dat zijn gezicht verbazing produceerde, daarna verheugenis toonde om de angst die haar woorden tot uitdrukking brachten'. Emoties zijn toegestaan in een gesimuleerde situatie - in gestileerde dramatische vorm. De dramatische wending in een bestudeerde dialoog zal worden herhaald in het gesprek tussen Suter en Jakobs-Schmitt ('Rennen - zeg ik je!' 50). En als Aloys Peperman op de besneeuwde doodsvlakte ligt echo 't het nog een keer 'Rennen, nu' (157). Telkens gaat het om abrupte versnellingen in trage verlangzaamde stembewegingen. Het ritme van de gedachtenwoorden, hun herinneringen volgen dezelfde melodie. Ze kruisen dezelfde zinswendingen. Na tempoversnellingen keert de rust weer. 'Wat mooi is moet eeuwig hetzelfde blijven', zegt Emile Suter 'Stilstand heeft mijn liefde'

(39) en: ‘Eeuwig hetzelfde blijft het alleen als het dood is’ zegt hij wanneer hij naar een gesprongen baksteen wijst die hij uit Polen heeft meegenomen - dezelfde steen, die Reber van de onheilsplek in handen neemt (89). ‘Alles wat mooi is moet eeuwig hetzelfde blijven’ (140) zegt Peperman in de poging tot een aanzet van dezelfde melodie.

Soms lopen de verglijdingen tussen beeld, herinnering en gedachte synchroon. Bijvoorbeeld: telkens wanneer zij in Polen aankomen overvalt de personages een jeugdherinnering bij de eerste aanblik van het landschap. Suter ziet in het spoorwegemplacement van Trzebinia het station uit zijn geboortestad. Hij heeft plaatsgenomen in het lokaaltreintje naar het zuiden.

Er zit een boer tegenover hem en een vrouw, die in slaap gesukkeld is en de aanblik werkt als generator voor een herinneringsbeeld: de boerderij van de grootouders. Reber zit nauwelijks in een taxi op weg naar zijn bestemming of verzonken beelden stijgen. Aloys Peperman heeft zijn auto op de afgebrokkelde asfaltstrook geparkeerd, vlak bij zijn reisdoel en tegelijkertijd omklemt het langzame deel van Aloys Pepermans geest een kinderherinnering. Gedachten, herinneringen, waarnemingen, dromen, verlangens wisselen in de vier partijen elkaar in vertragend en versnellend tempo af.

6

De namen van de personages figureren in taalprotocollen, die zonder uitzondering de geacheveerdheid en elegantie van de formulering als kenmerk hebben. Er valt geen onvertogen woord. Beschrijvingen, typeringen, gedachtensprongen, dialogen worden bepaald door een en dezelfde stijl. Als de personages al rechtstreeks aan het woord komen vindt er geen stijlbreuk plaats met de taal van de anonieme verteller. Hij vertolkt de vijfde hoofdpartij. Soms klinkt zijn stem op, voortdurend heeft men de illusie de stem van anderen te horen. Maar wie langdurig en geconcentreerd luistert weet op den duur niet meer welke stem bij wie hoort. De overgangen van werkelijkheid naar droom (we volgen nog steeds de realistische code) verlopen naadloos. En regelmatig vragen de personages zich af in welke wereld ze leven: wat is werkelijkheid, wat is verbeelding? Aloys Peperman ervaart dat de afstand tussen het nu en zijn herinneringsbeelden steeds diffuser wordt.

> Hij weet niet of hij fantaseert dat hij gisteren, vanmorgen nog, in Wenen was, eergisteren in Zwitserland. Het is mogelijk dat hij zijn aanwezigheid daar uitsluitend op een beeldscherm heeft gezien - maar wanneer en waar? -, en dat hij zich die verschijning herinnert.
> (131).

Wanneer hij op de laatste schitterende bladzijden van het boek door het filmlandschap schuift lijken voor hem de personages en de tijden voor hem volstrekt door elkaar heen te lopen. In de vrouw die hem daar vergezelt en het kind dat vooroploopt projecteert hij zijn verlangens, ziet hij andere vrouwen, kinderen voor zich. De stemmen beginnen allengs vorm te verliezen - ze worden vage figuren in een ijle droom balancerend op de grens van herkenbaarheid en vreemdheid. Droom en werkelijkheid lijken zich in dezelfde interieurs af te spelen met rose linnen en blauw satijn gestoffeerd (vergelijk bijvoorbeeld de verwijzingen op 59, 132, 140). Ze hebben hun herinneringen in een kist verstopt en de sleutel weggeworpen (bijv. 44, 104) en hoe persoonlijk die weggestopte herinnering ook mag zijn, de drie mannelijke personages blijken - hoezeer zij hun individualiteit ook gepantserd hebben - een collectief treurend verlangen te bezitten, aan een collectief trauma te lijden.

Zo gaat Emile Suter naar het zuiden van Polen om een verlangen te bevredigen: de herdenking van een dode binnen een moordend amalgama zo persoonlijk dat hij elk persoonlijk besef van zijn dode zal mogen en kunnen verliezen. Hij zou zijn persoonlijk rouwproces willen doen opgaan in een collectief rouwproces: zijn bezoek aan de kerk is dan ook een parallelfenomeen. Matthias Reber kwam naar de doodsvlakte om te

treuren over de doden. 'Het is goed om uit de voor het gevoelsleven onbevattelijke miljoenenaantallen een enkele steen, die slechts één enkele, jou en mij bekende naam draagt, in de handen te nemen en te herdenken' (89). Zoals in heel de roman het geval is wordt het trauma terloops aangeduid, nauwelijks aangeraakt alsof het om een huidloos lichaam gaat (over de aanrakingsangst kom ik aanstonds te spreken). Pas in de laatste noten van het gesprek met Jakobs-Schmitt krijgen we - naast enkele eerdere toespelingen - een idee van wat dat trauma inhoudt en pas dan wanneer Suters droom het voorbereidende werk heeft gedaan (dezelfde droom komt ook voor in Ritzerfelds vorige roman 'De Paardendief'). Zo functioneren de dromen, de muziekbeelden in de roman: als tempoversnellers, vertragers. Het trauma: dat hij op beslissende momenten zich niet overgeven kan aan zijn emoties, zijn emoties niet kan laten blijken als er dringend naar verlangd wordt.

> Dat ik een emotionele hark ben. Zo is het. Dat is een harde slag. Die mij toekomt. Dat hij mij niet vertrouwen kan in crisissituaties. Ik hoor, ik hoorde x-maal per nacht zijn eerste kreet in de kamer naast mij als hij pijn had of bang was. Ik rende x-maal naar hem toe. Jazeker. Maar hij weet dat, wanneer het er echt op aankomt, ik hem in de steek zal laten. Dat hij dan bij zijn moeder moet zijn, niet bij mij. En wanneer komt het er echt op aan? Ach god. (49)

Het daarop volgende hoofdstuk verplaatst de lezer terug in de tijd - de geschiedenis speelt zich af vlak voor de tijd waarnaar de herinnering van Suter verwijst. (De manipulatie met de tijd is een techniek die Ritzerfeld vaker in zijn romans gebruikt. Vergelijk het begin van De Paardendief, waar telkens teruggespoeld wordt, de film stopt, opnieuw begint te lopen, na een bepaald punt opnieuw stopt, en opnieuw teruggespoeld wordt tot voor het beginpunt, en opnieuw begint te lopen - alleen verschijnen er nu andere personages in het beeldvlak). Het is 1960 en Aloys Peperman heeft in de flash-back van Emile Suter diens rol overgenomen. Daar in Vevey beleeft hij een kortstondige en bedreigende liefdesgeschiedenis. Het blijkt dat hij zijn vrouw (Edith?) verlaten heeft, dat hij niet in staat was geweest zijn ompantsering te verlaten (zij evenmin) maar de nieuwe liefdesgeschiedenis is bedreigend en frustrerend genoeg om opnieuw contact met haar te zoeken in het angstige vermoeden dat haar kind echt door hem verwekt is. 'Het draaien van drie cijfers bood Aloys Peperman voldoende tijd om te bedenken: "Het kind lijkt op mij, dan sluit de strop zich zacht; het kind lijkt niet op mij, dan sluit de strop zich hard"' (74). Twintig jaar later (tientallen bladzijden verder in de roman) herinnert hij zich de woorden: het kind was van hem, maar leek niet op hem. Het was anders.

Hij kruipt daar (van schaamte?) over het vloerzeil van zijn hotelkamer op zoek naar stekkers en stekkerdozen als hem plotseling zonder overgang een herinnering overvalt:

> Twintig jaar geleden werd hem een kind, dat nooit zou kunnen lopen, in de armen gelegd. Na vijf minuten al begonnen zijn normale armen te trillen en moest hij zijn last neerleggen op een over het bed gespreide bontjas (!). Zijn last die hem aankeek uit ongefixeerde (!) ogen. Achter hem stond Edith, met een vlakke hand over haar voorhoofd 'Nooit had ik het je laten weten' zei zij 'nooit, als je niet zelf was gekomen. We hebben er lang over gedaan. Nu hebben we nog hoogstens twee jaar de tijd, met zijn drieën. Daarna moeten we alleen verder'. Aloys Peperman herhaalt al twintig jaar zijn ooit in Vevey, vóór een telefoon, uitgesproken gedachte:

‘Het kind lijkt op mij, dan sluit de strop zich zacht; het kind lijkt niet op mij, dan sluit de strop zich hard’. Maar het kind was van hem, en de strop sloot zich hard
(150)

(De blik in die ongefixeerde ogen is Peperman/Suter/Reber nooit vergeten - in de hele roman is hij bezig de blik te verstarren).

Bij Matthias Reber klinken de verwijzingen zo mogelijk nog indirecter, nog schaarser door. In zijn laatste notities tussen de notenbalken komt een beeld naar bovendrijven, dat beantwoordt aan het beeld dat Emile Suter in zijn laatste noten heeft opgeroepen: ‘Het is drie uur in de nacht, 3 uur 4 minuten. Niemand roept je. Geen kind dat zuchtend slaapt achter de op een kier staande tussendeur. Het begint te suizen in mijn oren (...)’ (104) De reminiscenties komen zozeer overeen dat men zich kan afvragen of het hier niet gaat om drie personages die een vertolking van dezelfde melodie zingen: variaties zonder een thema: de angstkreten onhoorbaar maken, het fluisterend zingen van zuchten van verlangen (het hoofdstuk ‘Misica Reservata’ speelt hierom), het uiterst behoedzaam aftasten.

7

De personages in Ritzerfelds romans zijn het slachtoffer van aanrakingsangst. (Men hoeft slechts de tientallen beschrijvingen van bestudeerde gebaren te volgen om het eclatante ervan te registreren). Emile Suter ‘zou wel gedurende vijf minuten zijn hand naar strikt vrouwelijke wezens willen uitstrekken, maar schrikt daar voor terug omdat vijf minuten kunnen uitlopen tot tien minuten’. (13) Wanneer hij in Franzensbad kennis maakt met de zangeres Leonie Schitz zijn zijn aanrakingen uiterst aarzelend. ‘Hij bracht zijn geopende hand tot op een centimeter van haar linkerwang, zodat zij, als zij daartoe behoefte mocht voelen, in zijn palm kon leunen; of haar hand vanachter haar oor in zijn hand kon laten glijden’. Zij houdt hem op een afstand.

Alleen al de poging tot huidcontact vereist verontschuldigingen Laten we er dan alleen over praten' zei hij haastig, aarzelend tussen troost en verlegenheid. ‘Gedachtenkronkels transpireren niet, zijn besmettingsvrij, ze bonken niet tegen elkaar, schamen zich niet in de spiegel, stoten geen schorre klanken uit, ploffen niet versuft terneer op het vloerkleed.
(31)

Het zouden de woorden hebben kunnen zijn van Rosalind L.

Zij had er een hekel aan haar huid te laten verstoren door aanrakingen, de nabijheid van anderen. Alleen ‘veilig ingepakt in bont’ was zij in staat alles te verdragen. De vrouwelijke personages zijn altijd in de roman in bont gehuld, zij hebben zich ompantserd: huidaanrakingen zijn taboe. Wanneer Aloys Peperman in het Dora hoofdstuk voor een bontwinkel staat (ook hij maakt zoals Reber en Suter een labyrinthische tocht door de stad - hier: Vevey - op zoek naar objecten van zijn verlangen) - herinnert hij zich een episode uit de liefdesgeschiedenis met Edith. Zij kon slechts of wilde slechts liefde bedrijven gehuld in bontjas.

Haar rosse vossenjas was niet alleen de aanleiding voor hun kennismaking maar ook de aanvankelijk onuitputtelijke bron van ruzies over ‘echt’ of ‘onecht’. Ze bedoelden de liefde maar gebruikten het dure lappenvel om de onenigheid tot in bed te kunnen voortzetten en prikkels te ervaren die ze met hun mensenhuid niet durfden op te wekken. Na drie weken van

> nobel pogen kwam de opwinding gelijktijdig tot ontroering, waarmee volgens haar het bontwerk zijn echtheid had bewezen
> (68).

Omhullende kleren moeten het zichtbaar worden van emoties op een afstand houden. Er mogen geen sporen achterblijven op de huid. Peperman verbaast zich over het 'vlekkeloze herstel van de vosseharen waarin zelfs de hevigste omklemming van mensenklauwen, de beet en het speeksel van mensenkaken, zich onzichtbaar hadden gemaakt' (69). De geschiedenis met Dora is de actuele dramatisering van de vroegere geschiedenis met Edith - het is een omweg om beter zichtbaar te maken wat zich daar feitelijk heeft afgespeeld. Het vergeten verleden wordt in de actualiteit herhaald. De Dora geschiedenis - die vanzelfsprekend herinnert aan Freuds analyse van de over-drachtsproblematiek in het geval Dora - en die ook in de vorige romans van Ritzerfeld wordt opgerakeld (vergelijk 'De Paardendief' p. 124) - deze Dora geschiedenis wordt verteld alsof

het de uitwerking is van een grammatica van bestudeerde gebaren. Het woord 'krabben' is daar de generator van een taalspel dat draait rond het verlangen en het afsnijden van het verlangen.

De mannelijke figuren proberen slechts uiterst behoedzaam het onbenoembare gebied van het verlangen en de angst te benaderen en meestal ondervinden ze weerstand. De bewegingen van zijn vingertoppen duidden erop dat hij de weerstand van haar haren testte (56). Zoals Leonie Schitz zich onttrekt aan deze schuchtere toenaderingspogingen, zo is dat ook het geval met Dora Krans, wanneer zij zeer onrechtstreeks het probleem van de castratie aan de orde stelt. (Ik heb hier geen psycho-analytische interpretatie op het oog - maar de verwijzingen naar dit terrein zijn zeker eclatant).

Een passage uit een vorig boek van Ritzerfeld kan misschien enig licht werpen op de betekenis van dit voortdurend terugkerende aanrakingsmotief. Ritzerfeld laat daar een van zijn personages aan het woord over de *Enigma*-variaties van Elgar, (De Paardendief, p. 37), waarvan je het thema nooit te horen krijgt. 'Kun je een boek lezen' vraagt Spencer zich af, 'waarin het thema onvermeld blijft; waar in elke beschrijving een variant is op het onbesprokene?'. Vlak voordat Spencer deze indirecte aanwijzing verschaft over hoe Ritzerfelds romans gelezen kunnen worden, vertelt hij zonder aanwijsbare aanleiding een kleine anecdote - het is niet meer dan een losse opmerking: 'Het schijnt dat de oude Elgar graag uit vliegeren ging met zijn nichtje. He un-touched her'. He un-touched her. Het behoedzame spel van vluchtige overbewuste aanrakingen en terugtrekkingen is een model van het fenomeen suspense: verlangen en angst gaan gepaard met nabije en wijkende oplossingen.

In feite is het een model voor de schrijfwijze in de roman in zijn totaliteit, want vele passages in het boek - vooral in die hoofdstukken, waar vrouwen in het geding zijn - zouden zonder problemen in het repertoire van het 'discour amoureux' passen waarvan Roland Barthes enkele fragmenten heeft gepubliceerd. (Barthes *De Taal der verliefden*, 1980) In zijn boek portretteert Barthes figuren uit het verliefde discours - zinnen, zinswendingen, argumenten, tekstflarden die bijna neurotisch lijken terug te keren in de verhalen, de poezie over de liefde, de taal van de verliefden. De methode, die Barthes hanteert - hij citeert alleen - theatraliseert de taal der verliefden als een verliefd discours - als een schrijf/spreekwijze die op zichzelf verliefd is. Het laat een ritueel zien dat geen moment de indruk maakt grote gevoelens in taal te kunnen vertalen. Barthes noteert daar een van de neurotische aspecten van deze taal:

> Wat het verliefde schrijven in de weg zit, is juist die illusie van de geslaagde uitdrukking: als schrijver of omdat ik mij inbeeld een schrijver te zijn, blijf ik mij steeds vergissen omtrent het uiteindelijke resultaat van mijn taalgebruik: ik ben niet in staat te erkennen dat het woord 'lijden' geen enkel lijden uitdrukt, en dat ik dus, door het te gebruiken, niets mee kan delen, en niet alleen dat: ik zal al gauw irriteren (...). Eigenlijk zou mij iemand moeten leren dat je niet kunt schrijven zonder je 'oprechtheid' aan de kant te zetten.
> (Barthes, *De Taal der verliefden*, 1980, 177)

Dezelfde theatralisering vinden we als methode bij Ritzerfeld terug. Zijn personages zijn zich bewust van de valstrik van de taal als uitdrukkingsmiddel. Zo laat Leonie Schitz zich ontvallen: 'het uitbeelden (...) van lichamelijke verlangens, liefde geheten, is dermate banaal dat de gevoelens zelf er vulgair van worden' (31) en ook Rosalind

L. schrikt terug voor grote woorden; ‘Andermans banaliteiten waren nog onverdraaglijker dan de bewoordingen waarin zij haar eigen beklemmingen van dat moment had kunnen uitspreken’ (123). Telkens als er grote woorden gebruikt moeten worden, is het anti-dotum al aanwezig. Bijvoorbeeld in het quasi - therapeutische gesprek dat Emile Suter voert met Jakobs-Schmitt in de derde afdeling van het eerste hoofdstuk. Jakobs-Schmitt verstrekt het tegengif als de taal van Emile Suter dreigt af te glijden naar de gevaarlijke grens van de sentimentaliteit: ‘Wat dood is kan nooit meer kapot’, niets en niemand kan het je nog afnemen. Besef jij mijn geluk? zei Suter.

J.-S. blies alsof hij een hele maaltijd had verstouwd. ‘Je bent zo sentimenteel als een ouwe hond; als een druilende symfonie van de middelbare Mahler’. (42) En telkens als Suter omzichtige pogingen waagt in zorgvuldige aan het literaire corpus ontleende citaten uiting te geven aan zijn gevoelens, graait Jakobs-Schmitt, handelsreiziger in sentiment-accessoires, in zijn koffer om wat bijpassende attributen aan te reiken; ‘Weens Walsje op de achtergrond. Harmonika, viool en mandoline. In de serie: Romantische momenten van ... of bij...’ (44) (...) ‘Een tango heb ik in mijn koffer. Je knie tussen haar lange zwartgekouste benen. Wil je het horen?’ (50) De dialoog tussen Suter en Jakobs-Schmitt is symptomatisch voor de taalhandeling in het boek. Daarin is niet zozeer sprake van dialogen tussen herkenbare, inleefbare personages alswel van een dialoog tussen twee talen. Een conflict tussen twee teksten. Tekst I is een poging uitdrukking te geven aan gevoelens. Tekst II is de riposte, regulering van het onvermijdelijke sentimentele discours.

Evenals in de films van Visconti wordt in Ritzerfelds roman *de taal van het melodrama ten tonele gevoerd.* Dat heeft niet veel van doen met een intellectualistische afwijzing van het sentimentele praten en schrijven, een moralistische afwijzing van de cliché's. Dat zou niet veel meer zijn dan een omkering van normen: in naam van de ratio de taal van de emoties afwijzen. Wat precies hetzelfde zou zijn (omkering) als de afwijzing - vertogen die niet direct over emoties spreken, gevoelloosheid verwijten. ‘De sentimentaliteit’ zegt Barthes in zijn Taal der verliefden, p. 137, ‘de sentimentaliteit in de liefde is heden ten dage door de communis opinio in discrediet gebracht en moet door de minnaar gezien en aanvaard worden als een ernstige overtreding, waardoor hij alleen komt te staan, van iedere bescherming ontbloot; door een omwenteling in waardebepalingen is het te onze dage dus de sentimentaliteit, die in de liefde obsceen aandoet. (...) ‘Historische ommekeer: het is niet langer het seksuele dat onfatsoenlijk is, het is het sentimentele - afgekeurd in naam van wat in de grond van de zaak toch ook weer moraal is’. Zo voert Ritzerfeld de taal van het melodrama ob'-*scene* in een enscenering op in een contrabeweging (film) of contra-tempo (muziek).

Spencer, de hoofdpersoon uit ‘De *paardendief*’ verwoordt het verlangen van alle personages uit *De Poolse vlecht:* ‘Nu wil ik nog maar een ding: sentimenteel zijn’ (158). Maar het vergaat hem zoals ook de personages in dit boek; ‘Hij (...) stak zijn hand uit, maar ook hij aarzelde het kind aan te raken. Van zijn verlangen onbekommerd sentimenteel te zijn kwam niets’. Men zou die contrabeweging kunnen vergelijken met het Eskimoprincipe waarmee Rein Bloem eens het project van Mallarmé (in diens poëzie over het verlies van zijn kind) typeerde: het nee - zeggen en ja - knikken tegelijkertijd.

Wat in de realistische code van de roman (daar waar ze een verhaal schijnt te vertellen) gesymboliseerd wordt in de gebaren van de geliefden - het behoedzaam aanraken / de terugtrekkende beweging - is de gestiek van de taal, die emoties wil uitdrukken, en tegelijkertijd zich terugtrekt. Daarom maak de roman zo'n maniëristische indruk en bestaat de suspense ervan in de paradox dat ze wil tonen wat niet te tonen valt: het onvoorstelbare in beelden te vertalen.

Door de roman woekert de ziekte 'emotie'. Maar het woord drukt niet uit waar het naar verwijst. Emoties zijn geen beelden en op het moment dat ze in beelden vertaald worden, op het moment dat ze door taal aangeraakt worden, sluipt het pathos en in de slechte zin theatraliteit binnen.

Ritzerfeld neemt de taal als uitdrukkingsmiddel niet geheel voor zijn rekening: hij leest als het ware de teksten, de beelden,

die zich als vanzelfsprekend aandienen wanneer er iets gezegd moet worden, door een waas van woorden heen. De taal die hij schrijft om uiting te geven aan emoties wordt het object van zijn (verliefde) blik. Het zou vergeleken kunnen worden met een filmmaker, die de opnamen, de rushes - wat opgenomen is - monteert en voortdurend verschillende montagevarianten uitprobeert. De gemonteerde varianten leveren telkens nieuwe verhalen op. Welk een bedrog dan voortdurend kan ontstaan! Alfred Delhaye - de regisseur - licht in zijn uitnodigingsbrief aan Rosalind L. dit principe feilloos toe. Hij vertelt daarin over de ironische onderhandelingen met de Poolse autoriteiten.

> De staatscontrole die na aanvaarding van het project stringent bleek - want men wenst de nutteloze historie wel historisch correct in beeld gebracht te zien - heeft tot nu toe alleen maar in ons voordeel gewerkt. Zij richt zich namelijk uitsluitend op de produktie, die volgens het plan geheel in Poolse handen is. (...) Het is alsof men niet weet dat er tussen produktie en beeldmontage een kloof van onverstand gaapt, waardoor precies het ‘omgekeerde’ getoond zou kunnen worden van wat er gefilmd is.
> (109)

Ritzerfeld demonstreert dit montageprincipe in de taal zelf; in het gesprek met Jakobs-Schmitt zegt Suter: ‘Alleen al de mededeling “de loomheid van de boerse middag” kun je op drie manieren monteren’ (40) en Matthias Reber, die zich op het laatste moment het bijna onhoorbare zuchten van zijn kind in de slaapkamer herinnert, komt op die herinnering na een lange improvisatie op een zin. Zijn musica reservata begint met een inval ‘iets dat fluistert verhult zijn intenties en bedriegt de toehoorder’. (90) In de notities ontstaat zo een serie van verglijdingen, die het uitgangspunt van ellipsen vormen. De beweging keert terug al is het niet precies op het uitgangspunt. Men zou kunnen zeggen dat het ritme van de tekst (associaties, betekenisverbindingen) de onhoorbare-fluisterende muziek moet illustreren. Reber hoort een merkwaardig bijna onhoorbaar suizen op zijn eenzame hotelkamer. Hij kan het niet thuis brengen. Vanuit zijn inval gaat hij improviseren, variëren: Iets dat fluistert verhult zijn intenties en bedriegt de toehoorder (...) iets dat fluistert wil zichzelf bedriegen (...) wie niet luid kan praten moet hard schrijven (...) harder (...) het is een ruis van water die ik hoor (...) Muziek is een mooi ding (...) Muziek is geluk (...) het zuchten zucht naar een verlangen (...) het kind dat zuchtend slaapt (...) het suizen wordt fluiten. Het begint te lijken op een muzikaal thema (...) houdt het fluisterend. Iets dat fluistert wil zichzelf bedriegen. Dat is zijn intentie’ (90-104).

De manier van schrijven heeft hier niets realistisch meer - de gebaren en gebeurtenissen, de gedachten, die in de romanwoorden worden voorgesteld betekenen hier eerder iets door hun structuur en opeenvolging dan door wat ze letterlijk voorstellen.

Dat kan op nog meer manieren geïllustreerd worden. Bepaalde overgangen zijn bijvoorbeeld zeer abrupt. Matthias Reber is zijn eerste nacht in Krakow heelhuids doorgekomen. De volgende dag gaat hij de stad verkennen.

> Ingepakt - want hij dacht dat hij zich, oostelijk van Berlijn, de winter voor de deur, in wol (!) diende te steken - stapte Matthias Reber 's morgens tegen negenen het hotel uit. Aan de overkant, waar hij tot zijn verrassing meteen al op de steunbeer van een kerk stuitte, wierp hij een blik omhoog

langs de grauw gekorrelde gevel. Misschien speelde het woord incognito nog door zijn hoofd.

De overgang tussen de tweede en de derde zin is raadselachtig; er ontstaat als het ware een leemte, die door de lezer moeilijk ingevuld kan worden. Pas bladzijden later krijgt hij - in een andere context - enige informatie over de vraag wat Reber daar gezien moet hebben. Daarvoor was een lange serieschakeling - beter verglijding - nodig. Verschillende beelden springen in elkaar over. Hij bezoekt een bioscoop, ziet daar op het filmdoek Dubrovnik. Een synagoge komt in beeld, waar hij - wensbeeld zich herinnert met zijn zoontje in gelukkiger dagen een bezoek gebracht te hebben.

Later op de dag keert hij naar het hotel terug, zet zich aan zijn tafel om piano oefeningen te doen en wordt zijn gezicht in een spiegel gewaar. Zijn spiegelbeeld brengt hem op het woord 'rozet' ('Het gezicht dat de vorm aan gaat nemen van een rozet' 84). Het grijpt hem bij zijn keel. 'Hij tuurde aandachtig naar het glas. Zijn vingers maakten bewegingen, die zijn hersens zich op dat moment niet herinnerden' (85). Wat hij daar in de spiegel ziet brengt hem een ervaring van die morgen in herinnering: 'Die rozet heb ik vanmorgen gezien in de buitenmuur van een synagoge' (85). De leemte is ingevuld met andere beelden: kerk-bioscoop - beeld - synagoge-herinnering aan het kind - spiegel - rozet - synagoge - rozet. De abrupte overgang betekende dat hij zich stilzwijgend en onzichtbaar wilde houden, niet alleen voor anderen, maar vooral voor zichzelf om niet geconfronteerd te worden met dreigende beelden van angst en verlangen, die zijn dromen bevolken. In de spiegel kan hij niet meer onder zichzelf uit. Het systeem van onzicht-baarmaking haperde even.

Eenzelfde verschuiving doet zich voor in het gesprek van Emile Suter met Leonie Schitz.

> Met gestrekte vingers aan weerszijden van de voet van het hoge kristallen glas hield hij de vloeistof zachtjes in beweging als betrof het een ordinaire biersoort. De kleurschemeringen achter de kristalfiguren, de golvingen van licht stuwden zijn blik in de richting van een landschap waarvan de op een onontroerbare natuur bevochten schoonheid hem deed huiveren. De gouden tinten transponeerden naar een bijna voldragen bruine tarwekleur, een volle zomer. Wat was dat voor een visuele combinatie - peinsde hij. Welke dreigingen stormden nader achter die horizon? (27/28).

Suter is even afwezig geweest en gaat weer over tot de orde van de dag. Bladzijden later wordt er op teruggekomen in een andere context en ook hier speelt de spiegel weer een belangrijke rol. Het beeld wordt teruggekaatst.

> Maar wat zit ik mezelf voor te spiegelen, zei hij. Plotseling zag hij over welk landschap de bijna voldragen bruine tarwekleur golvend onder de warme wind, zich uitspreiden. En door welke gewelddadige oorzaak zo dadelijk, in de zomer van 1941 reusachtige stofsporen zich van horizon naar horizon zouden kronkelen: de beestachtige vernietigingsarmen die vanuit het westen naar het oosten de Oekraïne binnenstootten (32)

J. Ritzerfelds roman werkt met accentverschuivingen, parallelle situaties, metaforische verbindingen, die voortdurend een proces van continuiteit en discontinuïteit teweegbrengen. Zo moet het de lezer ook vergaan. Het is vrijwel onmogelijk bij eerste lezing de roman in de greep te hebben. Daarvoor zijn de

lacunes te groot, is het handelingsverloop te elliptisch. We worden voortdurend geconfronteerd met substituuthandelingen, want het verhaal beschrijft beelden van beelden. Daarom zien de personages zichzelf altijd in een rol, zien ze zich zelf als filmhelden. Daarom wekt de roman de suggestie dat men steeds zit te kijken naar de trage inhoudsloze beelden van kunstfilms zoals andere romans de suggestie willen wekken kelijkheid in beeld te brengen. Bij Ritzerfeld wordt deze suggestie ongedaan gemaakt door de onechtheid, de kunstmatigheid net iets te overdrijven. De personages in het boek spelen in een film en ze weten geen uitweg uit de verdubbelde schijnwereld. Ze bevinden zich aldoor op locatie. Jakobs-Schmitt en Suter voeren hun gesprek niet zomaar in de tuin maar op de ‘set’ (45) Aloys Peperman kost het moeite ‘de woordkeuze van het realisme te hanteren’. (130) Het is mogelijk dat hij zijn emoties nog eens een keer in verhaalvorm weet te gieten, maar daar in Polen weet hij zich al gelukkig als hij al een enkele aan het realisme ontleende zin tot een goed einde weet te brengen (131). Peperman is er zich maar al te zeer van bewust dat ook *wat* hij waarneemt al voorgecodeerd is, al eerder gezien op

foto's, films zodat goed kijken niet meer mogelijk is. Zelfs zijn herinneringsbeelden zijn al bijvoorbaat gecadreerd. ‘De kinderherinnering blijkt een kerstillustratie met mauve ingekleurde hemel’ (131). Een film van de doodsvlakte van Birkenau is bijvoorbaat bedrog.

> Staande aan de uiterste de binnenste rand van de kleine toegangstunnel naar Birkenau de ‘personeels toegang’ -, links van de poort waardoor de wagons naar binnen reden - zie ik welk een ravage de ploegscharen, die de cameraploegen vóórgraasden, hebben aangericht tussen de barakken. (...) Ik geef mijn rug een zet naar binnen toe en wend opnieuw mijn blik af van de vlakke diepte die zich opent. Langs de afrastering staan lege camerastellages. Zal Delhaye ontkomen zijn aan het cliché: uit de hemel inzoomen op de aarde. Weg met die helicopter
> (142).

De beelden van anderen, de eigen beelden verhinderen het zien. Wat men hoogstens kan proberen is de pathetische en al te theatrale effecten in te dammen. Dat is ook het probleem van Delhaye, die Rosalind L. heeft beloofd de bekende beelden anders te laten zien (107). Wat hij moet vermijden vermeldt hij in zijn brief ook:

> Ik wil u tot slot nog deelgenoot maken van een tergend probleem. Uit een recent product van de Amerikaanse filmindustrie staan mij drie beelden voor ogen. Drie vuurrode bakens die ik op straffe des doods moet omzeilen. Te weten: a) een bosbrand in fabuleuze napalmkleuren; b) de bewegings- en geluidsschoonheid van een eskader helikopters dat een aanval uitvoert op een rivieroever; c) een als een opgetuigde kerstboom exploderende helikopter op het plein van een dorp dat er uitziet als een koekblikplaatje. - Het gebruik van kleur is daar een schande voor het oog. De bewegings-ritmiek een obscene vertoning; geluiden als uit een walmende hoerenkast.
> (114)

Toch heeft Peperman, de scenarioschrijver, zijn vraagtekens of het theatrale bedrog wel genoeg bestreden is door Delhaye:

Vlaams treffen, Antwerpen november 1981. Van links naar rechts, J. Ritzerfeld, Ivo Michiels, Lizzy Sara May en Freddy de Vree.

> Ik begin me af te vragen of Alfredo de film op gang heeft gezet met de schok van een stoomtrein erger nog: een beestenwagen, en of hij dat getoond heeft met de beelden van het realisme. Als dat zo is, verwacht hij nu van mij een ander idee. (...) Welk een weerzinwekkende beeldspraak. Beeldspraak dat is het woord waarover wij opnieuw zullen moeten gaan twisten.

Beeldspraak: dat is wat in deze roman letterlijk wordt genomen. De drie hoofdpersonages functioneren als de vertegenwoordigers van de media die onze zintuigen met de werkelijkheid verbinden.

10

Emile Suter, de dichter, taal, mond; Matthias Reber, pianist, muziek, oor; Aloys Peperman, scenarioschrijver, film, oog.

In de roman worden zowel het beeld als de spraak gewantrouwd; alleen muziek (voorzover ze al niet door de bijbehorende gecodeerde beelden bedorven is) wordt als redmiddel gezien, dat effectief kan zijn.

Aan de zuivere muziek kleven geen betekenissen, die bedrog per strekkende meter opleveren. In de muziek - laat Ritzerfeld een van zijn personages uit ‘De Paardendief’ zeggen - geldt een realistische verklanking van een onweersbui als een banaliteit. Zo ‘is het ook in de literatuur met de beschrijving gesteld’ (De Paardendief, 92). En zoals Spencer in de vorige roman probeert te bevroeden ‘wat taal en beeld waard waren bij de bestrijding van de treurnis der herinneringen, die zelf taal en beeld waren. Stapelplaats of afvalberg’ - Zo zien we in De Poolse Vlecht het project ontstaan waarin de idee ontwikkeld wordt structuren van de ene discipline (film, literatuur) en vertalen in de andere. Leonie Schitz is in Franzensbad om een film over Monteverdi te maken, maar ze wil niet, zoals haar compagnon, een realistische constructie. ‘Hij, Milton, wil een realistische reconstructie van de tekst van de “Canti

guerrieri et amorosi" visualiseren. (...) Ik wil de structuur van een madrigaal aanwijzen, de lijnen volgen van vijf of acht onbegeleide stemmen'.

Zij wil de gehoor-gang tonen, zoals Emile Suter het functioneren van het oog wil laten zien; dat wil zeggen hij wil het zien zelf laten zien. Misschien verblijven ze in dat kuuroord vanwege een oogziekte, oppert Emile Suter (29). Aloys Peperman zal het defect op de laatste bladzijde van de roman (waar ook over mondziekte wordt gesproken) bij zijn naam noemen. Wat de gestalten voortbeweegt is de zuigkracht op het oog, dat lijdt aan een ernstige perspectiefverblinding (154).

Het oogmotief - de vele uitspraken over het functioneren van de blik - verwijzen in de roman naar een verlangen: de ongefixeerde ogen van het kind tot een zien te kunnen dwingen.

Het symboliseert op andere niveau's en in andere contexten het onvermogen liefde tot uitdrukking te brengen. 'De ware liefde dringt de verschrikking binnen' citeert Spencer een literair personage. (De Paardendief, 44)

De verliefde blik moet ook de blik van angst en pijn kunnen binnendringen. Het oog is ook in de roman de blik van een camera, het bedrog van 'de vergoeilijkende, eenogige camera' (131). Peperman was altijd al zeer beducht voor zijn ogen geweest: 'Het intermediair tussen wat hij zag en wat hij kon bedenken. Hij vroeg zich af of hij - langs de omgekeerde weg, als een blinde -, uitgaande van wat hij bedacht, iets kon projecteren dat er niet was; de objecten van alle verlangens zusterlijk naast elkaar'. (67) Suter wilde in werkelijkheid gaan zien wat hij zich jarenlang verbeeld had. Peperman ging zien wat hij een jaar lang aan foto's, teksten had bestudeerd, maar op de doods-vlakte aangekomen kunnen ze de werkelijkheid niet meer zien, omdat de verbeelding, de beelden van anderen, herinneringsbeelden hen in de weg blijven zitten. Ze zouden de omgekeerde weg moeten volgen, de vertrouwde beelden dumpen of er blind voor worden, de oogballen naar binnen gedraaid. Of men zou - onmogelijke opgave - de condities van zijn eigen blik moeten analyseren. Daar ligt misschien ook de betekenis van de locatie in deze roman (afgezien van de biografische aspecten) Birkenau: het tekortschieten van ons voorstellingsvermogen met betrekking tot zaken die meer dan verschrikkelijk zijn.

11

Op de laatste bladzijde van de roman schuiven de personages door het onwerkelijke beeld van de doodsvlakte, van schaamte in de grond kruipend. Nu eens suggereert de tekst dat we naar vertraagde bewegingen in de film zitten te kijken, dan weer lezen we regieaanwijzingen van een scenario. Opdracht: het in beeld brengen van schaamte, angst en verlangen.

'Waar en hoe laat we de ontroering doorbreken, die warmte produceert'. (153)

Het is alsof we iemand door de zoeker van een camera zien kijken, op de toppen van zijn zenuwen, om dat ene beeld te betrappen dat onbenoembare gevoelens weet vast te leggen. 'Zolang het juiste woord niet is gevonden, kan het juiste beeld niet worden geregistreerd'. (153)

Maar angst, verlangen, schaamte treden niet op de bühne, ze wijken terug. Hun beelden zijn hersenschimmen in een droom, bij het ontwaken zijn het lege beelden.

> We zien zacht suizende sneeuwvlagen. We zien dat de man zijn jas dichtvouwt. Nu bewegen alleen nog zijn oogleden, twee weke lensopeningen, sluiten en openen. Weg is zij, weg is het kind. Weg is

> alles wat hij zich herinnert gezien en gevoeld te hebben. De roerloze beweging is tot het laatste moment een illusie.
> (157)

Hoe kan beschreven worden wat niet te beschrijven is: er zijn alleen omtrekkende bewegingen mogelijk. Variaties op de leegte.

Rein Bloem
Film in het werk van J. Ritzerfeld

Niet alle begin is moeilijk: het eerste boek dat Oscar Timmers onder de naam Ritzerfeld het licht liet zien is getiteld: *Anima* '*Je reinste film*'.

Anima is een begrip voor Fellini (zie: *Otto i mezzo* = 8,5) en daarop is al gewezen door Ad Zuiderent in een Trouw-artikel (30-3-'74).

'Je reinste film' is een Woody Allen-citaat, dat valt in het eerste filmfragment van het boek, een brief die hoofdpersoon Spencer aan zijn pleegdochter Alma schrijft. Die brief (blz. 31) gaat over *Les deux Anglaises et le continent* (Truffaut) en verwoordt de verbijstering van de kijker om de Joegoslaaf Diurka, die na een lange reis in een automobiel anno 1910 bij zijn vroegere geliefde Anne, nu doodziek in haar ouderlijk huis in Wales, aankomt en fris als wat - 'nog steeds in smetteloos kostuum ... ritmisch gespierd ... wiens stem niet is gebroken, wiens zweetklieren niet zijn gebarsten' - naar binnen stapt en liefdevol begroet wordt alsof er intussen niets is gebeurd. Spencer besluit zijn brief met de woorden 'dan is dat, dat, je reinste film' en citeert daarbij Woody Allen die in *Play it again, Sam* uit zijn neuroses probeert te komen door een voorbeeld te nemen aan Humphrey Bogart, maar heel goed beseft dat het gaat om 'strictly film'.

Film als fiktie en hulpmiddel - dat kan meteen als een hoofdmotief in Ritzerfelds werk geboekt worden.

In een tweede brief (blz. 98) is weer sprake van film. Alma heeft een nieuwe Bergman-film gezien waarin hij de kleur rood als overgang tussen werkelijkheid en droom gebruikt:

> Hij struktureert zijn film met de kleur rood
> om de toeschouwer, die gewend is aan scheidingen
> tussen het een en het ander, een houvast te geven.
> Hij laat het beeld vollopen met rood, begeleid door
> gefluister, gekerm, gekreun, gesteun, gezucht.
> Dat geruis brengt de toeschouwer die denkt:
> een flashback! weer aan het wankelen ...
> Maar er is meer: Bergman noemt rood de kleur van de ziel.
>
> Roep jij nu niet meteen vol overtuiging: ha, Kut!
> Want over die onzekerheid - die zielekut - gaat
> het nu juist.

Alma had die onzekerheid ook Anima kunnen noemen, maar zover is het nog niet in het boek. Die term valt pas op blz. 127 als Spencer tot één van zijn vier vrouwen (zie: Fellini!) zegt:

> Anima, dat is al het gezeik tussen mensen.
> Tegen iemand met alleen maar anima zeg je tenslotte:
> Man, hou nou toch eens op! Ga weg!

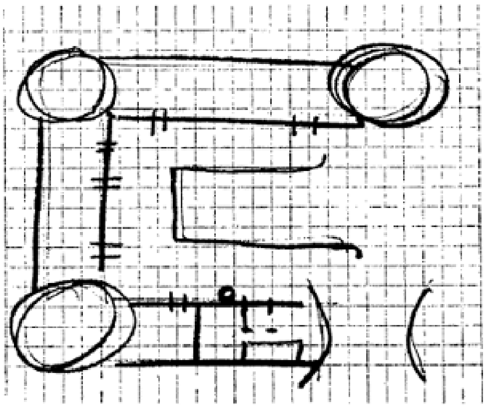
De Bergmanfilm, die te achterhalen, is als *Schreeuw zonder antwoord* (*Cries without whisper*), zou Spencer, alterego van Ritzerfeld, naar inhoud en vorm moeten aanspreken: de gewelddadige inhoud bestaat uit de gruwelverhalen en -daden van vier vrouwen die aan een dodelijke ziekte lijden. Alma noemt in haar brief de scène waarin één van die vrouwen een glassplinter in haar vagina steekt en aldus bloedend

haar man de doodsstuipen op het lijf jaagt, en ze vertelt over haar sensatie tijdens het zien van de film, de gewaarwording in een 'reusachtige, rood gewelfde vagina' te liggen en dat ze 'via het rechthoekige doek naar buiten keek - waar het ware leven zich afspeelde'. Ze sluit dan haar brief af met een herinnering aan een vergelijkbare droom van Spencer, die alleen in een helblauwe grot lag. 'Maar ja, jij bent kleurenblind'.

Ritzerfeld, die in zijn eerste boek dat uit louter fragmenten bestaat aan één stuk door zit te monteren, zou de Bergmankleur als hardhandige schakeltechniek best hebben kunnen gebruiken, maar hij doet het anders: in de derde en laatste brief van het boek (blz. 107) laat hij Spencer antwoord geven aan Alma: Bergman is out. Hij laat hem om zo te zeggen blauw, blauw en reageert op *Schreeuw zonder antwoord* met een eigen schokkende kijkervaring: *Cabaret.* Hij doelt dan niet op de jodenvervolging die de beurtelings cynische en zoete film een historische en feitelijke achtergrond geeft, 'het sociologische geknuppel in fraaie kleuren', maar een andere scène die hem 'de kaken brak' en waarover hij het zwijgen wil bewaren.

Ook die ongenoemde scène is wel te achterhalen: de gruwelijke abortus die een vrouw pleegt zonder dat haar man er weet van heeft. Er zit nog meer film in *Anima:* drie korte (brief) shots van geliefde F. die steeds meer overbelicht raken en waarbij Spencers ogen bewogen als 'de sluier der totale belichting' (blz. 122, 123). Dan de vertwijfelde vraag waarom Federico (Fellini) *Na de clowns* niet afnokt:

> Het staat me niet aan dat jij *na* de film
> maar blijft leven, om een nieuwe te maken.
> blz. 130



De vraag waarop Ritzerfeld zelf nu eens niet het antwoord schuldig blijft, want onmiddellijk daarna schakelt hij over naar een gloednieuw verhaal, waarin Spencer in zijn zojuist gekochte, donkerblauwe NSU Ro 80 aan een doofstom meisje een

lift geeft. Ze heet Alice, komt niet eerder voor in het Animaverhaal vol vrouwen die alleen met hun initialen worden aangegeven, en hij rijdt haar, sprakeloos, naar zijn wonderland: de Zwitserse boerderij van zijn grootmoeder, waar hij als kind zijn vakanties doorbracht, de lokatie van zijn dromen, die hij voor haar uittekent op ruitjespapier. Een visualisatie die in het boek ook werkelijk is opgenomen! Feit (zie de biografie van Oscar Timmers) en fiktie vallen hier volkomen samen, in het enige lange, met kop en staart vertelde verhaal van de hele roman. Het enige echte filmische verhaal ook, dat je van moment tot moment, zonder harde montage en andere handige schakeltechniek, in een vloeiende beweging voor je ziet. Van blz. 44 tot blz. 56 bevat het boek weliswaar ook nog een lang fragment, maar dat is meer reisverslag dan verhaal, een autorit die voortdurend onderbroken wordt, door ongemak, afspraken, logies en ... onuitgewerkte zinspelingen op films (*Lion's love* van Agnès Varda en *W.R.-Misterije Organizma* van Makavejev).

Maar het slotverhaal is werkelijk je reinste film, ook al eindigt het (en daarmee de roman) op de woorden: *Dat had je niet kunnen dromen.*

Een autorit die de verbeelding gaande houdt, is geen onbekend motief in het werk van Oscar Timmers: in *Stier voor Piranha's* (1966) later opgenomen in *Nelson's oog* (1968), komt een lange rit voor langs de Duitse autobaan (blz. 257 e.V.). De titel van dat fragment is *De paarden van de zon.* Het is een bloedhete dag. De schrijver zit met zijn vrouw Jessica en hun jonge zoontje Maxim in zijn Eend. De zon heeft de paarden voor haar wagen gespannen en schrijft ‘haar ode langs het firmament’, zoals ze dat deed in het geboorteland van Jessica's moeder, ‘een afstammelinge van het paardenras uit het oosten’. Jessica vertelt over haar in de wereldoorlog omgebrachte moeder, een vrouw met ‘de zon in het hoofd’. Tijdens een rustpauze laat de schrijver Maxim paardje rijden op zijn knie: ‘Hop zonnepaardje’. In het vervolg van de rit haalt de schrijver een stunt uit: hij passeert op een stuk tweebaansweg een vrachtauto als ‘een trojaans paard’, wordt bijna van de weg getoeterd door een reeks Mercedessen en een Citroen met een joelend gezicht: ‘Daar heb je Brecht ... ook zo'n zonnepaard’, 's Avonds laat in een hotel, goed gegeten, kind slaapt al, eindje om, vallen man en vrouw elkaar in de armen:

> En we speelden paard, en ik had de zon in het midden.

Het hoeft geen betoog: dit is een geluksverhaal, waarin alles en iedereen in elkaar opgaat, een groot geheel vormt waar je in gedachten ook nog Timmers moeder en grootmoeder (de boerderij in Zwitserland, waarnaar nog eens in Ritzerfelds laatste boek verwezen wordt als één van zijn alterego's zijn vader het symbool *auto* toekent en zijn moeder het symbool *paard; De Poolse vlecht*, blz. 40-41) kunt toevoegen.

Maar in *Anima*, ‘*Je reinste film*’ is die eenheid verbroken. Het verhaal eindigt op een autorit naar de boerderij, maar paarden komen in dat verhaal en in de hele roman

niet voor. Toch prijkt om de omslag van het boek de afbeelding van een terra cotta paardje uit de Tang-periode. Het lijkt op deze manier èn mee te doen èn buiten spel te zijn gezet. Het zoontje is inmiddels gestorven, het geluk is voorbij. Daarom draaien, doorgaans impliciet, alle verhalen in hun fragmentarische vorm. Maxim heeft plaats gemaakt voor Baike, die een aantal malen in het boek als herinnering wordt opgeroepen. De naamsverandering is niet zonder zin. Baike is dialekt voor *paardje.*

In dit aangrijpend spel van de verbeelding funktioneert de film als een reeks levende beelden van dood en verlies, als expressie van het onuitsprekelijke, als bindmiddel en open wond tussen droom en werkelijkheid, als een paard beroofd van zijn vleugels.

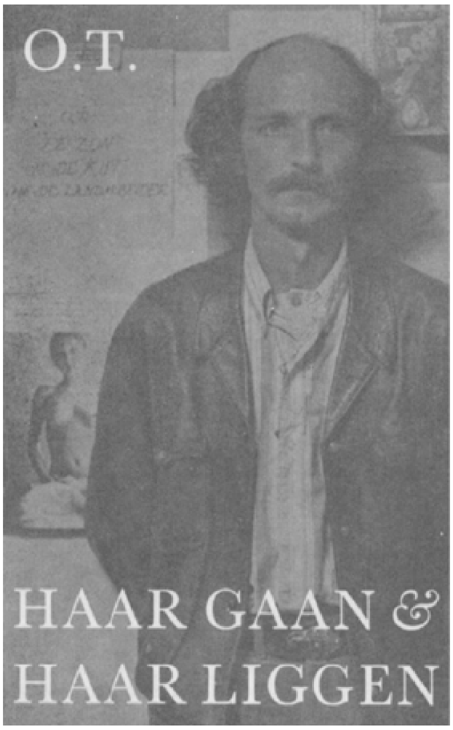
Anima je reinste film vormt, bijna zonder wijzigingen, het sluitstuk van Ritzerfelds volgende werk: *De amazone* (1977) met na het woord *Einde* de opdracht aan Maximiliaan.

De eerste twee delen, *De schrijver en zijn dochter en Tien dagen aan zee*, zijn bewerkingen van hoofdstukken uit O.T.'s *Haar gaan & haar liggen* (1971), het boekje dat opent op de animazin *De zon is de kut van de landarbeider*, en van hoofdstukken uit Oscar Timmers *Oogappel* (1969), dat al een vergaande transformatie is van het laatste deel van *Nelson's oog.*

In *Haar gaan & haar liggen* speelt het ene cameraoog van de hoofdpersoon, daar nog Nelson geheten, wel een rol, maar film in het algemeen niet. Het loont de moeite de twee versies naast elkaar te leggen: in *De schrijver en zijn dochter* laat Ritzerfeld het daar niet bij. Tussen twee oorspronkelijke fragmentjes (blz. 58 en 59) van O.T. monteert hij tussen de stemmen van de geliefde en Spencer (voorheen Nelson), een samenspraak die de oorspronkelijke agressieve dialoog over mooie handen, blinde ogen, verval en verplettering verbindt. Dat stukje nieuwe testament gaat als volgt:

> ‘Waarom is een vrouw te paard (nog) mooier,
> aantrekkelijker, gracieuzer dan een vrouw te voet,
> op een fiets, of gemotoriseerd? Proust wist daar
> een antwoord op. Hij wist trouwens ook de vraag.
> Het raadsel schuilt in de beweging van het paard.
> Odette de Crécy, de vrouw die volgens Proust
> “een universele reputatie genoot om haar schoonheid,
> zedeloos gedrag en elegantie”, zag hij op z'n mooist,

op haar mooist, op de rug van een paard in het
Bois de Boulogne. Volgens mij heeft een paard geen
vrouw op zijn rug nodig om mooi te zijn'.
'Ah, welk dier verschuilt er zich nu onder je gedachten',
zei F.
'Proust gaf het meisje waar hij op zijn veertiende
verliefd op was tot moeder de vrouw waar hij op
zijn achttiende verliefd op werd. Dat is het mooiste
voorbeeld van schakeltechniek dat ik ken'.
(blz. 41-42)



Dit geval van filmische montage, een inlas die ook inhoudelijk over ars combinatoria gaat, is nog geraffineerder dan het op het eerste gezicht lijkt: welk antwoord heeft F. in haar hoofd, op welk dier doelt zij, een vrouw, een paard? Wij weten wat er werkelijk onder Spencers gedachten schuilt, de gangmaker van al zijn verbeeldingen waarvan F. maar één van de verpersoonlijkingen is: Baike. Alle vrouwelijke personages, op Jessica na, zijn substituten voor het overleden zoontje, onder welke naam ze ook in het werk van Ritzerfeld optreden. Ze zijn projekties, de mooiste filmische verbeeldingen en het allermooiste is een paard dat het doet zonder vrouw.

Ook in *Tien dagen aan zee* wordt de schaar in het origineel gezet. Maar dit maal gaat het eerst om een scène die wordt weggeknipt in plaats van toegevoegd: in *Oogappel* zit Nelson in een hotel naar een tv-film te kijken (blz. 45 e.V.). Plotseling komen *het kleine zwarte jongetje (4)* en *het leuke blonde meisje (4)* binnen om naar een kinderprogramma te kijken, maar nu is er alleen nog maar een landbouwfilm (met paarden natuurlijk). Het kost Nelson uiteraard geen enkele moeite om beeld en personages (moeder van die kinderen en het jongetje en het meisje) om te schakelen in zijn persoonlijk drama.

Als de kinderen, het wachten op hun programma beu, even de tv-salon uitlopen, gaat de verbeelding van Nelson door, hij ziet de dood van zijn zoontje weer voor zich en de radeloze reacties van zijn vrouw en zichzelf.

Die scène is in *Tien dagen aan zee* weggesneden, de verbeelding stopt als de kinderen de kamer uitgaan en begint opnieuw als zij terugkomen. De tv-film moet het werk doen. Je moet je houden aan het projektiescherm, dat geeft tenminste enige afstand en veiligheid. Vooral niet onbeschermd terug naar de werkelijkheid. Een tijd lang lopen de oude en de nieuwe versie synchroon in het gruwelbeeld van het kleine zwarte jongetje, 'waarvan het oogwit plotseling reusachtig toenam'.

Dan volgt via een nieuwe hoofdstuktitel in *Oogappel* en een aantal witregels in *Tien dagen aan zee* een overvloeier naar een ander vertrek met een ontvangst waar Nelson/Spencer in het gezelschap van zijn dochter (zijn pleegdochter Alma, niet de zogenaamde dochter van het eerste deel van *De amazone*!) verschijnt. De gastheren in *Oogappel* waren de bullebakken Frollick en Boxer, die ook al in *Nelson's oog* voorkwamen. Nu zijn het een anonieme romanschrijver en een filmregisseur. Weer ontstaat in beide versies het beeld van een zich verwijdend oog, niet dat van het jongetje maar van de vader die zich 'verkijkt', dat wil zeggen opgaat in de organdie-blouse van zijn dochter, die hem de waarheid vertelt, namelijk dat zijn liefde na de dood van het jongetje naar haar is geswitcht. Dat beeld en het paradoxale geluksgevoel dat er mee samengaat, 'het lome paardenoog', is in beide versies hetzelfde. Maar de context is grondig veranderd. De party is een filmische aangelegenheid geworden, niet alleen vanwege de gastheren, maar ook door de opluistering met fragmenten uit de (paarden)film *South of Tucson.* En op het moment van het verschijnen van het paardenoog volgt wel in de twee versies dezelfde zin: 'Liefde is een kwestie van taal; uiterste machteloosheid', maar in *Oogappel* stort men dan meteen in de party terug, in *Tien dagen aan zee* is er een flitsende inlas:

> Maar zo maakt men geen film.

Hoe het dan wel moet of zou kunnen spreekt in een visioen dat *Tien dagen aan zee* besluit en in *Oogappel* ontbreekt:

> Vijfhonderd meter verderop de fantastische paardekop,
> lange kabels mist dampend uit zijn neusgaten vlak
> boven het roerloze water. Hoe volmaakt in rust en
> evenwicht zou zijn hart zich hebben gevoeld, als haar
> hoofd, in de zorgvuldig getekende chaos van haar
> haren, die ochtend op het kussen naast het zijne had
> gelegen. In de langzame, volmaakte verstening van die
> laatste ochtend. De onuitwisbare herinnering.
> (blz. 67)

Dat visioen is de apotheose van het tiendaagse samenzijn van Spencer en F. Maar in de fantastische paardekop gaat een andere verbeelde werkelijkheid schuil en dat is de echte, onuitwisbare herinnering.

De amazone is met de drie hernomen verhalen nog niet helemaal uit. Na de opdracht komt nog een verantwoording, die de titel verklaart: 'het is een beeld dat de schrijver vóórging bij het schrijven van een aansluitend boek, getiteld *De paardendief*', waarna als een flash-forward een fragment uit dat nieuwe boek volgt: Spencers toekomstige vader strandt met zijn automobiel bij de Zwitserse boerderij, waar zijn toekomstige moeder woont; een jaar later gaat het paar in een Packard op huwelijksreis; vijf jaar later ziet de vierjarige Spencer op het grootmoederlijk erf, dat grenst aan een kasteel,

hoe een met twee paarden bespannen koets voor hem en zijn grootmoeder stilhoudt, waarna de graaf zijn bruid voorstelt, een dame die hem à la Romy Schneider in *Ludwig* van Visconti (dat verzin ik

er maar eens bij) een kushandje toewerpt; het jongetje holt weg naar de poort,

> waar hij in afwachting van de langsbolderende
> paardenhoeven
> met zijn rug naar de schietsleuf in de nis gaat staan.
> (blz. 173)

Een frappant voorbeeld van schakeltechniek: de titel van het ene boek is een achteraf aangebrachte vingerwijzing, die over het ene boek, waarin hij geen direkte funktie heeft, heen reikt naar het volgende, waarin hij terecht zal komen in een handkus. Fellini had gelijk: de ene film is nog niet af, of de andere is al begonnen.

De presentatie, de buitenkant van het nieuwe werk betekent voor de aldus voorbereide lezer (kijker) een grote suspense: op de voorkaft staat een foto van Marlon Brando op Appaloosa; zijn paard in *The Missouri breaks* van Arthur Penn; op de achterkaft staat de foto van de vierjarige schrijver in de scène bij het kasteel, die in de Verantwoording van *De amazone* in het vooruitzicht is gesteld, maar nu zonder de paarden en de koets met lieftallige inhoud. Die waren er immers slechts voor de vorm, hun aanwezigheid was louter symbolisch. Een foto geeft bijkans een blauwdruk of afbeelding van de werkelijkheid, een film is een verbeelding daarvan. De tekst op die achterflap geeft ook de struktuur van de roman aan: drie delen, met als middendeel ‘het verhaal *rondom* de film *Visconti on Stein*’, die de beroemde filmer maakte naar een idee van J. Ritzerfeld, zo staat te lezen. En te bezien.

Er is weinig voor nodig om zich hierbij een denkbeeldige film voor te stellen, een projekt in plaats van een heuse projektie. Maar intussen is wel de spanning gewekt: wat moet de filmheld op dat paard, waar is ‘de amazone’ gebleven, hoe verhoudt Visconti zich tot die twee? En hoe moet je de titel zien: verwijst die naar een echte cowboy-film of wordt er juist symbolisch een film ontvreemd, een droom geweld aan gedaan?

De dubbelzinnigheden en paradoxen op de omslag van het boek worden in het binnenwerk ervan allerminst opgelost, het wordt zelfs nog veel ingewikkelder: de volgorde van de drie aangekondigde delen is niet chronologisch, de Visconti-film in het middendeel is vroeger gedateerd dan het eerste deel; daaraan gaat een introduktie vooraf, waarin Isabel Cernauti, een jonge vrouw die les geeft aan een jongetje op een landgoed in Boekowina, haar baan opgeeft en naar Zwitserland reist om daar in de omstreken van Olten (dé boerderij) een graaf te ontmoeten met wie ze trouwt. Twee jaar later dan de flaptekst aangeeft beleeft de jongen op de foto zijn onvergetelijke ontmoeting en veertig jaar later ‘kruiste een beeld en gelijkenis van Isabel Cernauti zijn pad’, een mogen we aannemen fiktief beeld van een vrouw, die van Spencer - daar is hij weer - de naam Kristiena krijgt. En vóór die labyrint-inleiding staat nog een kryptische wegwijzer en blikvanger: een onvertaald citaat uit een madrigaal van Monteverdi, de klaagzang van Ariadne die na het verlies van Theseus volledig verdoofd is en wartaal uit.

Hoe ontwart de verteller, en de lezer met hem, deze kluwen van op het oog tegenstrijdige gegevens?

Het verhaal van het eerste deel start met een autorit. Dat is vertrouwingwekkend, auto's in het werk van Timmers en Ritzerfeld leiden altijd naar een lokatie met paarden, een drenkplaats voor de verbeelding. Hoe lang de ontknoping van de warboel ook uitgesteld zal worden, - de van te voren aangekondigde ontmoeting met de Dame in het Rijtuig vindt inderdaad pas plaats op blz. 127 - welke om- en dwaalwegen ook gekozen zullen worden, het staat vast dat we koersen naar de

plek van bestemming. Hoe groot het doolhof ook mag zijn, we komen er uit. De vluchtige ontmoeting met Ariane Schneider in het begin van het verhaal leidt meteen tot de opmerking *le fil d'Ariane*, door Spencer misverstaan als *le fils d'Ariane.*

De opmaat van Monteverdi was er niet voor niets, het is de inzet van het vertrouwde thema, er zit muziek in het verhaal. Ook film?

In het verhaal van Kristiena en Spencer zit het scenario van een gangsterfilm, getiteld '*De paardendief*', gemonteerd. Tot driemaal toe wordt het samenzijn en tweegevecht van de gelieven onderbroken door een verhaal, dat zowel dient als kommentaar op het gebeuren en het gebeurde als op verbeelding daarvan.

In het eerste ontwerp (blz. 21 e.v.) 'maakt het oog een lange achterwaartse rijder' en we zien de diefstal van een ... 2 liter Lancia Bêta, model Limousine. De rit van de inzittenden, man en vrouw, leidt naar een landgoed en vlak voor ze daar zijn komt een paard in het beeld, een *paard met koplamp*!

In het daarop aansluitende fragment van het liefdesverhaal schakelt Spencer, na een eindelijk onder woorden gebrachte herinnering aan zijn zoontje, zonder mankeren naar een oninteressante herinnering zoals hij zegt. Van blz. 31 tot 34 maken we mee hoe Spencer als jongen les kreeg van de Christen *Horatius Paardekop*, de lelijkste man aller tijden, die zijn naam ontleende aan een strip waarin het paard 'de lelijkste en allerdomste verschijningsvorm op aarde vertegenwoordigde'; hoe Bunuel en Bergman schapen als *wreedaards* hanteren (denk aan: *El angel extermindador* en *The hour of the woolf*) speciaal als ze gekoppeld worden aan voorstellingen van *Jezus met lammeren*, hoe paarden zich aan de christelijkheid kunnen onttrekken in ... cowboyfilms: *Zelfs in de beroerdste Western loopt nog wel een mooi paard rond*; hoe Arthur Rubinstein in een tv-film, als hij van het Memorial in Jeruzalem wegloopt, als een cowboy met een geroutineerd gebaar zijn hoed op het hoofd drukt; hoe Spencer dat gebaar bewondert 'dat zich niet liet ontregelen door de aanblik van zes miljoen doden'.

We zijn hier wel ver afgeraakt van de autobaan in *Stier voor Piranha's* waar schapen als een kudde *vredesdieren* de weg overstaken.

Maar dat was ook de tijd van *de paarden van de zon.* Nu zijn de herinneringen aan paarden beestachtig en kan alleen de film uitkomst bieden. De als werkelijkheid ervaren geluksmythe is geweken voor een illusie. De zon heeft plaats gemaakt voor een camera-oog, voor het plotseling reusachtig toenemende oogwit van oogappel Baike, voor het lome paardenoog, voor (blz. 44) 'die puilende, broedende oogbal en het uitgerekte witte ooglid daarboven' van de componist Gesualdo, waarvan Spencer nog zegt:

> een Amerikaanse schrijfster (te identificeren als
> Djuna Barnes, r.b.) heeft eens naar aanleiding
> van die man laten zeggen: 'De ware liefde
> dringt de verschrikking binnen'. Dat is waar;
> maar ik kan dat niet.

Wie dat wel kan is Kristiena, één van de talloze projekties. Het hoogtepunt van hun treffen is het ogenspel op blz. 86/87. Kristiena vraagt Spencer haar tenminste vijf minuten recht aan te kijken. Hij gehoorzaamt net zolang tot hij

> in haar ogen weerspiegeld, zag, hoe zij,
> in een flits, zijn oogballen binnendrong.
> Hij klemde zijn handen aan het tafelblad.
> Even later genoot hij van zijn passiviteit
> onder het gewicht van haar overweldiging, die
> haar liefde voor hem voorgoed in hem vestigde.

Dit hoogtepunt, waarin spreken en zwijgen, man en vrouw, liefde en verschrikking, leven en dood, feit en fiktie, een ogenblik samenvallen, een samenkomst waar meer dan 80 blz. naar is toegewerkt, dat hoogtepunt is meteen het eindpunt van Kristiena's en Spencers samenzijn.

Het is veelbetekenend dat Ritzerfeld het daar niet bij laat, maar in het afsluitende, elfde, hoofdstuk van het eerste deel

van zijn roman het verhaal vertelt (en laat zien: het is in de onvoltooid tegenwoordige tijd geschreven) van een anonieme *reiziger* die staat te wachten op het spoorwegknooppunt Brig. Op het eerste gezicht is hij niemand anders dan Spencer van wie we uit het voorafgaande weten dat hij een afspraak heeft op het station waar hij ook Kristiena op de trein zal zetten.

Maar de reiziger vangt een gesprek op tussen twee, niet nader genoemde gelieven over *handel in beelden* en een *kunststuk.*

Dat zijn dus Spencer en Kristiena, maar wie is dan die reiziger? Behalve het tweegesprek vangt hij nog iets op, het geluid van een dodenmars, het beeld van een begrafenisstoet. Er schiet hem een zin te binnen die hij nooit eerder heeft uitgesproken: *In het engelenlicht van de vlekkeloze voorjaarsochtend.* Hij begint tussen zijn tanden te sissen en we zien hem zo voor ons:

> Hij is getraind in afleidende beeldprojecties.
> Wat zag hij achter het floers van de trage trommelroffel
> in het engelenlicht van de vlekkeloze voorjaarsochtendlicht
> van de vlekkeloze voorjaarsochtend zich
> verheffen op de schouders van vier mannen: een
> twaalfhoekige witgelakte kist.

En we herkennen hem als Dirk Bogarde die in *De Dood in Venetië* Gustav Mahler speelt en zien met hem hoe, in een flashback van enkele ogenblikken, zijn dochtertje (gestorven na van haar paard te zijn gevallen!) ten grave wordt gedragen.

En terwijl we ook zien hoe de niet genoemde Kristiena vecht tegen haar tranen en de man ‘onder ging in zijn schaamte, zijn afgestorven of nooit ontwikkelde gevoelens, zijn lege woordkunst, zijn gebrek aan tranen, zijn tot niets dienende overlevingstaktiek’, is de reiziger aan het werk tot hij ‘zijn notatie van het dodenlied’ beëindigt. Hij is het, de componist van *Kindertotenlieder*, zoals hij gezien wordt in de film van Visconti.

Precies halverwege het boek, op een kruispunt van wegen, laat Ritzerfeld zien waar hij wel, maar Spencer niet, toe in staat is: tot afleidende beeldprojekties, tot verwerking van de verschrikking in film en muziek.

Nu wordt ook begrijpelijk waarom deel twee, *De kortste weg*, gedateerd is vóór deel één: de film die Visconti gemaakt zou hebben naar een idee van J. Ritzerfeld en die Spencer en zijn vrouw in een voorvertoning te zien krijgen op de dag dat Visconti (historisch) sterft, maar aan ons wordt daar geen beeld van getoond; die film is een fake. Ritzerfeld en Spencer zijn zo ver nog niet gevorderd dat ze film als medium tussen droom en werkelijkheid beheersen. Ze zijn de kortste weg naar het doel ingeslagen, per auto, maar ze hadden zich langer in het doolhof moeten ophouden.

Het idee van Ritzerfeld laat vier personages zien die van een sublieme schoonheid zijn, maar ‘waaraan de seksualiteit is ontnomen, ontstolen, ontvreemd’. Door de paardendief uiteraard, maar die komt in dit deel niet voor. Het draait allemaal om auto's en het zegt iets dat Spencer zich meer bezighoudt met Emma Zunz, die de rol van Alice B. Toklas en haar naam ontleent aan een verhaal van Borges, grootmeester in dwaalwegen, dan met haar zuster Roswitha, de naam van een paard in *De amazone.* Borges komt in de geplande en zogenaamd gemaakte film ook voor als tekstschrijver voor *Sordello de Visconti*, de blinde verteller uit Dante. Alle figuren zijn niet zichzelf: Gertrud Stein wordt gespeeld door Marlon Brando (zonder het paard van de omslag!), Marcel Proust ‘poogt te ontsnappen in identificaties met zijn moeder, grootmoeder, Odette, Albertine’. Hij is overigens de

enige die 'ter been is', wat ook een omkering van feiten is, als we denken aan Proust als notoire bedligger. Alleen Alice lijkt zichzelf te zijn, zij doet niets dan kijken en luisteren, 'misschien ontkomt zij uit deze graftombe' en kan zij waar maken wat als Ritzerfelds idee te boek staat:

> De film is een lijkwade, die langzaam optrekt.

Wie in deze opklaring in ieder geval niet gelooft is Spencers vrouw, in gesprek met de schrijver van het literaire idee, die hem verwijt 'zijn personages als dodenmaskers te hebben ingevoerd'. Dit gesprek correspondeert met de afwijzing die Spencers vrouw in het derde deel verwoordt ten aanzien van de filmprojekten van haar man. Haar kritiek is uitgerekend gericht op de scène bij boerderij en kasteel waarop we van het begin af aan zaten te wachten. De op blz. 127 als autobiografie geënsceneerde ontmoeting met dame in rijtuig ontlokt haar op blz. 139 woorden als *Puff* (hoerenkast), *Die gravin van je, dat is toch je reinste filmerij* en *waarmee hij twee beminde regisseurs probeert na te bootsen, en nog met elkaar te vermengen ook.*

Spencers vrouw spreekt niet over het scenario in het Paardendief-fragment, dat tussen de boerderij-scène en haar uitval geplaatst is. Kennelijk heeft Spencer dat voor zichzelf gehouden. In dat fragment worden de rollen van de twee paardendieven, man en vrouw, dit maal vertolkt door Herr Jakobs-Schmitt (de handelsreiziger uit het werk van Brecht, r.b.) en Käthe von Nagy, die ik niet zomaar thuis kan brengen. Ze zitten weer eens in de auto, Schmitt vraagt verontrust waar zij het *twaalfhoekige kistje* (zie Mahler in *De dood in Venetië*!) gelaten heeft. Geen paniek, het zit in de kofferruimte. Ze komen bij een hotel als een 'modieuze graftombe' waarvan 'de garage nog de sporen droeg van de paardenstal die ze ooit was geweest'. Terwijl zij op hem ligt, valt hij in slaap en droomt zich een filmscène in 'roerende Viscontikleuren'. In een halve cirkel maken een aantal afgewende vrouwen dramatische gebaren; één van hen is de moeder van een jongen in Italiaans legeruniform; onder de vrouwen bevindt zich ook de man (Schmitt) die 'voor het eerst van zijn leven' een verzameling vrouwen toespreekt en hij zegt:

> Vind je niet, dat onze zoon, met zijn achttien jaren,
> nog een beetje te jong is, om een uniform te dragen?

Geen wonder dat Herr Jacobs-Schmitt hierop gelukzalig wakker wordt.

Zou voor dit ontwerp van haar man de kritiek van Spencers vrouw ook van toepassing zijn? De mengeling van twee regisseurs, Fellini en Visconti natuurlijk, is duidelijk, maar er zit al veel meer eigen werk in dit scenario dan in *Visconti on Stein*, veel meer leven ook. En vergeleken bij de hoe subtiel ook navertelde *Dood in Venetië*-scène aan het eind van het eerste deel van de roman, is Spencer toch een stap verder, namelijk iets onafhankelijker van zijn voorbeelden.

Onmiddellijk na de scène waarin Spencers vrouw haar kritiek uit, lijkt de proef op de som te gebeuren: in het luxe hotel waar zij vertoeven gedraagt Spencer zich als Clint Eastwood in een Western, drukt zijn hoed op het hoofd, en op dat ogenblik ziet hij een *blond kinderhoofd* in de spiegel. Zijn vrouw ziet het met hem en reageert:

> Dat te zien in een spiegel waar haar man al
> veertien jaar lang over weigerde te spreken;
> dat hij nu, eindelijk, voor haar had geprojecteerd.

Dat geldt voor haar, geldt het ook voor Spencer?

> In een reusachtige opluchting liet hij zich gaan;
> het was of alle lichamelijke functies tegelijk
> hun afvalprodukten naar buiten stootten.

Nog is de lijdensweg (en de dwaalweg van het boek) niet ten einde. Een afvalprodukt is geen voldragen vrucht van de verbeelding. Spencer stelt de zangeres/actrice *Dorothy Dauphin* (dauphin=kroonprins) een film voor waar zij de knaap-zanger Ludwig Senfl aan het hof van Maximiliaan 1 moet spelen. De voornamen spreken hier boekdelen: *Ludwig* (zie Visconti), *Maximiliaan* (zie Ritzerfeld). Ze ziet er niets dan steriele beelden in, terwijl Spencer probeert uit te leggen wat hem voor ogen staat: actie door de beweging van de camera terwijl de handeling stilstaat:

> Ik kan een spannende actie laten filmen van een
> paard dat stilstaat.

De zangeres/actrice weigert de voorgestelde rol, zij, representante van film en muziek, ziet er geen brood in.

Volkomen in verwarring vraagt Spencer zich af of het waar is van die steriele beelden. Die verwarring wordt mede gesticht door de aanwezigheid van een jongetje, Ruben, met kindermeisje in het hotel. Was het blonde jongetje dan toch geen projektie in de spiegel, maar een heuse verschijning? Spencers vrouw neemt Ruben bij de hand, schuift een gordijn weg, doet deuren open en in de deuromlijsting staat het beeld van

> een roerloze eucalyptus, roerloos glanzend
> in de voorjaarzon.

Een beeld dat Spencer een grote gelukssensatie geeft. Een beeld in een werkelijk frame. Hoe is dat in een filmisch kader om te zetten?

Nu volgt het meest verwarrende deel van de hele roman. Nadat Spencer een conclusie geformuleerd heeft naar aanleiding van het tuinbeeld, een conclusie die wij niet vernemen, wordt het scenario van De paardendief vervolgd met de zin: *Mijn schoolvriend Hindemith had geen enkel talent.* Daarna neemt het verhaal onnavolgbare wendingen, er is aan de wirwar van feit en fiktie geen touw vast te

knopen, zodat de lezer bijna gedwongen wordt in te stemmen met het slot van deze aflevering:

> Nee, mijn schoolvriend Hindemith heeft geen enkel
> talent, behalve in de nabootsing. Het is tijd,
> laten we gaan

Is er zo kort voor het einde van het boek - nog 15 bladzijden te gaan, leert een vooruitblik - nog kans op herstel of vallen Hindemith, Spencer en Ritzerfeld definitief samen en valt daarmee ook het (witte) doek?

Spencer herneemt zich tijdens zijn verjaardagspartij op het terras van het hotel. Tijdens de conversatie valt zijn oog op een kasteel midden in het meer, op de Borromeïsche eilanden. Hij heeft de set gevonden, zegt hij tot Dorothy. Zij doet een poging zich van Spencer los te maken.

> Maar het was Spencer, die zich losmaakte.
> Hij stond op en zei, zich omdraaiend:
> 'Eén ogenblik'.

Wat bedenkt hij daar, waar gaat hij heen, maakt hij zich los? Het slot van het boek, tevens de laatste aflevering van De paardendieffilm geeft het antwoord. Het werkelijke decor van het kasteel, dat op zichzelf al een gelukkige setting is van het kasteel bij de boerderij, maakt uiteindelijk plaats voor het twee dimensionele decor van een Western, een straat met bordpapieren huizen erlangs.

De handeling is eenvoudig: de paardendief kiest tot acht maal toe een ander paard, in steeds andere vermommingen, om aan de straat, waar een jongetje en zijn moeder hem gadeslaan, te ontsnappen. Oorlogsgeweld nadert, de ruiter voelt zich steeds meer verbonden met vrouw en kind, hij weet zich de vader.

Hij ziet niet dat het jongetje, zich hullend in Indianentooi, iets in de schild voert. Maar als hij met het allerlaatste paard zich lijkt te verheffen, schiet het jongetje een pijl af. De ruiter wordt dodelijk getroffen. Er is een eind gekomen aan zijn over-levingstaktiek. Maar misschien, terwijl hij ligt te sterven, misschien zag hij nog, zo luiden de slotwoorden:

> hoe twee lange slierten olifanten in V-formatie razendsnel
> door een bergmeer zwommen, zich wegspoedend, van de
> ene oever naar de andere.

Dat is geen film *in* het werk van J. Ritzerfeld, dat is film *aan* het werk, work in progress, van oever tot oever, van het ene verhaal naar het andere. In alle filmvoorbeelden tot dusver is er sprake van het camera-oog dat de gebeurtenissen in heden en vooral het verleden op afstand registreert. Hier is het of voor het eerst de camera het verhaal maakt, werkelijk máákt: stap voor stap, shot na shot krijg je alles te zien, dring je dieper door in de steeds groeiende verschrikking en bereik je het hart van de verbeelding. Het Monteverdi-motto aan het begin van het boek laat de vertwijfelde Ariadne aan het woord:

> Het is mijn lijden dat sprak,
> Het is mijn verdriet dat sprak,
> Het is mijn tong, ja, die sprak,
> Maar nog niet mijn hart.

Ma non già il core. Maar aan het eind van het lied, als we aan de leidraad (le fil) van Ariane uit het doolhof zijn gekomen en le fils d'Ariane niet langer op misverstand berust, dan spreekt tenslotte als vanzelf het bloedend hart van de paardendief.

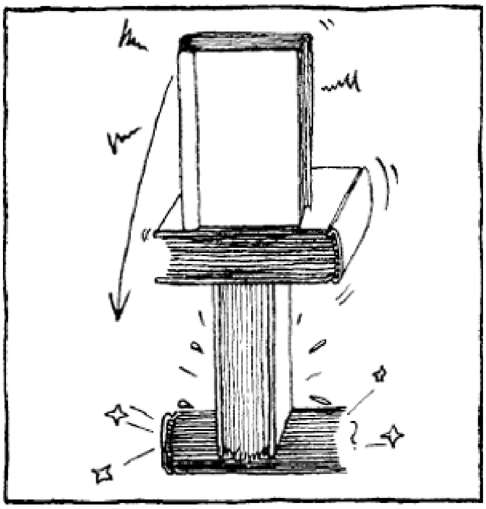
Ik heb voor deze uitvoerige en zenuwslopende benadering van *De paardendief* gekozen, omdat dit werk van Ritzerfeld het meest een kwestie is van vallen en opstaan, van projekt en projektie, van mystificatie in de zin van mist en misleiding.

De Poolse vlecht, in vele opzichten aansluitend bij *De paardendief*, geeft op filmgebied zijn geheimen gemakkelijker prijs, omdat werkelijk alle personages bij film betrokken zijn, ze hebben of krijgen er expliciet mee te maken.

Liever dan alle schakeltechnieken, auto, vrouw en man en paard en kind bij de naam te noemen, geef ik het paard de sporen die het verdiend heeft en ren naar het slot van het boek. Ritzerfeld geeft hier een nog aangrijpender voorbeeld van zijn dubbeloptiek dan in *De paardendief*: de camera als registrerende toeschouwer buiten schot èn als producent, regis-

seur, scenarioschrijver van de filmische apotheose. Neem een aantal shots uit die tekst (blz. 153-157):

> Sneeuw hier is de ideale ondergrond voor een verbeelding van roerloosheid en beweging. Deze keer goed kijken en luisteren. Als het moet zelf iets zeggen...
> Vanaf het begin is de vervlechting van roerloze aandacht en bewegende bedreiging het grootste probleem geweest. Op naar het trechteroog...
> Voor de beweging beschikken we over drie gestalten. Nee, voor het drietal uit springt nog een vierde minuscuul wezen...
> Sneeuw hier vormt ook de ideale bovengrond, het plafond van onze beeldhoek...
> Een blaasbalgvormige tunnel vernauwt zich, geheel alleen voor ons, voor ons geheel alleen...
> Er is geen wind die de vier gestalten voortbeweegt. Het is de zuigkracht op het oog, dat lijdt aan ernstige perspectiefverblinding...
> De drie volwassen gestalten, twee vrouwen en een man, op enkele meters van elkaar, stappen wijdbeens tastend door de sneeuw...
> In een detailopname van het gezicht, heel kort, zien we zoiets als een kindergezicht dat een seconde aarzelt tussen angst en verrukking...
> Op een afstand van honderd meter wordt de zichtbaarheid voor ons kritiek. We moeten meebewegen, een vierdubbel strompelpad volgen dat langzaam, heel langzaam - we hebben nog de tijd - dichtsneeuwt...
> Hoe beweging te brengen in iets dat we roerloos willen houden?...
> De man begint op de moeder te jagen...
> Hij treft haar, roerloos als een reiger, bij het begin van een lange, diepe trechter, waardoorheen de kleine Emilia zich langzaam van hen verwijdert...
> De zwaarte van zijn gewicht, niet die van zijn geweld drukt de moeder in de sneeuw...
> Warmt haar nek met zijn adem en zegt: 'Ze kan niet verdwalen'...
> 'Je bent niet vergeten waar we morgen naar toe gaan?'
> 'Geen dag, geen dag, geen dag vergeet ik dat', antwoordt de man...
> 'Kijk zelf maar', zegt hij: 'ze kan lopen, ze kan zelf wel lopen.'...
> Hij duwt haar kin omhoog: 'Zie je, ze kan lopen, ze leeft. Verlies haar niet uit het oog!'...



Rein Bloem
De zelfstandige dochter

Beethoven, Skrjabin, Ravel kon hij lezen.
Dat is mijn programma.
Ik heb besloten als toegift iets
fluisterends te spelen van Mompou -
op het onhoorbare af.
Wie mij na afloop aansprak was
een muziekregisseur van de radio.
Hoe kon hij weten dat hij zijn zelfstandige
dochter moest meebrengen.
Aha, hij wilde de hele Mompou opnemen.
(J. Ritzerfeld, *De Poolse vlecht*,
blz. 81, 89, 92)

Pappa schiet als gebruikelijk weg om telefonisch de radiouitzending vast te leggen, die Mathias Reber hem net heeft toegezegd.

Hij laat mij staan.

De pianist oogt hem na met een blik die pijnlijk geamuseerd lijkt. Het eerste kan ik begrijpen: als je na een avond vol virtuositeit, een stormachtig applaus aan het einde, een toegift speelt van een componist die niemand kent, iets heel zachts en intiems dat wegsterft, dan weet het publiek daar in de verste verte geen raad mee en jij evenmin.

Maar waarom lacht hij? Ik moet het hem vragen.

Zijn antwoord komt verrassend direkt.

De hele Mompou, dat zou meer dan drie uur kosten, uw vader weet er niet van.

Hij kijkt mij open, geraakt, afstandelijk en wervend aan, een uiterst verwarrende blik. Dit wordt geen gemakkelijk gesprek.

Waarom speelde u die toegift, hij stond niet op uw programma? Een foute, onnozele vraag en, ik had het moeten weten, het antwoord was er meteen, vaderlijk.

Die toegift heb ik al weken in mijn hoofd. Het is één van de Charmes van Mompou. Je vader zei oe, dat moet zijn au, maar toegegeven: hij heeft de muziek wel herkend, dat zullen niet velen hem na kunnen zeggen. Charmes - weet je wat dat betekent?

De vader maakt in een oogwenk plaats voor de man. Zijn blik kleedt mij onverhoeds uit, maar hij herneemt zich gelukkig. Dat betekent betovering. Geen bekoring, maar iets dat verder gaat dan zacht en lief, dat zo hard is als kharma, het noodlot. Mompou heeft zes van die Charmes geschreven. Ik heb geaarzeld tussen de eerste twee, pour endormir la souffrance en pour pénétrer les âmes. Ik heb de langzaamste gekozen, de tweede. Arme zielen. Het is vast geen toeval dat wij hier nu staan te praten.

Het is verontrustend en aangrijpend tegelijk. Zo laat hij een masker vallen, zo zet hij er één op. Ik ben in de ban.

Ben je het programma daarom begonnen met de Stormsonate van Beethoven?

Het is goed dat je dat weet, dat je dat vraagt. Misschien heeft Beethoven niet zomaar iets gezegd, toen iemand hem vroeg naar het geheim van opus 31, nr. 2: lees The Tempest van Shakespeare. Ik denk echt dat hij die sonate heeft opgezet

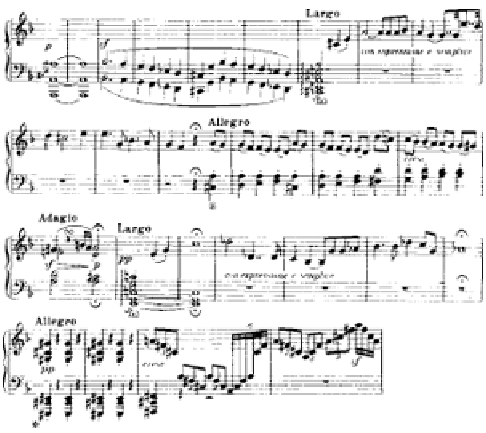
als een dialoog tussen geweld en tederheid, vertoon en verstilling, tovertrucs en simpele waarheid, droom en werkelijkheid, storm en luwte, nou ja.
Hij neemt me bij de hand en sleept me mee naar een tafeltje.

Luister. Het eerste deel begint met een arpeggio. Je kan dat snel spelen, maar ook heel langzaam, zo ... Uit die langzame beweging ontstaat deze snelle, het thema krijgt vorm, langzaam en snel gaan zo'n beetje om en om, en dan gebeurt het ongelofelijke, in de doorwerking, moet je horen.

Hij zet z'n vingers nog eens op het tafelblad en speelt noot voor noot het recitatief, con espressione e semplice, roerloze beweging. De kijk mijn ogen uit.

Verdomme, waar is het pedaal, dit moet met pedaal. Elke noot moet klinken als vanachter een gordijn, helder en versluierend.

Beeld. Geheim. We verliezen ons in de muziek



Fragment partituur: Joachim Kaiser

> Now my charms are all o'erthrown,
> And what strength I have's mine own.

Ik fluister.
Er staat nog meer op het programma.
Hij schiet wreed in de lach.
Aha, Skrjabin, Skrjabin 1914, het jaar voor zijn dood. Liederen van oorlog en liefde, zou iemand dat begrepen hebben?
Wat heb ik gespeeld, de twee poèmes, Vers la flamme, de twee dansen, de vijf preludes. Prometheus in het zicht van de haven. Water en vuur. Prospero ho maar, hij was niet goed wijs.
Wist je dat hij in dat concert voor orkest, piano, orgel en koor ook een lichtorgel heeft voorgeschreven, een clavier à la lumière.
Ik geloof dat in de wereld alleen Mengelberg in Amsterdam heeft geprobeerd dat ding te laten meespelen, misschien zat hij er zelf wel achter.
Ik hou niet van die Skrjabin met zijn Mysterie en zijn Initial Act. Laat ons op weg zijn als naar de zon, schijnt een Russische kunstbroer van hem te hebben gezegd. En dan die zenuwen.
Doodsbang voor infektie. Altijd handschoenen aan. Nooit eens

de kam van een ander. Hij ontliep zijn noodlot natuurlijk niet. In 1915 kreeg hij een zweer op zijn bovenlip. Twee weken later was hij dood, bloedvergiftiging. Mijn grootvader heeft er langer over gedaan. Twintig jaar pulken aan iedere bult uit angst voor kanker. Toen pas.

Nog een anekdote. Rond 1900 geeft hij les aan een meisje, twaalf jaar jonger dan hij. Tatiana Feodorovna Schloezer of hoe ze mag heten. Toen ze veertien was hoorde ze in de Kaukasus een pianist met de onwaarschijnlijke naam Buyukli de derde sonate van Skrjabin spelen. Voorgoed verloren.

Ze zocht hem een paar dagen later op in Moskou. Hun verhaal is als dat van Abelard en Heloïse. Maar Skrjabins vrouw, Vera Ivanovna, liet het bestaan.

Tatiana was bereid, dat heb ik ergens gelezen, hem te volgen to the edge of the limitless. Ze bleef bij hem tot zijn dood. Een onmogelijke man.

Waarom speel je hem?

Om de kontrasten. Die gedichten van opus 71 zijn liefelijk. Vers la flamme is heet als de zon, Prometheus op zijn ergst. En dan weer die twee dansen, helder als wat. Guirlandes is zo licht als maar zijn kan en Flammes sombres is niet wat je zou denken zwaar en unheimisch, maar juist sereen en het verdwijnt in het niets.

Het mooiste zijn de vijf preludes opus 74, het laatste wat hij geschreven heeft. Moet je zijn aanwijzingen in de partituur eens zien: douloureux, déchirant, très lent, contemplatif, allegro drammatico, comme un cri, lent, vague, indécis, fier, belliqueuz. De tweede, daar hou ik het meest van. Heel langzaam, contemplatief. En vooral: heel zacht. Niet zoals vroeger ingewikkelde, uitdagende harmonieën, maar twee zelfstandige stemmen die twintig maten lang heel langzaam tegen elkaar in bewegen.

Ik zag het.

Er viel een lange pauze.

Ik zocht naar een zin van ik weet niet meer wie, over liefde als een tedere en wilde menselijke bewogenheid. Misschien had dat hem bezield.

En Ravel? Miroirs, waarom niet de andere kant van je plaat? Hij schrok.

Le tombeau de Couperin, ja waarom niet. Ik spiegel me liever aan een componist dan dat ik hem ... Maar dat vroeg je niet. Ik moet eens ophouden met vuurwerk.

Het antwoord is dat Ravel in Miroirs los begint te komen van Debussy. Het lijkt nog wel op de tijd van Jeux d'eau, maar het impressionisme is minder flauw. Het is droger en harder. Het zijn geen impressies, geen afbeeldingen, maar weerspiegelingen, verbeeldingen, laten we zeggen poëzie.

Les noctuelles d'un hangar partent d'un vol cravater d'autres poutres. Dat is een regel van Léon Paul Farque, één van de Apachen, ik kan het niet helpen, zo heet die club, aan wie Miroirs is opgedragen.

Noctuelles, hoe zou je dat vertalen? Nachtvlinder, vleermuis, mot? En wat vind je van de das om doen voor cravater? Ik kan het niet laten.

Het gaat me vooral om de laatste twee, Alborado del Gracioso en La vallée des cloches. De zonsopgang van een nar. Dat speel ik even of mijn leven er vanaf hangt. Dat is werkelijk bijtend, cynisch, maskerade. Maar midden in dat beheerste geweld ineens weer een recitatief of alles stilvalt. Het reduceren van tientallen tegenstrijdige mogelijkheden tot één van alles ontdaan, onoverbodig, noodzakelijk thema dat maar een paar tellen duurt. Dat raakt me. En dan weer erop los. Hollen en stilstaan. slotakkoord tegemoet en het applaus. Gelukkig timet Ravel het anders en beter. Hij besluit met Vallée des cloches, heel ouderwets en stil. Zacht gerinkel rond een uit den treure herhaalde dissonant, een gis.

Lang zo Spaans niet als het voorafgaande geweld. Al bijna Déodat de Sévérac en zo ben ik dan eindelijk, godzijdank zul je zeggen, in de buurt gekomen van Federico Mompou.

Wat ga je spelen?

Ik wil er eigenlijk niet over spreken. Maar omdat jij jij bent... Música callada, muziek van de stilte. Achtentwintig korte passages of stilstanden. Hij maakte ze in vier katernen van 1959 tot 1967. En speelde ze in 1974 voor de plaat. Hij was toen tachtig jaar. Nu leeft hij nog. In april is hij jarig.

Zestien april, een week voor Shakespeare. Ik zit er onbescheiden net tussen in, half ram, half stier.

En hoe hij dat speelt! Een en al helderheid en rubato, met zijn rechterhand vaak ondeelbaar later dan zijn linker een toets aanrakend. Vertragen, eindeloos vertragen. Ingehoudener, teruggetrokkener kan het niet. Ik kan het tenminste nog niet, ik raak de noten precies op hun kop, meneer de virtuoos.

Ravel, dat kan ik spelen, maar Mompou dat is de vraag.

Vanavond dacht ik even dat het me lukken zou. Pour pénétrer les âmes. Nu ik jou zie ben ik daar niet zo zeker meer van. Maar ik blijf het proberen. Ik wil dat onbestemde vertoeven, verwijlen, ik zoek naar een woord, tussen hemel en aarde in mijn vingers krijgen.

Het is de droevigste en troostrijkste muziek die ik ken. Na één maat is mijn weerstand gebroken, huil ik en kom op hetzelfde moment mijn verdriet weer te boven. Het is steeds of er iets klinkt dat niet in de noten staat, dat eronder ligt, maar dan voor de hand, voor het grijpen. Iemand heeft eens een gedicht voor mij gevonden. Mijn handen tasten in het lege en verre vingers tien. Of ging het anders. Mijn handen tasten onophoudelijk naar mijn andere handen. Onvoorstelbaar is dat. Een beeld. Een geheim.

Ik had een jeugdvriend, Jules. Zijn vader was een Pool, zijn moeder een Française. Hij leerde me luisteren naar Ravel, Pavane pour une infante défunte. Dat zou ik nooit als toegift willen spelen. Misschien begrijp je waarom. Begrijpen is trouwens niets. Zich verplaatsen, langzaam maar zeker, liefst onzeker, is misschien iets.

Het kan Jules zijn geweest die mij ook Mompou heeft voorgespeeld, iets fluisterends, op het onhoorbare af. Of is dat Petrus Morellius geweest. Ik kan het me niet meer herinneren.

Mompou is nog altijd volop aanwezig. Hij vertolkt de stem van je jeugd. Dat is een cliché, maar wat anders. Op afstand, zonder een grein van nostalgie. Van geen terugkeer willen weten. Het pedaal gebruiken om die stem te laten doorklinken en aanhouden. Achter een gordijn als een geheim ritueel. Zonder toverkunst. Prospero heeft zijn mantel afgelegd en geeft zowel Ariël als Caliban, hemel en aarde, de vrijheid. Ze zingen erop los.

De muziek van Caliban zal de oude meester altijd net even dierbaarder in de oren klinken.

Droomeilanden zijn het, die achtentwintig rituele passages van Mompou. Ze zweven en staan stil. Ze bewegen zich ergens tussen consonant en dissonant in. Niets wordt opgelost, alles duurt voort, tout devient suspense.

Het stemt niet zwaarmoedig. Het verlicht.

Ik hoop op die mate van eenvoud en helderheid.

Wat betekent Musica Callade nog meer? Ik durf het nauwelijks te vragen, maar het moet.

Die titel komt uit een gedicht van Juan de la Cruz, een Spaanse mysticus, ik geloof uit de vijftiende eeuw. Niet zo'n himmelhoch jauchzende als Skrjabin en ook geen spoor van diaboliek. Musica callada, soledad sonora, het schijnt onvertaalbaar.

Die man heeft dat geschreven. Klinkende eenzaamheid? Hoe is het nu met je?

We zijn nog altijd alleen. Mijn vader is in geen velden of wegen te bekennen.

If music be the food of love, play on.

Aloys van den Berk
Oscar Timmers / J. Ritzerfeld
Een bibliografie

Afzonderlijk verschenen publikaties:

Timmers, Oscar. *Landklimaat*; ill. door Nacieron.
's-Gravenhage, L.J.C. Boucher, 1957.
135 blz.

Timmers, Oscar. *Geblaf in het hondsdal.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1960.
175 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 7)
- 2e druk: Amsterdam, J.M. Meulenhoff, 1966. 189 blz. (Meulenhoff pockets; no. 166).
- 3e druk in: *Nelson's oog.* 1968.

Timmers, Oscar. *Stier voor piranha's.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1961.
147 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 19).
- 2e druk in: *Nelson's oog.* 1968.

Timmers, Oscar. *Enkele reis retour.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1963.
123 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 48).
- naast paperback ook een gebonden editie.
- 2e druk in: *Nelson's oog.* 1968.

Timmers, Oscar. *Nelson's oog.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1968.
351 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 275).
- bevat het lyrische verhaal *Oogappel* en gewijzigde herdrukken van de romans *Enkele reis retour, Geblaf in het hondsdal* en *Stier voor piranha's.*

Timmers, Oscar. *Oogappel.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1969.
120 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 313).
- bevat ook de tekst die onder de titel *Oogappel* gepubliceerd werd in *Nelson's oog.*
- zie ook *De amazone*, 1977.

O.T. (= Oscar Timmers). *Haar gaan & haar liggen.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.
66 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 388).

- zie ook *De amazone*, 1977.

Ritzerfeld, J. (ps. van Oscar Timmers).
Anima 'Je reinste film';
roman.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1974.
143 blz.
(BBLiterair).

- zie ook De *amazone*, 1977.

Ritzerfeld, J. *De amazone.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.
175 blz.
(BBLiterair).

- bevat: *De schrijver en zijn dochter* (een nieuwe versie van *Haar gaan & haar liggen*, 1971), *Tien dagen aan zee* (gebaseerd op *Oogappel*, 1969), *Anima, Je reinste film* (onder dezelfde titel gepubliceerd in 1974) en een fragment uit *De paardendief*, te verschijnen in 1979.
- 2e druk 1983. Amsterdam, Querido.
  (Salamander).

Ritzerfeld, J. *De paardendief.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.
186 blz.
(BBLiterair).

- een fragment verscheen in *De amazone*, 1977.

Ritzerfeld, J. *De Poolse vlecht.*
Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.
159 blz.
(BBLiterair).

- 2e druk 1983. Vianen, ECI.
  (licentie uitgave).
- 3e druk 1983. Amsterdam, De Bezige Bij.
  (BBLiterair).

Vertalingen door Oscar Timmers:

Adler, Edward. De tiende straat;
uit het Amerikaans vert. door Oscar Timmers.
Haarlem, J.H. Gottmer, 1963.

224 blz.

Allingham, Margery. De man die twee keer stierf;
vert, uit het Engels door Oscar
Timmers.
Utrecht, Bruna, 1962. 190 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 520) (= no. 529).

Andersch, Alfred. De roodharige;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1963. 199 blz.

Baldwin, James. Niet door water maar door vuur;
vert. uit het Engels door Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1963. 111 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 733).

Baldwin, James. Een ander land;
uit het Engels vert. door Oscar
Timmers.
Utrecht, Bruna, 1964. 352 blz.
(Grote Beren; no. 7).
- 9e druk 1973. (Zwarte Beertjes; no. 1561).

Baratz, Joseph. Dorp aan de Jordaan; de geschiedenis van Degania; uit het Engels vert. door Oscar Timmers. 's-Gravenhage, Daamen, 1963.
168 blz.
(Ooievaars; no. 178).

Bühl, Wolfgang. Eros met grijzende slapen; vert. uit het Duits door Oscar Timmers. Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1962.
231 blz.

Caldwell, Erskine. Oproer in juli;
vert. uit het Amerikaans door Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1963. 188 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 714).

Canning, Victor. De drakenbloedboom;
uit het Engels vert. door Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1964. 317 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 724).

Dewlen, Al. Jury-proces;
vert. uit het Amerikaans door Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1963. 384 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 572/573).

Eisner, Gisela. De reuzendwergen;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, J.M. Meulenhoff/De Bezige Bij, 1965, 223 blz.
(Meulenhoff editie; no. E69).

Fabris, Frans. Heldencarroussel;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1962. 200 blz.

Farner, Konrad. Opstand van de abstracte kunst;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1964. 129 blz.
(Telstar pockets).

Klein-Haparash, J. Wie vlucht voor een leeuw;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1966. 868 blz.

Kosinski, Jerzy. Stappen;
vert. uit het Amerikaans door Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1968. 176 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 284).
- 12e druk 1981.

Kosinski, Jerzy. Aanwezig;
vert. uit het Amerikaans van Oscar

Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.
155 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 360).
- 7e druk 1981 (BBLiterair).

Kosinski, Jerzy. Duivelsboom;
vert. uit het Amerikaans van Oscar
Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1973.
245 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 439).

Kosinski, Jerzy. Duivelsboom;
tweede editie; vert, uit het Amerikaans door Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1982.
216 blz.
(BBLiteratuur)

Kosinski, Jerzy. Cockpit;
vert. uit het Amerikaans door Oscar
Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1975.
272 blz.
(BBLiterair).
- 6e druk 1980.

Kosinski, Jerzy. De onbekende partner;
vert, uit het Amerikaans door Oscar
Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.
343 blz.
(BBLiterair).

Kosinski, Jerzy. De geverfde vogel:
tweede editie;
met een inl. van de schrijver; vert. uit het Engels door Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1979.
272 blz. (BBLiterair).
- 4e druk 1983.

Lind, Jakov. Ergo;
vert, uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1967.
179 blz.
(Literaire reuzenpockets; no. 215).

Marton, Gregory. Mijn vriend de
sneeuwstorm;
vert. uit het Engels door Oscar
Timmers.

Haarlem, Gottmer, 1963. 112 blz.

Maschmann, Melita. Sporen van as;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1962.
216 blz.

Schnurre, Wolfdietrich. Vonk in het
sprokkelhout;
uit het Duits vert. door Oscar Timmers.
Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1964.
152 blz.
(Telstar pockets).

Weiss, *Peter.* Viet Nam;
gesprek over de voorgeschiedenis en het verloop van de langdurige
bevrijdingsoorlog in Viet Nam enz.;
vert. uit het Duits door Oscar Timmers.
Amsterdam, Meulenhoff Nederland,
225 blz.
(Kritiese bibliotheek).

Wheatley, Dennis. De vlucht van Roger
Brook;
een historische avonturenroman;
vert. uit het Engels door Oscar
Timmers.
Utrecht, Bruna, 1962. 471 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 527/528).

White, Jon Manchip. Het uur van de rat;
vert. uit het Engels Oscar Timmers.
Utrecht, Bruna, 1964. 192 blz.
(Zwarte Beertjes; no. 757).

Redaktioneel werk in boekvorm:

Vandaag; nieuw werk van Nederlandse, Vlaamse en Zuidafrikaanse schrijvers.

Utrecht, Bruna, 1961-1967. No. 7-13.
- redaktie Oscar Timmers e.a.

De beste korte verhalen van De Bezige Bij;
samengesteld door W. van Beusekom,
R. Campert en Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.
448 blz.
(BBLiterair).
- 3e druk 1979.

De beste buitenlandse verhalen van De Bezige Bij; woord vooraf en samenstelling door Oscar Timmers.
Amsterdam, De Bezige Bij, 1978.
404 blz.
(BBLiterair).

- 2e druk 1978.

Sekundaire literatuur in periodieken:

Aerden, B. Timmers Oogappel is te veel maakwerk.
NRC, 29 nov. 1969.
(over: *Oogappel*).
Bloem, Rein. Genealogie van de rouw.
Vrij Nederland, 5 juni 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
B., A.H.d. (= August Hans den Boef).
De koelte van J. Ritzerfeld.
De Waarheid, 18 sept. 1979.
(over: *De paardendief*).
Boef, August Hans den. Een eigenzinnig onderzoek naar de ramp van de eeuw.

De Volkskrant, 7 mei 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
Boomsma, Graa. Tussen opknopen en ontknopen.
De Waarheid, 28 april 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
Buddingh', C. Oscar Timmers'
manipuleren met de werkelijkheid.

Parool, 1 febr. 1969.
(over: *Nelson's oog*).
Buddingh', C. Communique uit een nevelwereld.
Parool, 21 febr. 1970.
(over: *Oogappel*).
Bulthuis, Rico. De bevroren romantiek van Ritzerfeld.
Rotterdamsch Nieuwsblad, 29 juni 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Cartens, Daan. De gestorven zoon.
BZZLLETIN, no. 67, 7e jrg.,
juni 1979, blz. 67-69.
(over: o.a. *De amazone* en
De paardendief).
Deel, T. van. Was er oorlog toen je werd geboren?
Trouw, 22 april 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
Diepstraten, Johan. ‘Debutant’ Oscar
Timmers animeert.
De Stem, 18 mei 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Dinaux, C.J.E. De tweede roman van Oscar Timmers.
Haarlems Dagblad, 22 april 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Dinaux, C.J.E. Stier voor piranha's
- derde boek van de Haarlemse auteur Oscar Timmers.
  Haarlemse Courant, 13 jan. 1962.
  (over: *Stier voor piranha's*).

Eeten, Peter van. Geblaf in het hondsdal.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 2 juli 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Fens, Kees. Kijken door een gele filter.
De Tijd/Maasbode, 3 maart 1962.
(over o.a. *Stier voor piranha's*).
Fens, Kees. Roman in reageerbuis van onbekende auteur.
De Volkskrant, 6 april 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Goedegebuure, Jaap. Dichtung und Wahrheit.
Haagse Post, 8 mei 1982.
(over o.a. *De Poolse vlecht*).
Heite, H.R. Nieuwe boeken.
Soma, no. 23, 3e jrg., mei 1972, blz. 54-55.
(over o.a. *Haar gaan & haar liggen*).
Iseghem, Johan van. Roerloos, als de sneeuw.
De Standaard, 4 juni 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
J., E. de. (= Eelke de Jong). Dichterlijk gedacht proza in Timmers' Landklimaat.

De Telegraaf, 27 nov. 1957.
(over: *Landklimaat*).

Jonkers, Han. 'Roman' uit een laboratorium.
Eindhovens Dagblad, 3 aug. 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Kets, Jos. Absurd.
De Standaard, 25 jan. 1980.
(over o.a. *De paardendief*).
Keijsers, Piet. J. Ritzerfeld: Anima, Je reinste film.
Brabants Nieuwsblad, 27 juni 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Kusters, Wiel. Vlees onder kunststof.
NRC Handelsblad, 14 mei 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
Leys, Herman. J. Ritzerfeld, Anima, Je reinste film, literaire puzzel. *Standaard*, 14 febr. 1975.
(over: *Anima: Je reinste film*).
Lukkenaer, W.J. Oscar Timmers: hoog boven Amsterdams peil.
Haarlems Dagblad, 26 okt. 1968.
(over: *Nelson's oog*).
Lukkenaer, Pim. Het spaarzame scheppen van Oscar Timmers.
Vrij Nederland, 1 juli 1972.
(over: *Haar gaan & haar liggen*).
Luijters, Guus. Er is niets mis met dat boek, maar toch...
Het Parool, 22 febr. 1975.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Maandag, Ben. Oscar Timmers over Spencer.
Het Vrije Volk, 13 aug. 1977.
(over: *De amazone*).
Marja, A. Proza en pretentie.
Haagsch Dagblad, 8 maart 1958.
(over: *Landklimaat*).
Mertens, Anthony. Aangetrokken door het verdwijnpunt van de doodangst.
De Groene Amsterdammer, 2 juni 1982.
(over: *De Poolse vlecht*).
Meijer, Ischa. Schrijver Oscar Timmers:
Ik ben van prikkeldraad, verroest prikkeldraad.
Haagse Post, 21 juni 1980.
(interview).
Moor, Wam de. Zonder titel.
Arnhemsch Dagblad, 27 okt. 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Moor, Wam de. De charme van Adriaan van der Veen.
De Tijd, 14 okt. 1977.
(over o.a. *De amazone*).
Neelissen, Ton. Een eerlijke poging, maar met teleurstellend resultaat.
Elsevier, 28 mei 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Phaff, J. De boeken van Oscar Timmers.
De Groene Amsterdammer, 23 nov. 1963.
(over o.a. *Stier voor piranha's*).
Reinders, P.M. Man tussen vier vrouwen.
NRC Handelsblad, 1 juli 1977.
(over: *De amazone*).
Reinders, P.M. Literaire fantasieën.
NRC Handelsblad, 11 mei 1979.

(over: *De paardendief*).
Rover, Frans de. Een boek, een film, een werkelijkheid; kaleidoscopische roman van J. Ritzerfeld.
Vrij Nederland, 21 april 1979.
(over: *De paardendief*).
Sanders, Wim. J. Ritzerfeld. De paardendief.
Parool, 25 mei 1979.
(over: *De paardendief*).
Sarneel, Fons. Een veelheid van mogelijke verhalen.
Vrij Nederland, 29 nov. 1969.
(over: *Oogappel*).
Schmidt, Michiel. Timmers is alleen gesteld op vrouwen.
De Telegraaf, 21 febr. 1970.
(interview).
Schouwenaars, Clem. J. Ritzerfeld:
Anima, Je reinste film.
Nieuwe Gazet, 6 febr. 1975.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Sitniakowski, I. Wie is deze
Kosinskiimitator?
De Telegraaf, 20 april 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Soetaert, Ronald. Wie hier literatuur van maakt is een zwijn.
De Morgen, 4 sept. 1982.
(over o.a. *De poolse vlecht*).
Thomassen, Huib. Stier voor piranha's.
De Nieuwe Gids, 14 mei 1962.
(over: *Stier voor piranha's*).
Tegenbosch, Lambert. Pleidooi voor een afgezakt leven.
Dagblad van Oost-Brabant, 9 april 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Veenstra, J.H.W. Ongewone schrijverskwaliteiten in ‘Geblaf in het hondsdal’; een dwarsfluiter met fijne smaak in de mond.
Vrij Nederland, 11 juni 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Visser, Ab. Het fellatio-fellowship.
Leeuwarder Courant, 27 april 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Voeten, Jessica. De eerste lezer. *NRC Handelsblad*, 8 mei 1981.
(interview).
Vogelaar, J.F. Schrijver x gelooft er niet meer in.
De Groene Amsterdammer, 18 juli 1972.
(over: *Haar gaan & haar liggen*).
Vogelaar, J.F. Balanceren boven de chaos.
De Groene Amsterdammer, 14 sept. 1977.
(over: *De amazone*).
Vree, Freddy de. Over J. Ritzerfeld.
Anima, Je reinste film.
K&C, Kunst & Cultuuragenda, 7e jrg., no. 8, 18 april 1974, blz. 25.
(over: *Anima, Je reinste film*).
Vries Broekman, De. In heimwee naar de protozoën.
De Gelderlander, 14 mei 1960.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Wadman, Anne. Zonder titel.

Leeuwarder Courant, 8 juli 1961.
(over: *Geblaf in het hondsdal*).
Zuiderent, Ad. Anima, Je reinste film.
Trouw/Kwartet, 30 maart 1974.
(over: *Anima, Je reinste film*).

Nummer 104]

Peter de Boer
De zelfbewuste onzekerheid van L.TH. Lehmann

1

Op pagina 191 van de literatuuratlas *Ik probeer mijn pen* ... staat een foto afgedrukt waarop L.Th. Lehmann, Ewald Vanvugt, Simon Vinkenoog en Rudolf Geel plus echtgenote zichtbaar goed geluimd bijeenzitten op de stand van uitgeverij De Bezige Bij tijdens de boekenmarkt in 1965. Vinkenoog prijst heftig gebarend en waarschijnlijk luidkeels, zoals we dat van hem gewend zijn, een dichtbundel aan en dat levert voor de mensen in zijn omgeving kennelijk een amusant kijk- en luisterspel op. Om de een of andere reden komt de glimlach op het gelaat van Lehmann wat geforceerd op mij over. Hij vermaakt zich wel, hij tokkelt zelfs op een gitaar, maar hij raakt toch niet helemaal uit de plooi. Zijn welwillende lachje kan niet verhullen dat hij temidden van al die drukte gesteld is op een zekere distantie. Deze indruk wordt nog versterkt door een andere foto op dezelfde pagina van de genoemde atlas. Het is een opname uit een film van Frans Weisz uit 1965. Op deze foto staan Bert Voeten, Jan Wolkers, Gerard Reve en L.Th. Lehmann op een rij naast elkaar. De drie eerstgenoemden staren ernstig voor zich uit. En Lehmann?

Lehmann lacht. Het is precies hetzelfde vriendelijke en tegelijk sfinxachtige lachje als op de eerste foto. Twee tegengestelde situaties, dezelfde glimlach. Over wat er in Lehmanns innerlijk omgaat licht deze standaarduitdrukking ons dus niet in. Wil hij er zijn verlegenheid achter verbergen? Houdt hij alvast rekening met een nieuwsgierig nageslacht dat met een lachend portretje om de tuin geleid moet worden? Ik sluit deze twee mogelijkheden niet uit.

Ik houd het er op dat Lehmann zich achter het komische masker van de vrolijke muze Thalia het best op zijn gemak voelt. Het kan zijn dat ik er met mijn veronderstelling ten aanzien van de foto's hierboven helemaal naast zit; dat kan allemaal Lehmann zelf beoordelen. Maar zij is in elk geval wel in overeenstemming met het beeld dat Lehmann in zijn poëzie van zich zelf oproept. Kenmerkend voor zijn poëzie uit zowel de voor- als naoorlogse periode is de openhartige en tegelijk gemaskerde wijze waarop hij zijn gevoelens - en dat betekent in dit geval meestal: zijn onzekerheden - verwoordt.

Lehmanns poëzie gaat altijd over Lehmann zelf, is altijd iklyriek. Hij licht ons in over zijn talrijke reizen naar het buitenland, de onbestendigheid van zijn liefdesverhoudingen, zijn afkeer van de leef- en denkwereld van de volwassene, zijn angsten, zijn behoeften aan een normale baan die in overeenstemming is met zijn dubbele academische opleiding, etcetera, etcetera. Lehmann weet deze zaken echter zo te presenteren dat men zelden het gevoel krijgt dat hij zijn gemoed op een opdringerige manier uitstort. Integendeel, steeds breekt er zoals op de foto's waarover ik zoëven sprak een lach door waarmee Lehmann zijn ware gevoelens camoufleert en de lezer adviseert: lach maar, er staat niet wat er staat. Dankzij deze gemaskeerde openhartigheid kan hij de gevoelens die hij niet goed durft te uiten tòch uiten. Van oudsher hebben zij, die hun ware gevoelens zowel willen verbergen als openbaren, zich bij hun dubbelzinnige streven bediend van de humor. De humor is uit Lehmanns poëzie dan ook niet weg te denken. Studentikoze branie en een burleske metaforiek waren de wapens waarmee Lehmann zich in zijn jeugdwerk

tegen maatschappij en medemens teweerstelde, later namen ironie, understatement en een droogkomieke conversatietoon die taak over.

Boekenmarkt 1965. V.l.n.r. L.Th. Lehmann, Ewald Vanvugt, Simon Vinkenoog en Rudolf Geel en zijn vrouw.

Opname uit de film van Frans Weisz *Een Zondag op het eiland van de Grande Jatte uit 1965. V.l.n.r. Bert Voeten, Jan Wolkers, Gerard van het Reve en L.Th. Lehmann*.

4

De dichter-criticus Willem Brandt heeft Lehmann ooit vergeleken met Piet Paaltjens. Beiden vertegenwoordigen het type van de ‘eeuwige student’, beiden hebben moeite met de eisen die de maatschappij aan hen stelt en beiden geven grimlachend blijk van een levensernst die zich door de humor niet helemaal laat wegpoetsen. Dat Brandt naar de negentiende eeuw moest teruggrijpen om een aan Lehmann verwante dichter te vinden is opmerkelijk genoeg. Lehmann laat zich bij geen enkele door zijn tijdgenoten gevormde stroming indelen. Mogelijk heeft ook hier zijn behoefte aan distantie een rol gespeeld. In 1939 debuteerde hij met enkele gedichten in het door Ed. Hoornik geredigeerde tijdschrift *Werk.* Hij was toen achttien jaar. In de eerste jaren daarna publiceerde hij onder andere in *Criterium.* Hoornik zou Lehmann graag als een lid van zijn literaire bent beschouwd hebben. Hij was zeer gecharmeerd van Lehmanns poëzie. Lehmann heeft zich evenwel nooit bij de *Criterium*-dichters aangesloten; hij was trouwens gemiddeld tien à vijftien jaar jonger dan dezen.

Zelf vatte Lehmann zijn poëtica voor de oorlog samen met de zin: ‘Mijn werkwijze bestaat in het imiteren van anderen’. En het is waar, wie zijn eerste bundels leest, zal zonder veel moeite achterhalen bij welke dichters de jonge Lehmann te rade is gegaan: Du Perron, Vestdijk, Nijhoff, Slauerhoff, Hendrik de Vries, Marsman en een enkele maal ook A. Roland Holst. Hij heeft deze invloeden echter op zo'n overtuigende wijze verwerkt en met zijn eigen thematiek verweven dat Vestdijk hem in 1940 lof toezwaaide met zijn ‘verblindend eclecticisme’. Lehmann nam wat hem bij anderen beviel heel gemakkelijk in zijn eigen poëzie op en trok zich voor het overige niets van zijn bewonderde voorgangers c.q. tijdgenoten aan. Van Du Perron leende hij wel de praattoon, maar niet diens ventisme, van Nijhoff wel het gebruik van de omgangstaal en de voorkeur voor het plastische vers, maar niet diens christelijk-religieuze aspiraties, van de *Criterium*-groep wel de aan een strenge vormgeving gekoppelde eenvoud, maar niet het romantisch realistisch uitgangspunt. Lehmann was zo op-en-top eclecticus dat hij zich eenvoudig niet kòn aansluiten bij één bepaalde stroming.

Een eclecticus is Lehmann steeds gebleven. Vanuit de bundel *Het echolood* (1955) is zijn vers in formeel opzicht veel vrijer geworden. De opkomst van de experimentelen zal hieraan niet vreemd geweest zijn. Hij had zich als generatiegenoot van de Vijftigers gemakkelijk bij hen kunnen aansluiten, maar hij heeft dit niet gedaan. Inhoudelijk staat zijn latere poëzie ook ver van de experimentele poëzie af: vage mythische noties (Luceberts ‘ruimte van het volledig leven’ bijvoorbeeld), blinde associatiedrift en irrationele verbanden in de werkelijkheid treft men in Lehmanns door een classicistische vormwil en eruditie ingegeven gedichten niet aan. Lehmanns laatste bundel *Luxe*, sluit enigszins aan bij het realisme van de *Barbarber*-dichters en het engagement van de dichters in en rond het tijdschrift *Gard Sivik.* Maar meer dan een vage verwantschap is dit niet, daarvoor is Lehmanns quasi-objectieve weergave van de werkelijkheid toch te zeer een uitdrukking van wat hem innerlijk bezighoudt.

Zelfbewustheid en onzekerheid gaan bij Lehmann hand in hand. Hij is zo zelfbewust dat hij zijn onzekerheden durft te uiten, en tevens zo onzeker dat hij dit alleen durft via de omweg van de romantische ironie en de pose van de alles relativerende en graag wat spottende intellectueel. Het is misschien zijn onzekerheid geweest die hem naar het werk van anderen deed grijpen, maar dit gebeurde dan weer in de zekere wetenschap dat hij nooit een epigoon kon worden.

2

Louis Lehmann werd op 19 augustus 1920 in Overschie geboren. Hij debuteerde in 1940 met de bundel *Subjectieve reportage*, die nog in datzelfde jaar gevolgd werd door *Dag- en nachtlawaai.* In 1941 verscheen *Schrijlings op de horizon.* Deze drie bundels werden, met een aantal weglatingen en toevoegingen, in 1947 herdrukt in de *Verzamelde gedichten.* Reeds in 1940 werd Lehmann door Vestdijk binnengehaald als een 'litterair wonderkind' en door Ter Braak als een 'overrompelende zeventienjarige', terwijl de immer gereserveerde W.L.M.E. van Leeuwen de poëzie van de jonge 'Lord Wanhoop' weliswaar 'puberesk' noemde, maar hem toch complimenteerde met zijn 'speels taalgebruik, onverwachte trouvailles, (en zijn) zeer originele plastiek'.

Zo gemakkelijk als Lehmanns produktie op gang was gekomen, zo moeizaam ging het daarna. Pas in 1948 verscheen er van hem een nieuwe bundel *Gedichten*, die men als het sluitstuk van zijn jeugdwerk kan beschouwen. Vervolgens verscheen in 1955 *Het echolood*, een bundeltje van zestien gedichten, waarin Lehmann zijn fenomenale verstechniek niet langer in dienst stelde van de traditionele versificatie, en koos voor het in menig opzicht riskantere vers libre. De vernieuwing zet zich door in de daaropvolgende bundels: *Een steen voor Hermes* (1962), *Who's who in Whatland* (1963) en *Luxe* (1966). Na *Luxe* heeft Lehmann er als dichter het zwijgen toegedaan, een zwijgen dat nu al zeventien jaar duurt.

Gezien de opvallende stijlbreuk in zijn werk zijn de critici geneigd om een onderscheid te maken tussen het vroegere (tot en met *Gedichten*) en latere werk. Het jeugdwerk is exuberant, opstandig, gemaniëreerd (in de goede zin des woords) en vol glitter en vuurwerk, de latere gedichten daarentegen zijn geserreerd en geestig en op een nadrukkelijke manier intellectualistisch. Zo opgevat, als aanduiding van een stilistische wending, is dit onderscheid zeker zinvol. Maar men dient in het oog te houden - en dat gebeurt naar mijn idee te weinig - dat Lehmanns poëzie wat de thematiek betreft zo'n abrupte breuk niet kent. Heel in het algemeen heb ik die thematiek, of de impuls waaruit zij voortkomt, in het begin van dit stuk al aangegeven: het verwoorden en tegelijkertijd verbergen van een onzeker levensgevoel, dat Lehmann in *Who's who in Whatland* kernachtig omschreef als zijn 'weifelende volwassenheid'.

Het wordt tijd om Lehmann eens wat uitgebreider aan het woord te laten. Ik denk dat veel van zijn bewonderaars door het jeugdwerk nog steeds in verrukking worden gebracht en dat kan ik me goed voorstellen wanneer ik een sonnet lees als het nu volgende:

Sinds Baudelaire...

Al kan ik mij soms zwaar bezinnen,
het avontuur van vuur en dood, o
ik ken het best, daar raast het binnen
op een vuurrode brandweerauto.

Het grijpt mijn haar en roept: Kom mee!
Drie kilometer haarspeldbochten,
soms op vier wielen, soms op twee,
equivalent voor blauwe tochten.

Het eindigt kniediep in het water,
ik zwem van puur genot, maar later
scheep ik mij, droog en gladgesmeerd,

weer in op de 'bevlagde wanhoop'.
Denk niet dat ik niets van het land hoop,
maar zo wordt 't best gepavoiseerd.

(*Verzamelde gedichten*, 17)*

* Ik zal voor mijn citaten uit Lehmanns eerste drie bundels steeds gebruik maken van de *Verzamelde gedichten* uit 1947, afgekort *VG.* Voor de andere bundels gebruik ik de volgende afkortingen:
Gedichten: Ged.
Het echolood: Echolood
Een steen voor Hermes: Hermes
Who's who in Whatland: Whatland
Luxe: Luxe

Ziehier de turbulente, James-Dean-achtige snelle jongen die Ter Braak en andere arrivé's indertijd betoverde. Het is een virtuoos gedicht, technisch knap geconstrueerd, met een paar fraaie kolderieke beelden en enkele geslaagde afwijkingen van het metrische patroon, waardoor het een enorme vaart krijgt. Dat hier ook nog zo iets als een 'levensvisie' wordt verwoord, lijkt ondanks de toespelingen op de poètes maudits en hun 'bevlagde wanhoop' niet erg waarschijnlijk, daarvoor krijgen de technische hoogstandjes, het fantaisistische decor en het bewust gehanteerde onpoëtische idioom al te exclusief de aandacht.

Intussen zou men bijna uit het oog verliezen dat dit komieke gedicht in regel 1 met een ernstige opmaat begint. Het met veel gelach en rumoer onder de voet lopen van een ernstige begin-opmerking is in Lehmanns poëzie schering en inslag. In het gedicht 'Lente (3)' bijvoorbeeld gaat het als volgt toe:

Ik vrees de lauwe slapeloze nachten,
de trambochtgangen hoorbaar mijlenver.
Ik voel mijn warme schouders breed, mijn hart
roffelt het borstschild als een krijgsmansspeer.
Ik weet geen beter borst om aan te rusten.
(*VG*, 75)

De in regel 1 genoemde angst wordt door de grappige hyperbool in regel 4 en de komisch onbescheiden slotregel, die nog maar zijdelings met het voorafgaande te maken heeft, vakkundig op zwakstroomniveau gebracht.

Iets subtieler wordt de angst gedempt in de eerste strofe van het sonnet 'Nocturne':

De torenhoge nachtwindkolder
stort zich in snoeksprong over 't land,
zo kwam eens dreunend van de zolder
(in onze jeugd) een olifant.
(*VG*, 23)

Opnieuw worden door gebruikmaking van de hyperbool ('nachtwindkolder', 'snoeksprong') en een verwijzing naar een angstaanjagend geluid de angst en het weglachen daarvan naast elkaar geplaatst. In 'Lente (3)' werd de angst zonder omwegen aangekondigd door de woorden 'Ik vrees'; in het laatste citaat wordt de angst zelf niet letterlijk genoemd. Maar de metafoor in de regels 3/4 zet ons op het juiste spoor. Een stommelende olifant op zolder wil ons 'in onze jeugd' wel schrik aanjagen, ook al is die olifant slechts een hersenspinsel van een kind. Zo krijgt regel 1 met terugwerkende kracht een aanzienlijk minder kolderiek karakter dan het woord 'nachtwindkolder' doet vermoeden. De rest van dit sonnet is een aaneenschakeling van beelden die alle een schrikwekkend, of op zijn minst onbestemd karakter hebben. Het eindigt met dit terzet:

Nu rolt het land mij in zijn kimmen,
het fietsen wordt tot bergbeklimmen
en een lantarenkrans raakt louche.
(*VG*, 23)

Het woord 'louche' in de slotregel is de enige directe verwijzing naar de angst die het gedicht bevat. Ik zei het al: wat Lehmann op het hart heeft wordt wel gezegd, maar verhuld.

3

Optimisme is een eigenschap die Lehmann vreemd is. Een enkele keer spreekt hij zich daarover onomwonden uit, zoals in ‘Zwakheid’:

> Ik heb niets te verwachten
> in deze eenzaamheid
> dat tijdlijk kan verzachten
> de vrees van later tijd.
> (*VG*, 15)

maar deze openhartigheid levert slechts bij uitzondering de sterkste gedichten op. Hij is op zijn best wanneer hij als overbrenger van een treurige boodschap het schminkpotje van de clown niet schuwt. Veel gedichten in *Verzamelde gedichten* zijn bezweringen van ‘het zwart van dood en duister’, zoals Lehmann het in een titelloos gedicht formuleert (p. 44). 's Avonds of 's nachts ondergaan de dingen uit zijn omgeving een onheilspellende gedaanteverandering. In ‘Polder bij avond’ gaat de invallende duisternis aldus tekeer:

> Elk horizontlicht stijgt als een raket,
> elk ademrhythme wordt een stoottrompet,
> mijn vuisten kloppen in de hordenkolder.
>
> Wij stormen blindlings de tot wenteltrap
> ontzette vlakte op: geen dronkenschap,
> maar training in de Rotterdamsche polder.
> (*VG*, 22)

Een doodgewone polder verandert 's avonds in een grillig, surrealistisch inferno. Het woord ‘hordenkolder’ is van dezelfde stam als ‘nachtwindkolder’ in het hierboven geciteerde fragment uit ‘Nocture’: de humor dient om de ontzetting te bezweren. Op zijn eigen wijze geeft Lehmann hier uitdrukking aan een benauwenis, waaromheen de Vijftigers later een hele cultus hebben opgebouwd. De Vijftigers immers hebben de onbestemde aspecten van de ons omringende ruimte, en zeker de nachtelijke ruimte, herhaaldelijk in hun poëzie aan het licht gebracht. Lucebert heeft dit aan het licht brengen van duistere (psychische) ervaringsgebieden zelfs in zijn pseudoniem tot uitdrukking willen brengen! Eén voorbeeld slechts, het gedicht ‘Nacht’ van Paul Rodenko (*Verzamelde gedichten*, 15):

> Weer is het nacht.
> De stoelen staan gespitst.
> De spiegel wordt een zeer oud schilderij.
> De deur is dicht.
> Elk ding lijkt nu verdacht.
> Stil staart de smalle reigerblik
> van 't licht.

Tastbare dingen verliezen hun concreetheid; zekerheden worden aangetast. Het hoeft niet steeds het duister te zijn dat tot dit onwelkome gevoel aanleiding geeft. In ‘Doelloze lente’ bijvoorbeeld, dat evengoed ‘Horror vacui’ had kunnen heten, is het niet de nacht, maar de leemte die een afwezige geliefde nalaat die Lehmann het gevoel geeft dat hij ‘zich op de ruimte dood moet jagen’ (*VG*, 34).

Lehmann brengt dit soort angsten regelmatig in verband met het kind, dat iedere volwassene zijn leven lang in zich mee moet dragen (‘Drie gedichten (3)’):

> Diep in mij fluistert er
> vrees dat het kind wit en wild
> zo vaak in mij verstild;

(*VG*, 48)

Kinderen, of beter misschien: ‘kind-gebleven’ volwassenen zijn hem dierbaarder dan degenen die hun jaren met trots tegen de kinderwereld uitspelen, - daar laat Lehmann met dichtregels als: ‘Het kind dat jij eens was en ik wil zijn’ (*VG*, 76) en: ‘Zo

doen nu eenmaal ouders, / dat zijn volwassenen / en nimmer te vertrouwen' (*Hermes*, 45), geen misverstand over bestaan.

Vooral in het latere werk is dit een regelmatig terugkerend thema. *Het echolood* begint met 'Enfance', een filippica tegen ouders die het leven van hun fantasierijke spruiten door hun onbegrip en reguleringsdrift flink verpesten. Het is opmerkelijk dat Lehmann de kinderen in dit vers consequent aanduidt met 'wij': hij weet zich één van hen. In afdeling II van *Who's who in Whatland*, die een aantal jeugdherinneringen bevat, wordt vanuit het perspectief van het kind tegen de wereld van de 'grote mensen' aangekeken. Als kind al had Lehmann in de gaten dat volwassenen, eenieder op zijn eigen wijze, dwaas zijn, vaak harde woorden gebruiken en het kind met een mengeling van schrik en bewondering vervullen. Met minieme middelen weet Lehmann de kinderwereld op te roepen. Een mooi voorbeeld hiervan staat in 'Uit logeren (3)'. Na een inleidende opmerking over een keuken eindigt de eerste strofe met:

> Daar gebeurde de was, met wringers en mangels;
> als vrouwen temidden van dampende witte heuvels
> met machtige armzwaaien draaiden aan slingers,
> waarom ik thuis alleen orgelmannen benijden kon.
> (*Whatland*, 25)

Heel terloops wordt hier de ondermaatse optiek van het kind gesuggereerd. De was wordt niet 'gedaan', maar 'gebeurde', als ware hier een hogere macht in het spel die alles naar zijn hand zet, wat vanuit het kind geredeneerd in zekere zin ook het geval is. De machtig uitvergrote vrouwen dragen het hunne aan het kinderlijke gezichtspunt bij. De orgelmannen completeren op een voortreffelijke wijze het kinderlijke decor. Alleen kinderen kunnen zich urenlang vol bewondering aan de orgelman vergapen; volwassenen gaan aan hem meestal schielijk en met hun hoofd opzij voorbij.

Op zijn tersluiks openhartige wijze stelt Lehmann in 'Uit logeren (2)' de kwetsbaarheid van het kind centraal. Lehmann herinnert zich nog met welke gevoelens hij als kind wakker werd:

> De ochtend bracht stemmen die stegen
> van onder de bocht in de trap,
> kindertaal, hoge melodie
> van woorden van anderen, zin
> hoorde ik niet, ik dacht alleen:
> Mag 'k er nu uit? Is het te vroeg?
> Of al heel laat? Mag 'k er bij zijn?'
> (*Whatland*, 24)

Het taalgebruik is eenvoudig en bijna emotieloos gehouden, wat voor veel gedichten in deze bundel geldt. Het kind popelt om op te staan maar durft nog niet goed. Dit staat er niet letterlijk; men moet het afleiden uit de vertwijfelde vraagzinnen aan het slot. Het gebruik van de directe rede in de voorlaatste en laatste regel is weer een bewijs van Lehmanns behoefte aan distantie. Hij markeert daarmee het onderscheid tussen ik-toen en ik-nu. Ik-toen is het jongetje dat zich vertwijfeld afvraagt of het op mag staan, ik-nu is degene die daarvan schijnbaar nonchalant verslag doet en verder buiten schot blijft.

In het verlengde hiervan ligt Lehmanns in zekere zin 'kinderlijk' - geen waardeoordeel! - te noemen onmaatschappelijkheid. Lehmann studeerde archeologie en rechten. Hij heeft in een interview met J. Bernlef en K. Schippers verklaard dat

de archeologie een passie was, terwijl hij de studie rechten alleen maar begonnen was om later een betrekking te vinden. Ook hier heeft zijn 'weifelende volwassenheid' hem weer parten gespeeld. Hij wist zijn twee studies met gemak te voltooien, maar een vaste betrekking in de advocatuur is hij toch steeds uit de weg gegaan. Daarmee sneed hij zich de pas af naar de sociale status die hij begeerde. Weemoedig en toch ook een beetje spottend getuigt hij in 'Tussen twee treinen' van zijn voorliefde voor de in de provincie neergestreken chic:

> Ik had notabel willen zijn in Zwolle:
> charmante stad met singels seigneuraal,
> en mijn gelijken hebben en ze groeten,
> en wonen in een crême gepleisterd huis.
> Met vrouw, met kinderen?
> Nee, liever nog
> een landgoed hebben, er niet ver vandaan,
> of wat daar nog van over is, een koetshuis.
> Eén paard op stal, zo niet te veel gevraagd,
> het haas er jagen, omdat het zo hoort
> en weer alleen gelijken groeten, dàn
> wat meer vergeten en met iets meer trots.
> (*Hermes*, 69)

Met Lehmanns gebrek aan trots, waarop de laatste regel zinspeelt, valt het heus wel mee. Meer dan eens heeft hij zich minachtend van de bourgeois satisfait en van zijn individuele flirtations daarmee afgekeerd, vooral in het jeugdwerk ('Bekentenis'):

> Van aard zó ongeschikt triomf te vieren,
> dat nederlaag een sport geworden is,
> verbluf ik de bourgeois met mijn manieren;
> ik weet dat dit een laatste toevlucht is.
> (*VG*, 9)

In zijn laatste bundel krijgt een ongeveer identieke mededeling op een meer aforistische dan poëtische wijze haar beslag in het gedicht 'Succes':

> Ik behoor nu tot
> de beste élite,
> die van de bewuste
> lafaards.
> (*Luxe*, 23)

In Lehmanns vroege gedichten paradeert een stoet van vriendinnen, bijna-vriendinnen en vrouwen en meisjes die de dichter op straat of elders toevallig is tegengekomen. Zijn vrouwen zijn niet bepaald wezens bij wie een man tot rust komt. Toevallige ontmoetingen worden meestal met de nodige frivoliteit gememoreerd, bijvoorbeeld in 'Sommer i Danmark':

> Brünhilde in een burcht van ijs
> slaat vlammen uit een vrome heiden;
> zij toont hoe men met waardigheid
> uit 'n roze onderjurk kan glijden'.
> (*VG*, 113)

In zijn beste liefdesgedichten paart Lehmann de branie van de versierder aan de bescheidenheid van iemand die aan zijn verliefdheid voorlopig genoeg heeft:

Bescheiden ideaal

Gezegend 't kleed dat de oriëntatie
op heel je lichaamskaart gemaklijk maakt.
En heel je hooggeplante, koele gratie,
die mij ronde kin en wipneus raakt,

daar op je borst slechts schietschijfcentra rijpen
waarvan ik lijnen naar je navel trek.
Wacht je erop dat iemand je zal grijpen
aan 't krullenhengsel in je roze nek?

Dat is heel blond, je schudt het zo uitdagend
als waar, als ijle spil je heupen dragend,
j' aan bed en fotorij jezelf vertoont.

Mijn stem die soms daar komt per telefoon,
hij voelt, zich trillend op je oorschelp schragend,
een golftop in een beek van rozig schoon.
(*VG*, 35)

Dit is de jonge Lehmann in optima forma. Als geen ander is hij in staat om zelfs de meest orthodoxe dichtvormen tot een dynamisch geheel om te vormen, wat hij vooral bereikt door zijn originele plastiek. Erg diep gaat de liefde in dit gedicht niet. Het gaat meer om het spel en het uiterlijk vertoon. Aan een meer serieuze benadering - althans in poeticis - komt Lehmann doorgaans pas toe wanneer de verhouding op een echec uitloopt. Het gedicht ‘Incarnatie’ beschrijft zo'n echec. Het zet nog echt Lehmannesk en ondernemend in met de regels:

Mijn zeilcanadees is een meisje waard
met heupen passend bij zijn strakke wanden,
(*VG*, 79)

maar eindigt voor de jonge zeiler tenslotte in mineur met de bekentenis dat hij ‘geen goed instrument was voor haar bruine handen’. Slanke, gebruinde meisjes, met ‘sterke schoot en bescheiden borst’ (*VG*, 77) en een ‘(R) rond figuur van zwaarte vrij’ (*VG*, 96) met daarenboven een ‘gazellenoog en veldheersstanden’ (*VG*, 79) zijn in deze poëzie veruit favoriet. Deze sportieve schoolmeisjes - door de anglofiele Lehmann ‘ranke flappers’ (*VG*, 24) genoemd - zijn in hun glorieuze waardigheid zo onaantastbaar, dat hij mismoedig constateert: ‘Ik voel dat niemand zoveel recht heeft / mij te verachten zoals zij’ (*VG*, 24). De ware liefde lijkt daarmee een schier onmogelijke zaak geworden. Lehmann redt er zich typisch dichterlijk uit door in zijn fantasie ‘een schoner beeld van haar’ (*VG*, 74) op te roepen, maar dit levert geen blijvende vervulling op. Ook projecteert hij zijn ideaal op een standbeeld, zoals in ‘La plongeuse’ (*VG*, 58) op een beeld van Penthesileia, de koningin der Amazonen die ‘(I) in blauw kuras en marmerlijf bedwongen’ voor hem poseert. In ‘Amazone’ heeft hij haar onherroepelijk op het voetstuk van een onbereikbaar ideaal geplaatst:

Het steile jukbeen driest geslagen
in 't duister van uw harenwal,
uw schouders recht en fier als schragen,
torpedostreng der heupen val,

(...)

Gij staat als kon de beet van nacht
en afgrond u geheel niet deren,
die mij dreigt uit zijn diepste schacht.
Ik zal u voortaan fel ontberen.
(*VG*, 77)

In de latere bundels is de geliefde minder prominent aanwezig, terwijl wulpse beschrijvingen van haar schoonheid nagenoeg ontbreken. Ze wordt doorgaans halverwege of aan het eind van een gedicht min of meer in het voorbijgaan als de reisgezellin/partner van de dichter geïntroduceerd en consequent met ‘je’ aangesproken. Ik denk dat Lehmann zijn latere vrouwenportretten bewust wat vaag en kleurloos houdt; het gaat hem meer om het ewig Weibliche waarvan zij de representanten zijn dan om hun individuele kwaliteiten. De ternauwernood ingevulde ‘je’ is de Vrouw, met wie hij steeds opnieuw in contact wenst te treden, al weet hij vooruit dat het hem niet gegeven is om zijn liefdesrelaties te bestendigen. Het afscheid is onontkoombaar (‘A goodbye’):

> Between us is the memory of jokes,
> of teasing, and the charm of ancient cities.
>
> Now with sweet words I go, dearest, to sweeten
> the bitter mind within my loving body.
> (*Hermes*, 68)

Het woord ‘wij’, zegt Lehmann in *Who's who in Whatland*, is een zinloos woord. Men is uiteindelijk altijd op zichzelf aangewezen. Dergelijke overpeinzingen worden door Lehmann overigens in de meest nuchtere bewoordingen vastgelegd. Exclamaties als: ‘Ik zal u voortaan fel ontberen’, die we in het jeugdwerk tegenkwamen, zijn vervangen door droge vaststellingen van het type: ‘Dat het niet ging was duidelijk’ (*Luxe*, 22). Understatements beteugelen de emoties, maar kunnen die niet helemaal verbergen. Pathetisch zijn deze praatverzen niet, onthullend wel: ‘Toen leek het alles te kunnen worden,/ nu is het niets,/ en daartussen was niets’ (*Whatland*, 60).

4

Een centraal thema in Lehmanns poëzie is de reis. In het al eerder aangehaalde interview met J. Bernlef en K. Schippers zegt Lehmann onder andere: ‘Ik ben met reizen opgegroeid. Ik had een zeeman tot vader. Ik kan niet zeggen dat ik er bijzonder van houd maar het gebeurt’. Dit laatste is weer een echte ambivalente Lehmann-zin: hij is niet dol op reizen maar maakt toch jaarlijks enkele trips in binnen- en buitenland.

In de *Verzamelde gedichten* is de fiets Lehmanns vaste handelsmerk. Hij reist er, sportief gekleed in korte broek en ruitenhemd, stad en land mee af en komt er zelfs mee in Denemarken terecht, waaraan hij een cyclus wijdde bestaande uit gedichten met exotische titels als ‘Vejle’, ‘Ringkjøbing’, ‘Skive’ en ‘Hvide Sande’. De fiets is vaak de stille getuige van zijn amoureuze avonturen:

> Haar borsten waren wit en zwaar.
> Werd ik toen jaren ouder?
> En in haar zadeltas zat haar
> schroefsleutel en haar bustehouder.
> (*Ged.*, 32)

Meer dan een uiting van ongecompliceerde Wanderlust moet men achter de vroege reisgedichten mijns inziens niet zoeken. In de latere bundels echter, in het bijzonder in *Een steen voor Hermes* en *Who's who in Whatland*, neemt het poëtische reisverslag zo'n allesoverheersende plaats in dat men met een verwijzing naar 's dichters reislust alléen niet kan volstaan. Met veel kennis van zaken voert Lehmann zijn lezers door tal van plaatsen en streken in Griekenland, Italië, Zuid-Engeland en Schotland. Amphissa, Delphi, Paestum, Naupaktos, Kalamata, Londen, Avebury, Dorset, North Queensferry, - zij vormen nog maar een bescheiden groep uit de

tientallen toponiemen die men in deze gedichten tegenkomt. Onvermoeibaar worden de belangrijkste bezienswaardigheden van iedere plaats opgesomd en van historisch commentaar voorzien en dit alles wordt aangelengd met persoonlijke observaties en toeristische tips van de meest onbenullige soort (de prijs van nescafé in een Atheense kroeg bijvoorbeeld).

Ik geloof dat men ook Lehmanns reisgedichten in verband moet zien met wat ik zijn onzeker levensgevoel genoemd heb, al is het mij er niet per se om te doen om álles onder deze noemer te plaatsen. (Er zijn genoeg gedichten waarin ‘onzekerheid’, hoe ruim ook genomen, geen rol speelt; goede poëzie is nooit onder één hoedje te vangen). Het reizen is blijkbaar iets dat goed past bij Lehmanns vluchtige levensstijl. Het is in elk geval zo'n belangrijk onderdeel van zijn leven geworden dat hij de trein als zijn woning is gaan beschouwen (‘de trein is mijn huis, niets anders’, *Whatland*, 85). Het is een manier om tot rust te komen, om opnieuw te ontdekken dat de eigen woning na een verblijf buitenslands een zeker en geborgen toevluchtsoord is. Zo lijkt mij het zevenentwintig stanzen tellende gedicht ‘Fragmenten van een telegonie’ in *Een steen voor Hermes* geheel toegeschreven naar één simpele waarheid, namelijk dat de reiziger ‘slechts reist om thuis zijn rust te vinden’ (p. 16).

Maar ik wil eigenlijk naar een voor Lehmann veel wezenlijker belang van het reizen toe. Men kan uit zijn gedichten opmaken dat hij de reis beschouwt als een baken in de tijd, een manier om herinneringsbeelden vast te leggen die, wanneer hij thuisgebleven zou zijn, op een onontwarbare manier in elkaar zouden zijn overgelopen. De tijd die men reizend doorbrengt is altijd gekoppeld aan duidelijk herkenbare - onalledaagse, exotische - locaties. Juist door die gebondenheid aan een herkenbare plaats kan men zich een reis soms nog vele decennia later haarscherp herinneren. Zo opgevat is de reis een bestendige, zekere factor in het onbestendige verloop van de tijd. Dit alles klinkt rijkelijk abstract en dat is het ook. Niet voor niks plaatste Lehmann het gedicht waarin hij deze opvatting voor het eerst heeft uitgewerkt in de afdeling ‘Moeilijk denken’ van de bundel *Het echolood.* Van dit gedicht, ‘Kwart voor ik’, citeer ik de laatste twee strofen:

> De tijd is voornamelijk plaats:
> Krijtrotsen van Dover, strijdrots van Gilbraltar,
> Zürich, Lower Denford, Spoleto.
> Ik vandaag vraagt of zij er nog zijn,
> want nu zijn zij tijd.
>
> Op een kaart van plaats
> kan men enkele eenvoudige waarheden zien.
> Daar is Spanje een vuist,
> Griekenland een grijpende hand
> en de Kaspische zee
> een zittende beer die een pijp rookt,
> maar op de kaart van de tijd
> is een uur een uur, een jaar een jaar,
> is een jaar een uur, een uur een jaar
> om te vullen met plaats.

De tijd, zegt Lehmann, is een grillig fenomeen; hij biedt ons geen houvast, zoals een vuist of een grijpende hand. Een uur is nu eens een uur, dan weer een jaar. Om kort te gaan, de tijd mist de concrete, eenvoudige waarheden die op ‘een kaart van plaats’ staan aangegeven. Aangezien Lehmann toch enig houvast wenst, stelt hij zich tot taak de tijd ‘te vullen met plaats’. Veel van zijn poëtische Odyssees zijn dus eigenlijk verslagen van het reizen in de tijd. Hij betrekt daarbij niet alleen het persoonlijk doorleefde verleden, maar ook historische feiten en gebeurtenissen uit vroeger eeuwen. In *Een steen voor Hermes* zoekt hij steeds die plaatsen en streken op waar de restanten van een oudere cultuur nog tastbaar aanwezig zijn. Zoals een archeoloog bij het afgraven van een ruïneheuvel verschillende, steeds oudere tijdperken blootlegt en in één blik overziet, zo brengt Lehmann in het gedicht

onderscheiden tijdniveaus bijeen. Een voorbeeld hiervan is 'Lucaans graf te Paesthum' (p. 28). De eerste strofe begint met: 'Door houweel en schop zijn landschap en tijd / horizontaal verdeeld'. Volgt een beschrijving van 'boven': weiden, koeien, een autoweg, een spoorbaan, kortom het heden. In de tweede strofe volgt een overzicht van 'beneden': de klassieke wandschilderingen in de bij Paestum blootgelegde graven, het verleden. In de derde en laatste strofe komen heden en verleden weer bij elkaar: 'In beide delen is / de muur van de Grieken'.

Het gedicht 'Westfriese gedachten', dat naar ik aanneem geënt is op opgravingen in West-Friesland waarbij Lehmann als archeoloog betrokken is geweest, geeft eveneens een in de ruimte vastgelegde horizontale tijdsindeling te zien:

> Zeker is dat er mensen woonden
> op de zwarte, getande richels,
> die ik zie op de wanden van kuilen,
> na een reis over de grond
> die lucht was voor hen,
> (*Hermes*, 35)

En deze passage uit 'Akropolis van Amphissa' is van hetzelfde laken een pak:

> Ronde schapen grazen onder een muur met rechte hoeken;
> klassiek metselwerk, een nette muur,
> gebouwd door Ozolische Lokriërs.
> Op zijn vierkante schouders draagt hij
> het onwaarschijnlijke steenslag, dat in de middeleeuwen
> door kruisridders, Venetianen en Turken
> tot loodrechtheid gedwongen werd.
> (*Hermes*, 24)

Natuurlijk is deze poëzie, waarin Ozolische Lokriërs en middeleeuwse kruisvaarders in één brandpunt samenkomen, slechts een illusoire overwinning op de tijd. Lehmann beseft dat zelfs in Amphissa, waar zoveel overblijfselen uit oude tijdperken aanwezig zijn, 'levende wezens zich ook maar tijdelijk redden'. Niettemin is de illusie hem dierbaar.

Door zich onafgebroken op het raakvlak van heden en verleden te concentreren, raakt hij er bovendien meer en meer van overtuigd dat de tijd zelf ook een illusie is, dat er geen schot zit in de geschiedenis, dat alles, ook het schijnbaar nieuwe, bij het oude blijft. Men kan, aldus Lehmann in 'Het tweede gezicht van Hellas', wel een pelgrimstocht naar Griekenland maken in de hoop iets van de oude glorie van Hellas terug te vinden, maar men stuit op iets heel anders:

> Alleen het eentonig verhaal
> van mensen die eender zijn en blijven,
>
> kinderen, ezels en honden,
> vierkante huizen als waarop het Parthenon
> (kronend bewijs van leugen, geweld en diefstal)
> ook al neerkeek
> toen Alcibiades arm was.
> (*Hermes*, 19)

Het witmarmeren Griekenland dat ons door Winckel- en Schliemannen en andere geleerde Duitsers is voorgetoverd, heeft nooit in die vorm bestaan. Lehmann geeft een veel rauwer beeld van het oude Hellas. Hellas, zegt hij, was zo Grieks als de muziek die je in een matrozenkroeg op Katendrecht via de juke-box kunt horen en die 'de zeelui doet // dansen de Syrtos, / de Tsamikos en de Hassapikos' (*Hermes*, 20). Door deze ontmythologisering is Hellas opeens levender dan ooit: Hellas is

heden geworden! Heeft men eenmaal aanvaard dat er door de eeuwen heen niets verandert, dan kan men de tijd inderdaad een beentje lichten.

Ook het eigen verleden draagt een plaatsgebonden karakter. Vaak roept een bepaalde plaats bij Lehmann een herinnering

op, bijvoorbeeld in ‘Baarn herbezocht’ en ‘Kalamata’ in *Who's who in Whatland.* Verder spelen plaatsen een belangrijke rol bij het in ons geheugen opslaan van onze herinneringen. Neem nu deze terzine uit ‘Toekomst’:

> Hoe heerlijk smaakte het toen je
> op Schiphol om mijn hals sprong
> en fluisterde ‘This isn't true’,
> (*Whatland*, 79)

De tijdaanduiding ‘toen’ is een globale verwijzing naar een ongepreciseerd verleden. Pas door de toevoeging ‘op Schiphol’ ontstaat het bedoelde herinneringsbeeld. Ik denk dat de honderden toponiemen, eigennamen en soortnamen in Lehmanns latere poëzie een soortgelijke functie hebben als ‘Schiphol’ in het bovenstaande voorbeeld. Zij vormen de nomenclatuur waarmee hij zijn herinneringen stuk voor stuk afroept en van elkaar onderscheidt. Dit registerachtige karakter van zijn latere gedichten heeft Lehmann onder andere tot uitdrukking willen brengen in de - overigens ook als grapje op te vatten - titel *Who's who in Whatland.* Voorts zal hij al die exotisch klinkende namen, evenals de vele Griekse, Latijnse en Engelse woorden (in het laatste geval zelfs hele gedichten), ook wel binnengehaald hebben om zijn vocabulaire uit te breiden. Sommige critici, waaronder Martien J.G. de Jong, vinden dat deze overdaad Lehmanns vers geen goed doet. Het moet gezegd dat een encyclopedie, een wereldatlas, een paar woordenboeken en kunsthistorische werken en zo mogelijk ook *Der kleine Pauly* bij het lezen van Lehmanns latere werk inderdaad goede diensten kunnen bewijzen. Maar ik herhaal: de vele namen hebben een duidelijke functie; de klank ervan roept als bij toverslag de herinneringsbeelden, tijdperken en gebeurtenissen op waarop Lehmanns poëzie grotendeels drijft. En bovendien weet Lehmann zijn naamregisters knap tot poëtische tafereeltjes om te smeden. Let maar eens op het klankspel in de eerste strofe van het gedicht ‘Bezoek aan de Cerne Giant’:

> De Cerne Giant, met een vlegel flamboyant
> in zijn rechterhand,
> alsof lediggaande legionnairs
> Cernunnus' gewei half hadden verspit
> tot knots voor hun Hercules.
> (*Hermes*, 39)

Zelfs lezers die de vlegel van de Cerne Giant, Cernunnus' gewei en Hercules' knots niet onmiddellijk thuis kunnen brengen, moeten bij het lezen hiervan onder de bekoring komen van de klankcombinaties die deze namen onderling en met het overige woordmateriaal aangaan. Dit bijzonder geslaagde vers is helaas te lang om geheel te citeren, maar één strofe wil ik nog aanhalen, al was het alleen maar om de sluimerende reus van Dorset de ruimte te geven die hij verdient:

> Een gezellin op een zomerdag
> zes of acht stijgende passen te zien maken
> over zijn phallus, zozeer erectus;
> een lange grasstrook en welomlijnd,
> haar daarna te zien stappen van rib op rib
> over de geulen met kalk daartussen,
> brengt licht onder de ban van de som
> der ter plaatse vervlogen riten
> (*Hermes*, 39)

U ziet, nadat het buitenlandse woordmateriaal zijn werk gedaan heeft, gaat de rest van het gedicht op een enkel pikant onderdeel na in goed Nederlands verder.

5

Tegenover het verstrijken van de tijd plaatst Lehmann de relatieve onvergankelijkheid van de materie. We hebben al gezien dat hij zijn locaties weloverwogen uitzoekt. Alleen plaatsen die de vernielzucht van de tand des tijds min of meer succesrijk hebben doorstaan worden door hem in zijn gedichten gekarteerd: de krijtrotsen van Dover, de fjorden in Denemarken, tempelruïnes, vestingwerken en nederzettingen in Griekenland, kerken, kathedralen en oude gebouwen in grote steden enzovoort. Gezien Lehmanns preoccupatie is het niet verwonderlijk dat hij in zijn werk zo nu en dan verwijst naar de beeldende kunst. Een schilderij of een beeld immers bieden een in verf, marmer of ander materiaal gestolde momentopname van een situatie in het verleden. We kunnen het mysterieuze lachje op het gelaat van Francesco del Giocondo's echtgenote tot op de dag van vandaag aanschouwen omdat ze bijna vijf eeuwen geleden model stond voor Da Vinci's *Mona Lisa.* Zo'n gegeven is uiteraard koren op Lehmanns molen. Hij heeft daarom verschillende beeldgedichten geschreven, dat wil zeggen gedichten die een beschrijving geven van een beeld, schilderij, vaasschildering of een ander werk uit de beeldende kunst.

Er zijn in de loop der eeuwen in Europa door prominente dichters zoveel beeldgedichten geschreven dat men gerust van een apart genre mag spreken. Het oudste Europese beeldgedicht is de beschrijving van het schild van Achilles in Homerus' *Ilias.* Ook veel Nederlandse dichters - van P.C. Hooft tot Judith Herzberg, van Joost van den Vondel tot Simon Vestdijk - hebben zich met het schrijven van beeldpoëzie beziggehouden. Onder hen bevindt zich dus ook L.Th. Lehmann.

In de *Verzamelde gedichten* staan verzen die misschien geen pure beeldgedichten zijn, maar toch sterk tegen de beeldende kunst aanleunen: ‘El Greco’, ‘Pygmalion’, ‘La plongeuse’ en, wanneer men ook foto's bij dit genre betrekt, ‘oud zeer’. In *Het echolood* staan twee beeldgedichten: ‘Attisch zwartfigurig’ en ‘Kylix van Exekias’; in *Een steen voor Hermes* vier: ‘Lucaans graf te Paestum’, ‘Bij het zien van vitrines vol terra sigillata’, ‘Bezoek aan de Cerne Giant’ en ‘Zomaar sonnetten (1)’, terwijl enkele fragmenten van ‘Het tweede gezicht van Hellas’ handelen over Griekse vaasschilderingen. *Who's who in Whatland* bevat geen zuivere beeldgedichten, maar wel zijn er veel passages die verwijzen naar standbeelden, oude foto's, boekillustraties en prentbriefkaarten.

Ook in het beeldgedicht concentreert Lehmann zich op het snijpunt van de verschillende tijdniveaus. In ‘Attisch zwartfigurig’ doet hij dat vanuit het perspectief van de figuren op de beschreven vaas:

> Wij kleine zwarte mannen met puntige paarse baarden,
> angstig rondom onze vazen lopend
>   met knieën van brandhout,
>
> weten veel meer van Hellenendom
> dan een dromende Duitse drom
>
> uit de vijf en twintigste eeuw na onze geboorte.
>   (*Echolood*, 19)

En passant wordt hier kritiek geleverd op de twintigste eeuwse toerist die het verleden door zijn anachronistische bril verkeerd beziet.

Zelfs de zwarte mannen kunnen geen aanspraak maken op het eeuwige leven:

Dat doen wij: vloeiende verf gewekt tot star,
en hoekig leven,
tot onze vazen breken.
(*Echolood*, 19)

Nee, wanneer men het met de eeuwigheid op een akkoordje wil gooien, kan men zich beter wenden tot de beeldhouwer dan tot de pottenbakker. Lehmann hierover in ‘Zomaar sonnetten (1)’:

> Wenst gij onsterflijkheid? Gij hebt geen keus.
> Laat marmer met uw uiterlijk bekleden;
> dat ieder weet: X had een lange neus.
> (*Hermes*, 51)

Een marmeren beeld is óók kwetsbaar, - de honderden amputaties van armen, benen, neuzen en oren (om over onthoofdingen nog maar te zwijgen) van bevallige godinnen en stoere krijgers uit de klassieke oudheid laten ons daaromtrent geen enkele twijfel. Maar Lehmann schat een beeld wat dit aangaat toch hoger dan een gedicht. Het zojuist al gedeeltelijk aangehaalde ‘Zomaar sonnetten (1)’ begint hij met:

> Gedichten zullen altijd zwakker wezen
> dan ‘marble and the gilded monument’.
> (*Hermes*, 51)

Hiermee kunnen twee dingen zijn bedoeld: 1) materieel gezien is poëzie (papier, linnen, garen, lijm) kwetsbaarder dan een beeld (marmer, koper), of 2) poëzie is een gebeuren in de tijd en dus minder geschikt om de tijd aan banden te leggen dan de plastische kunsten, die de mens of het ding in de ‘tijdloze’ ruimte van het kunstwerk vereeuwigen. Ik denk dat beide lezingen hier meespelen. De bron van het Engelse citaat dat Lehmann aanhaalt moet haast wel Shakespeare's ‘Sonnet 55’ zijn. Dit sonnet begint zo:

> Not marble, nor the gilded monuments
> Of princes, shall outlive this powerful rhyme.

Shakespeare zegt dus precies het omgekeerde van wat Lehmann beweert: poëzie is meer ‘powerful’ dan de produkten uit het domein van de beeldende kunst. Lehmann heeft het Shakespeare-citaat enigszins verminkt omdat het anders niet aansloot bij zijn diametraal tegenovergestelde visie op poëzie en beeldende kunst. Zo'n eenrichtingdebat met niemand minder dan Shakespeare geeft een principieel tintje aan Lehmanns opvatting. Shakespeare en Lehmann vertegenwoordigen twee verschillende typen beelddichters. De ene groep schat de beeldende kunst het hoogst, omdat die de tijd tot staan heeft gebracht (Lehmann), de andere groep prefereert de poëzie, omdat zij in staat is gebeurtenissen, handelingen en personen te beschrijven zonder in een doodse momentopname te verstarren (Shakespeare).

Wat Lehmann betreft moet men van de poëzie geen grote dingen verwachten. Zij mag dan in enkele regels heden en verleden aaneenklinken, maar dit brengt niemand een stap dichter bij de eeuwigheid. In *Verzamelde gedichten* gaf hij met een verwijzing naar ‘dit armzalig schrijftalent’ (p. 102) al blijk van een weinig bevlogen visie op de poëzie. In het aan Morgenstern en De Schoolmeester herinnerende gedicht ‘Inspiratie’ (*VG*, 90) schrijft hij het in de titel genoemde dan ook niet toe aan een goddelijke inblazing, maar aan de beten van een kunstluis. Poëzie is een aards fenomeen. Maar zover gaat Lehmanns bescheidenheid niet of hij noemt haar toch de ‘(T)trotse taal van het tekort’ (*Echolood*, 26). De poëzie schiet tegenover de eeuwigheid tekort, maar zij doet dit op een stijlvolle en intelligente wijze. Zij laat tenminste zien en horen wat je níét ziet en hoort

bij de thee van de theosoof,
van de anthroposoof op zijn deeglijk kantoor
of van de dominee of de pastoor,

want anders wisten de scheurkalender
en het vrouwenblad er ook van.
(*Echolood*, 26)

6

Tot slot nog iets over de vorm, al heb ik daar waar het zo uitkwam al het een en ander van gezegd. De jonge Lehmann beheerste de traditionele verstechniek perfect. Ook critici die zijn poëzie als geheel minder positief beoordeelden spraken er hun bewondering (en verbazing) over uit. Het pleit voor Lehmann dat hij de artistieke moed heeft gehad om zich na de bundel *Gedichten* in nieuwe, vrijere versvormen uit te drukken. Was hij in de oude trant voortgegaan dan had hij zonder twijfel een trouw en tamelijk groot lezerspubliek aan zich verplicht. Voor de weergaloze plastiek van zijn gedichten uit die dagen, zoals de slotregels van 'Verduisteringsproef':

Een motorfiets met saxophoon
dweilt zijn blue rhytm langs de ruiten.
(*VG*, 26)

gaat men ook anno 1983 nog door de knieën. Ik denk dat velen daarom het vroege werk als pièce de résistance van Lehmanns oeuvre beschouwen. Zijn latere gedichten moeten het minder van knaleffecten dan van geestigheid, ironie en een quasi nonchalante maar afgewogen formuleertechniek hebben. Maar dat heeft ook zijn charme. Deze metafoor uit het gedicht 'Kerken':

Ramen wierpen stijl en onstijl de schemer in
op bijbels
(*Whatland*, 77)

mag er na de motorfiets van zoëven wat flets uitzien, maar is in haar soort toch niet minder. Vanwege het homofone 'steil' en 'onsteil' krijgt 'stijl en onstijl' een dubbele betekenislading. Bovendien werkt de subtiele indirectheid waarmee aangegeven wordt dat de kerken baden in het wazige, veelkleurige licht dat door de gebrandschilderde ruiten (stijl en onstijl!) invalt bijzonder suggestief. Uit de slotregels van dit gedicht - 'Nu zijn kerken, die ik in steden zie, / donker, hol en dicht' (*Whatland*, 78) - blijkt dat dit niet eens met name genoemde diffuse schijnsel voor Lehmann de voornaamste charme van oude kerken uitmaakt. In het latere werk is het belangrijkste vaak met de lichtste toets aangebracht.

Lehmann heeft in zijn latere werk zowel iets gewonnen als verloren. Vergis ik me niet, dan zegt hij dit ook in het gedicht 'Vroeger en nu':

Zwaar leunt het oog
op de balustrade van de oogkas.

Maar de harpen, de vlammen
en vlindervleugels
van het vroegste ogenwrijven
hebben geen realiteit meer.

Het oog is een eenzaam instrument
in een tunnel.

Boven het weten
weerhaant een wijze wapenstilstand.
(*Hermes*, 44)

Vermoedelijk heeft dit gedicht (ook) betrekking op Lehmanns eigen poëzie. De eerste strofe kun je lezen als: het oog is vermoeid. Ik denk evenwel dat hier bedoeld wordt: het oog is druk doende de omgeving te observeren; dit sluit ook beter aan bij het tegenstellend voegwoord ‘maar’ waarmee strofe 2 begint. Strofe 2 dan slaat op het jeugdwerk: ondanks zijn onvermoeibare staren krijgt hij de vlinderachtige, fantaisistische droomrealiteit van vroeger niet meer in het oog. De droom heeft ‘geen realiteit meer’. Strofe 3 en 4 hebben betrekking op het heden: thans wordt alles nuchter bezien. Het oog is geen toverdoosje meer, dat de werkelijkheid vervormt, maar een instrument waarmee feiten (‘het weten’) worden geregistreerd. De oudere Lehmann sloot een ‘wijze wapenstilstand’ met de wereld: hij zou haar voortaan zoveel mogelijk intact laten. Of hij erg blij is met die wijsheid is nog maar de vraag. In dit verband krijgt een strofe uit ‘Bij het zien van vitrines vol terra sigillata’ opeens extra reliëf. Lehmann zegt daar:

> Het is niet fijn
> bij het bezingen
> dat alle dingen
> zijn als ze zijn.
> (*Hermes*, 33)

Het is *voor wie de werkelijkheid geen geweld aan wil doen* niet altijd fijn dat de dingen zijn zoals ze zijn. Wat lelijk is maar toch beschreven moet worden, wordt in het latere werk van Lehmann niet langer tot iets moois opgeknapt. Zijn poëzie is precieser geworden en heeft meer diepgang gekregen misschien, maar zij heeft daarvoor de glans van het exuberante jeugdvers moeten inleveren.

Naar mijn mening doen de beste verzen uit Lehmanns vrijere periode niet onder voor het geflonker van het jeugdwerk. De laatste bundels bevatten echter doorgaans meer zwakke gedichten dan de vroegere. Vooral *Luxe* is soms van een bedenkelijk niveau. Zo vormt het woordgroepje: ‘De blikjes / onder de lekken / zeggen: Pak, pek, peung’ (*Luxe*, 26) de complete inhoud van het ook in kwalitatief opzicht magere minivers ‘Regen’. Elders in de bundel zeggen twee muizen elkaar eens goed de waarheid (‘Piep. / Piep.’) en haalt een banjo de tonen ‘Penk / penkepenk’ uit zijn klankkast. Dergelijke dieptepunten komen in *Een steen voor Hermes* en *Who's who in Whatland* bijna niet voor. In converserende en docerende gedichten zijn allerhande feiten, encyclopedische weetjes, namen, historische voorvallen en persoonlijke belevenissen tot een bont maar niettemin hecht amalgaam samengesmolten. Men herkent deze latere verzen van Lehmann uit duizenden; ze dragen - mooi of lelijk, knap of flauw - allen het stempel van hun maker.

Eén vormeigenaardigheid in de latere poëzie wil ik nog even aanstippen. Lehmann zet geregeld bepaalde zinnen en zinsdelen tussen teksthaakjes waarin hij wat ervoor staat aanvult en van commentaar voorziet. Dit heeft tot gevolg dat het eigenlijke gedicht als het ware even wordt onderbroken, zoals bij het lezen van een toneeltekst de regieaanwijzingen de handeling onderbreken. Voor de lezers die deze sobere poëzie toch nog in een roes willen ondergaan, zijn deze haakjeszinnen een hard gelag; het gedicht wordt daardoor als maakwerk en trucage ontmaskerd. Lezen en schrijven blijken opeens maar heel gewone bezigheden, iets dat rustig even onderbroken kan worden. Sprekende voorbeelden hiervan zijn: ‘(Dat laatste staat erbij / voor mijn image)’ (*Luxe*, 13) en ‘Ik was wel eens vroeger op / voor mijn werk (hoort U dat?)’ (*Luxe*, 17), - ‘sprekend’ ook in die zin dat dergelijke tussenvoegingen het converserende karakter van deze gedichten versterken.

Ik ben ervan uitgegaan dat veel van Lehmanns gedichten balanceren op de grenslijn van openhartigheid en geslotenheid, zelfbewustheid en onzekerheid. Hij deelt dingen mee die hij misschien liever verzwegen had en waarvan hij toch blij is dat hij ze kwijt is. Zijn gedichten ontlenen aan deze ambivalentie hun bijzondere spanning. Op het ene moment voel je je als lezer indiscreet omdat je de maskers die Lehmann opzet doorziet, en even later voel je je genomen omdat je er door de brille van het jeugdwerk en de nuchtere, witty style van de poëzie daarna toch weer bent ingeluisd. Het is niet de enige reden waarom zijn poëzie mij zo boeit, wel de voornaamste.

Lehmann heeft het probleem van wat hij wel en niet wilde zeggen in zijn poëzie inmiddels opgelost door sinds 1966 niet meer te publiceren. Op de achterkant van *Luxe* staat een foto van het achterhoofd van Lehmann. De recensenten hebben over de symbolische betekenis daarvan indertijd heel wat afgefilosofeerd: Lehmann zou de lezer met de nek aankijken; of Lehmann liet zien dat hij niet op zijn achterhoofd gevallen was; of hij keerde de lezer die het bundeltje uit had en dichtsloeg letterlijk de rug toe. Wat niemand toen kon vermoeden was dat Lehmann zijn lezers in een iets andere betekenis inderdaad de rug toekeerde en voorgoed vaarwel zei. Achteraf kun je zeggen dat dit niet helemaal onverwacht kwam. In het interview met Bemlef en Schippers zei hij: 'Ik heb (...) ontzettend de pest aan schrijven, ik zou er zo graag mee ophouden, nu nog'.

Lehmann is/was een dichter tegen wil en dank. Een bundel met nieuw werk zit er waarschijnlijk niet meer in. Het valt daarom te hopen dat zijn uitgever tenminste eens haast maakt met een nieuwe verzameluitgave van alle tot nu toe gepubliceerde (en wellicht ook ongepubliceerde?) gedichten. Daarmee zou zijn poëzie eindelijk weer voor een nieuw publiek bereikbaar worden. Zij is dat meer dan waard.

vervolg van pag. 19

interviews met hem uit de jaren zestig, dan blijkt dat hij zich miskend en geïsoleerd voelt. In deze periode krijgt hij voor het eerst literaire prijzen, de Marianne Philipsprijs (1963) en de Vondelprijs (1966). Hij krijgt ook de penning van het kunstenaarsverzet (1968).

Jef Last heeft zijn hele leven gestreden voor een ideaal. Hiervoor heeft hij weinig erkenning gekregen. Hij heeft dat ideaal het bondigst geformuleerd in het volgende citaat:

> Wij wilden in onze jeugd en jongere jaren al geen kunst meer om de kunst. Maar ik weet heel goed wat ik nù wil: liefde en begrip tussen alle groepen van de bevolking en tussen alle volken.[24.]

Eindnoten:

24. *Het Parool* 1968.

Rita van Dijk, Henk van Drunen, Piet Franssen en Cock van den Wijngaard
Jef Last
Een strijdbaar schrijversleven (1898-1972)

Het leven van Jef Last heeft in het teken van de strijd voor een betere maatschappij gestaan. Het voornaamste wapen dat hij hanteerde om dit doel te bereiken was de literatuur, hoewel hij ook niet aarzelde om daadwerkelijk in actie te komen. Dat dit ten koste ging van zijn maatschappelijke carrière speelde voor hem een ondergeschikte rol. Zijn strijd voor de gelijkheid en vrijheid deed hem, als een der eersten, besluiten in de Spaanse burgeroorlog te gaan vechten tegen het fascisme.

Door zijn internationale georiënteerdheid, die hem met veel vooraanstaande personen in contact bracht, heeft hij mede zijn stempel gedrukt op het politieke en culturele leven vanaf 1918. Zijn literaire werk dat uiterst divers van aard is, speelt steeds in op politieke en sociale verhoudingen en ontwikkelingen. Dit heeft tot gevolg dat een deel van zijn werk naar de inhoud, verouderd lijkt. Sommige passages hebben echter aan actualiteit niets ingeboet terwijl de thema's in Lasts werk nog niets aan zeggenschap hebben verloren. In 1932 schreef hij:

> Het massaontslag zal de koopkracht doen dalen en de crisis versterken.[1.]

Dit is een argument dat ook in deze tijd nog vaak gehoord wordt. Het belang van Jef Last voor de politieke en literaire ontwikkelingen in de twintigste eeuw in Nederland, brengt ons ertoe aandacht te besteden aan het leven en werk van deze markante persoonlijkheid.

In het onderstaande schetsen we zijn biografie, waarbij we tevens aandacht besteden aan zijn opvattingen over literatuur. Last heeft eens zijn leven in drie perioden verdeeld: ‘de tijd van de zekerheden’, ‘de tijd van de illusies’ en ‘de tijd van de grote twijfel’. Ook wij zullen deze indeling hanteren.

I De tijd van de zekerheden (1898-1918)

Deze periode omvat de jeugd en de studentenjaren van Jef Last. Al jong begint hij met schrijven. In zijn werk komt vanaf het begin een sociale bewogenheid tot uitdrukking. Tegen het einde van deze periode wordt hij lid van de S.D.A.P.. Hij zet zich in voor de politieke strijd, waarbij hij duidelijk aan de zijde van de arbeiders staat. Dit veroorzaakt een breuk met het ouderlijk milieu.

Joseph Carel Franciscus Last wordt geboren op 2 mei 1898 in Den Haag. Jammer genoeg één dag te laat vindt hij later (1 mei: Dag van de Arbeid).

Last groeit op in een burgerlijk milieu. Zijn ouders zijn oud-Indiëgangers, die een zekere welstand hebben bereikt. In Indië was zijn vader zeeofficier; terug in Nederland krijgt hij de functie van hoofdambtenaar bij de arbeidsinspectie. In *Zo zag ik Indonesië* (1956) omschrijft Last zijn vader als een strenge, degelijke, rechtzinnige man met een enorme werklust. Volgens hem kan het dan ook geen toeval zijn dat Multatuli juist de Lasten koos tot compagnons van zijn Droogstoppel. De moeder van Last is gesteld op gezelligheid. Hij voelt zich dan ook meer tot haar aangetrokken. Het huwelijk van zijn ouders is bijzonder slecht en loopt in 1916 uit op een scheiding.

Het beroep van zijn vader brengt met zich mee dat het gezin vaak verhuist. Last leidt in zijn jeugd een vrij geïsoleerd bestaan. Hierin komt verandering als hij in 1911

lid wordt van een padvindersgroep in Deventer, waar hij voor het eerst veel met leeftijdsgenoten optrekt.

In 1914 debuteert Last in Het Padvindersblad met de *Wonderlijke avonturen van een Lodderdamsch padvinder in Nergensland.* Ook schrijft hij voor dit blad nog enkele vervolgverhalen, die handelen over een jongensgemeenschap zonder standen-onderscheid.

In 1914 gaat Last op uitnodiging van een Engelse padvinder naar Lancashire, waar hij enige maanden verblijft. Later verklaart hij dat dit bezoek een beslissende invloed heeft gehad op zijn leven. De schrijnende arbeidsomstandigheden in de Engelse industrie inspireren hem tot de volgende regels:

> In de fabrieken, in donkere zalen
> naargeestig en vuil en met overal stof
> werken en zwoegen eens vroolijke jongens,
> verstompt door den arbeid vervelend en dof.[2.]

Als een 'kleine opstandeling' keert hij terug naar Nederland. Hij stapt af van de jongensboeken en begint het werk van Multatuli te lezen, die hij zijn hele leven zal blijven bewonderen. Hoewel zijn moeder dweept met kunst, vindt zij Multatuli een zedenloos auteur. Zijn vader die niets om kunst geeft, betitelt hem als oproerkraaier.

Nog in zijn HBS-tijd begint Last aan Marx, maar dit is hem te zwaar. Wel leest hij werk van de socialistische Utopisten, onder andere van Enfantin en Fourrier. Hij is geen briljant leerling. Zijn vader krijgt eens het advies hem naar een ambachtsschool te sturen, omdat hij geen taalgevoel zou hebben. Dit lijkt onvoorstelbaar, als men bedenkt dat Last later zo'n tien talen beheerst. Vanwege zijn medewerking aan een toneelstuk waarin een aantal leraren belachelijk wordt gemaakt, stuurt men hem van school. In 1917 doet hij in Alkmaar staatsexamen. Waarschijnlijk nog in hetzelfde jaar wordt hij lid van de S.D.A.P..

Op aandrang van zijn vader begint hij aan een opleiding tot adelborst. Omdat hij zich absoluut niet thuis voelt bij de marine, houdt hij er al snel mee op. Zijn vader vraagt hij toestemming om enige tijd in de mijnen te mogen werken. Hoewel deze niet veel op heeft met arbeiders - voor hem is de arbeider wat een koelie is voor een planter - stemt hij toe. Hij verwacht dat het

zware werk zijn zoon snel zal genezen van zijn sympathieën voor het arbeidersbestaan.

In september 1917 reist Last naar Limburg. In de veronderstelling dat het een detective is, koopt hij op het station Henri Borels *De geest van China.* Zo komt hij in contact met de Chinese cultuur, in het bijzonder met Confucius. Dit brengt hem ertoe om al in oktober een verzoek in te dienen om toegelaten te worden tot de opleiding voor tolk Chinees in Leiden. Twee maanden werkt hij als sleper in de Emmamijn in Heerlen, waar hij de kameraadschap onder de arbeiders leert waarderen. Later zegt hij dat deze kameraadschap voor hem ook homo-erotisch getint was:

> M'n vriend zei, toen ik die mijnen uitkwam, es hat besser sein können. We hadden toch iets kunnen doen met elkaar. Maar ik dacht, in m'n achterlijkheid: met zo'n edele proletariër kun je dat toch niet doen ...[3.]

Vanaf 1918 studeert hij Chinees in Leiden. Deze studie leidt op tot ambtenaar in China of Nederlands Indië. Lasts houding tijdens zijn studie is dualistisch. Enerzijds beantwoord hij aan het traditionele beeld door zich in te schrijven bij het Leidse studentencorps. Hij wordt redacteur van de studentenbladen *Virtus Concordia Fides* en *Minerva*, waarin hij poëzie en proza publiceert. Zijn poëzie staat dan nog onder invloed van Verwey. Anderzijds probeert hij zich aan het studentenmilieu te onttrekken. Hij richt in Leiden een afdeling van de A.J.C. (Arbeiders Jeugd Centrale) op en wordt steeds actiever binnen de S.D.A.P.. Om zijn band met het gewone volk te verstevigen gaat hij in Katwijk tussen de vissers wonen. Hij gaat zelfs zover dat hij zich in zijn vrije tijd kleedt als visser:

> (...) ik schafte me witte klompen aan, een visschersmonk, een visscherstrui en broek met steekzakken en voelde me nooit gelukkiger dan wanneer ik zoo, aan de 'beurs', tusschen de andere jongens over de zee uitkeek, 's Avonds trok ik mijn goeie pak aan voor de colleges in Leiden (...)[4.]

In beide milieus voelt hij zich thuis. Aan het einde van zijn studie komt hij op een tweesprong: hij kan kiezen voor een ambtelijke carrière waardoor hij van de arbeiders zal vervreemden of afzien van een carrière en als arbeider gaan werken. De definitieve breuk met het studentenleven ontstaat in november 1918, als Last in *Virtus* vlammende artikelen schrijft over een SDAP/NVV-congres. Dit vormt de aanleiding om hem van de sociëteit te verwijderen. Hij kiest voor de arbeiders, hetgeen een breuk met het ouderlijk milieu betekent.

De roman *Van een jongen die een man werd*, geschreven in 1917 handelt over de problemen van een jongen die een mogelijke carrière opgeeft en kiest voor een bestaan als arbeider.

> En zoo, ten volle bewust van wat hij doen ging, zonder zelfoverschatting of zelfverheffing, aanvaardde Frenske het leven met haar die hij liefhad, aanvaardde hij ook den zwaren strijd die hem wachtte, aanvaardde hij het om, niet bevoorrecht boven zijn kameraden, niet verwijderd van hun moeiten en zorgen, als arbeider onder arbeiders, den gezamelijken strijd te voeren voor het gezamenlijke geluk, voor de nieuwe, betere maatschappij, waarin ieder zal kunnen leven vrij en onbezorgd, om zonder kleine, verstandelijke berekeningen slechts den grooten, innerlijken drang ten goede, slechts het eigen geweten te kunnen volgen.[5.]

II De tijd van de illusies (1918-1940)

Deze periode is het meest turbulent in het leven van Last. Op politiek gebied maakt hij een ontwikkeling door van sociaal democraat tot communist. Het eindpunt van deze ontwikkeling wordt gemarkeerd door zijn uittreden uit de CPN (in 1935 verandert de naam Communistische Partij Holland, C.P.H. in Communistische Partij Nederland, C.P.N.).

Zijn persoonlijke ontwikkeling kenmerkt zich in deze tijd door de erkenning, onderdrukking en uiteindelijke acceptatie van zijn homosexualiteit, wat mede leidt tot de breuk met de communistische partij.

Beide ontwikkelingen vinden hun neerslag in zijn literaire werk.

De periode van 1919 tot 1923 brengt Last met enige onderbrekingen door op zee. Eerst vaart hij op Katwijkse kotters, daarna monstert hij aan als matroos op de wilde vaart en maakt hij diverse reizen, onder meer naar het verre oosten. Zijn diensttijd brengt hij door bij de marine.

Jef Last. Foto: Nederlands Letterkundig Museum.

Zijn medematrozen oefenen invloed uit op zijn werk. Ze willen gedichten die ze kunnen zingen. Last probeert dan ook zijn woordkunst af te zweren en zijn gedichten toegankelijker te maken. Deze gedichten verschijnen in 1926 onder de titel *Bakboordslichten.* Dat hij blij is voor het zeemansleven te hebben gekozen, blijkt wel uit het volgende citaat:

> O Leiden, saaie stad van rotte blaren
> liggend in modder onder kale boomen.
> Met menschen die, elk voor elkander schromen
> hun aard te toonen. Maar den schijn bewaren
> van vroolijk leven, door vertoon van woorden
> en drukke daden, als de wijn gebruikt is.
> (...)

Maar 'k was er weg, ik vluchtte naar de zee.
De wijde golven en de wijde luchten.
ik vond de zee, en ziet, de zorgen vluchtten,
mijn hart deint met den breeden golfslag mee.[6.]

Als er in 1922 grote werkloosheid heerst in de scheepvaart zoekt Last een baan aan de wal. Hij krijgt werk als assistentbedrijfsleider bij de N.V. Kunstzijde Fabriek te Ede, wat opnieuw leidt tot een dualiteit in zijn bestaan. Een van zijn taken

is arbeidsbesparende maatregelen te nemen, wat ontslagen tot gevolg heeft. Dit kan hij moeilijk combineren met de actieve rol die hij 's avonds in het socialistische jeugdwerk vervult. In 1924 besluit hij dan ook ontslag te nemen.

Inmiddels is hij in 1923 getrouwd met Ida ter Haar. Hun eerste dochter Femke, genoemd naar een van de hoofdpersonen uit *Woutertje Pieterse* van Multatuli, wordt nog in hetzelfde jaar geboren. In 1925 en 1927 volgen Ankie en Mieke.

In 1924 gaat hij naar Amerika waar hij negen maanden blijft. Van zijn doel, de bestudering van het Chinees, komt niets terecht omdat hij door middel van werk in zijn onderhoud moet voorzien.

Terug in Nederland werkt hij eerst in Hilversum en Rotterdam waarna hij op 1 september 1925 in dienst treedt bij de I.V.A.O. (Instituut Voor Arbeiders Ontwikkeling). Hier zal hij tot 1 oktober 1928 blijven werken. Het instituut is opgericht door de S.D.A.P. en het N.V.V. en heeft tot doel de arbeiders in contact te brengen met de ‘betere’ cultuur en tegelijkertijd met het socialisme. Last rijdt met een vrachtwagen, ‘de grote rode auto’, ook wel ‘Pieter Jelles’ genaamd, door het land. 's Zomers verkoopt hij boeken, 's winters worden er films vertoond, zoals *De pantserkruiser Potemkin* van Eisenstein.

In het midden Jef Last bij ‘Rode Auto’ van de Arfi.
Foto: Nederlands Letterkundig Museum.

Last schrijft het scenario van de film *Branding.* In deze film die in de jaren 1928-29 door Joris Ivens en Mannus Franken wordt gemaakt, speelt Last de hoofdrol. De film gaat over een vissersjongen die werkloos wordt en daardoor zijn zekerheden verliest. Later neemt Last afstand van dit soort kunst. Hij zegt dat kunst die uitgaat van medelijden voor de ‘mindere’ stand en die slechts proletarische misère afschildert geen echte socialistische kunst is.

Uiteindelijk komt het tot een breuk met de S.D.A.P.. De belangrijkste oorzaken hiervoor zijn de passieve houding van het bestuur inzake de invrijheidsstelling van Sacco en Vanzetti en de Indonesische kwestie. In zijn studietijd heeft Last al contacten met Indonesische studenten in de Indonesische Vereniging en het Oriëntalistisch Dispuut. In 1926 laait de Indonesische vrijheidsstrijd weer op en in 1927 wordt onder anderen Moh. Hatta gearresteerd wegens opruiing in geschrifte. Last is hoofdbestuurder van de Liga tegen Koloniale Onderdrukking en zit uit dien hoofde, samen met H. Roland-Holst en H. Sneevliet, in het comité van protest tegen deze arrestaties. Hij heeft dan al enige liedjes gemaakt tegen de opsluiting van vrijheidsstrijders in de interneringskampen aan de Boven-Digoel in Nederlands-Indië. *(Liedjes op de maat van rottan*, 1928 en *De wind speelt op het galgentouw*, plm. 1929). In 1930 treedt hij uit de S.D.A.P. omdat hij het niet eens is met de afkeuring door de partij van elk gewapend verzet in Nederlands-Indië. Ook speelt mee dat de S.D.A.P. naar zijn mening teveel een gewone verkiezingspartij geworden is, die niets revolutionairs meer heeft. Hij wordt lid van de R.S.P., de Revolutionair

Socialistische Partij, die gelieerd is aan het N.A.S., het Nationaal Arbeiders Secretariaat.

Jef Last speelt rol van visser in film Branding, zomer 1928.
Foto: Nederlands Letterkundig Museum.

Na in 1929 zijn onderwijsakte te hebben behaald, werkt hij tot maart 1930 op een lagere school in Rotterdam. Daarna krijgt Last een baan op het kantoor van het N.A.S. Hij redigeert bladen en is secretaris van Sneevliet.

Heeft Last in de jaren '20 vooral poëzie geschreven, gepubliceerd in talloze tijdschriften van linkse signatuur; vanaf 1930 publiceert hij vooral proza. In dit jaar verschijnt zijn novellenbundel *Marianne.* Het is een verzameling verhalen waarin de revolutie, waarvan Marianne de personificatie is, centraal staat. Zij is een mystieke figuur die een constante vormt in de verhalen waarin de verschillende mensen plotseling en eigenlijk zonder dat dit duidelijk gemotiveerd wordt tot de revolutie komen. Later vindt Last dit gebrek aan theorie een tekortkoming in de verhalen. Hij is van mening dat in het boek teveel mensen in opstand komen tegen een concrete situatie terwijl ze vanuit een revolutionair ideaal ten strijde zouden moeten trekken.

Na enige tijd gewerkt te hebben bij het N.A.S. komt hij tot de conclusie dat er geen weg is tussen sociaal-democratie en communisme. Zijn opvattingen over Troelstra en Sneevliet verwerkt hij in zijn documentaire roman *Partij remise* (1933). Na een korte reis in 1930 besluit hij in april 1932 weer naar Rusland te gaan om zelf de ontwikkeling van het communisme te bekijken. Hij blijft negen maanden in Rusland waar hij meewerkt aan een encyclopedie over literatuur. In de artikelen die hij hiervoor schrijft, overdrijft hij het belang van de socialistische schrijvers in Nederland nogal. Tijdens zijn verblijf in Rusland is hij vol lof over hetgeen daar bereikt is. Met onder anderen Louis Aragon maakt hij een reis naar de Oeral, waarvan de neerslag te vinden is in zijn boek *Het stalen fundament* (1933), een grote lofzang op de Sovjet-Unie.

> Grooter dan de pyramides der pharao's.
> Machtiger dan de Chineesche muur.
> Ontzagwekkender dan eenig technisch meesterwerk uit de oude of nieuwe wereld is het monument van den arbeid, dat de kommunisten zich gebouwd hebben daar, waar de aarde was woest en ledig.[7.]

Het is tevens het enige boek waar hij zich later van distantieert, mede omdat het door de communistische partij is gecensureerd. Bij zijn terugkomst in Nederland sluit hij zich aan bij de C.P.H., de Communistische Partij Holland.

De novelle *Liefde in de portieken* (1932) is volgens Last geheel gebaseerd op de realiteit. Het thema van het werk is de tweestrijd die ontstaat als iemand moet kiezen tussen zijn maatschappelijke positie en zijn gevoel. Last beschrijft een opzichter van een zijdefabriek die een buitenechtelijke relatie heeft met een socialistische arbeidster. Als hij bij een staking de kant van de werkgever kiest, maakt zij om deze reden een einde aan de verhouding, ondanks de liefde die ze nog steeds voor hem voelt. De staking wordt gebroken en het meisje krijgt ontslag. De man kan het innerlijke conflict niet verwerken en pleegt zelfmoord. Last zegt naar aanleiding van *Liefde in de portieken* dat hij een boek heeft willen schrijven om arbeiders te helpen in het doorzien van de verhoudingen binnen een bedrijf en het voeren van de vakbondsstrijd. Dit wordt des te duidelijker in 1933 wanneer hij het blad *De Tribune* (het dagblad van de C.P.H.) een nieuwe versie van het slot van de roman toestuurt. Hierin pleegt de hoofdpersoon geen zelfmoord, maar wordt hij ontslagen en door zijn vrouw in de steek gelaten. Hij gaat deelnemen aan de arbeidersstrijd en ontmoet opnieuw het meisje. In 1934, als de strijd tegen het opkomend fascisme aan de orde is, zegt Last in een interview dat als hij nu het slot van *Liefde in de portieken* zou schrijven, hij de opzichter nationaal-socialist zou laten worden. Hieruit blijkt wel duidelijk dat Last in deze periode zijn schrijverschap geheel in dienst stelt van de communistische idealen en de arbeidersstrijd.

In 1930 nog voor Last naar Rusland gaat, plaatst hij samen met K. Smelik en F. van Leeuwen een oproep in De Nieuwe Weg om een socialistisch schrijverscollectief op te richten. Dit is de aanzet tot *Links Richten.*

> Ons eenige excuse is dat wij het kontakt met de arbeidersklasse missen.
> Het ontbreekt ons aan informaties, het ontbreekt aan kontrôle, het ontbreekt ons aan afzet.
> Een produktieplan voor de proletarische literatuur is echter een onafwijsbare eisch van den tijd geworden.
> Daarvoor is noodig een ijzeren discipline.
> Daarvoor is noodig een straffe organisatie.
> Ziehier onze konkrete plannen.
> Wij willen een bond stichten van arbeiders en schrijvers.
> Gezamenlijk zullen wij het driejarenplan voor de revolutionnaire literatuur ontwerpen.
> Iedere schrijver krijgt zijn taak en opdracht
> en de arbeiders hebben de kontrôle over de
> produktie. (...)
> Geef acht
> Klaar voor den aanval
> Leve de revolutie!
> Jef Last. Freek van Leeuwen. K. Smelik.[8.]

In het begin geeft het collectief nog geen blad uit en bepaalt het zich tot het schrijven van pamfletten en gedichten die arbeidersacties ondersteunen. Men schrijft gezamenlijk *Hollands Welvaren* (1931), een toneelstuk dat kritiek uit op de uitbuiting van Nederlands-Indië. Op verzoek van Last sluit Links Richten zich aan bij het Internationaal Verbond van Proletarische Schrijvers (M.O.R.P.). Deze verschuiving in de richting van de C.P.H. roept weerstanden op en een deel van de leden besluit het collectief te verlaten. De redactie van het blad *Links Richten* dat tussen september 1932 en augustus 1933 verschijnt, gaat er vanuit dat iedereen een schrijver is. Men publiceert dus ook werk van aspirantschrijvers omdat hun werk de neerslag vormt van de arbeidersstrijd. Hendrik Marsman schrijft onder het pseudoniem S. Waas een aantal gedichten voor *Links Richten*, waarvan de redactie er één, 'Rood Front', plaatst. Enige maanden later onthult Marsman dat hij de schrijver van het gedicht is, waarbij hij opmerkt dat de redactie 'maakwerk' blijkbaar niet van 'echt' revolutionaire poëzie kan onderscheiden.

Verhelderend voor het dualisme in de literatuuropvatting van Jef Last ten tijde van *Links Richten* is de briefwisseling met Anthonie Donker en de daaropvolgende polemiek in het tijdschrift *Den Gulden Winckel.* Last zoekt op eigen houtje in 1931 aansluiting bij de burgerlijke literatuurkritiek door zijn boeken en die van zijn literaire vrienden naar recensenten op te sturen. Naar aanleiding van Donkers negatieve recensie op de socialistische bloemlezing *Tijdsignalen II* (met werk van onder anderen F. van Leeuwen, G. Stuiveling en Last) en Lasts poëziebundel *Kameraden!* schrijft hij Donker een brief die in omgewerkte vorm in *Den Gulden Winckel* verschijnt. Donker zegt in zijn recensie dat de gedichten van Last niets met poëzie te maken hebben. Hij noemt het werk afgezaagd en zeker niet revolutionair. Medelijden is volgens Donker niet genoeg voor poëzie; revolutionaire poëzie moet de lezer raken. Last stelt in zijn reactie hierop dat socialistische poëzie tegengestelde gevoelens opwekt bij burgers en proletariërs. De burgerlijke kritiek gebruikt alleen esthetische criteria bij het beoordelen van poëzie, terwijl het de arbeiders veel meer om de juiste uitbeelding van de realiteit gaat. Last vindt de kritiek van de redactie van *De Stem* op zijn *Liefde in de portieken* typerend voor de burgerlijke kritiek. Tweederde van het werk vond men geslaagd, maar het slot (een staking) kon men niet waarderen, terwijl dit nu juist, volgens Last, de inspiratiebron voor de hele novelle was. Zijn conclusie is, dat zodra de strekking van de roman tegen de belangen van de burgerij ingaat, de burgerlijke kritiek het werk afwijst. Donkers antwoordt dat een burger ook een revolutionair gedicht kan waarderen, maar dat dan zo'n gedicht wel 'taalkracht' moet hebben, een 'zweepslag' moet zijn.

> Dichten is hoe dan ook, vuur slaan uit de taal.
> Ik ontken, dat ik die vlam niet zou zien, als een communist
> ze uit de taal slaat.[9.]

Last reageert opnieuw en definieert in zijn reactie de opvatting van kunst voor een socialistisch dichter: kunst moet dienstbaar zijn voor maatschappij, strijd en leven. De socialistische dichter wil een bruikbare soldaat zijn voor de klassenstrijd. Een burgerlijk criticus kan hier de schoonheid niet van inzien.

> Hier werkt een onbewuste, maar klasse bepaalde vernauwing van het blikveld, waartegenover zelfs de beste wil tot objektiviteit machteloos moet blijven.[10.]

Donkers in zijn antwoord hierop zegt dat zijn oordeel niet afhankelijk is van de maatschappelijke klasse waartoe hij behoort. Illustratief hiervoor is zijns inziens de waardering die hij kan opbrengen voor de revolutionaire novellenbundel *Marianne.* Lasts verzen blijft hij gewoon zwak vinden.

Uit de persoonlijke brieven van Last aan Donker krijgen we echter een geheel ander beeld van Lasts motieven om de polemiek aan te gaan. Het gaat Last er niet zo zeer om de theorie achter *Links Richten* en de nieuwe socialistische poëzie te verhelderen, maar meer om de promoting van het werk van de *Links Richten*-groep.

> (...) willen wij een uitgever vinden dan moeten de boekwinkels ons werk koopen en uitstallen. De boekwinkel echter koopt ons werk niet wanneer de heele burgerlijke pers ons werk systematisch blijft negeren. Wij worden niet bespro-

ken, niet genoemd in bloemlezingen en literatuurgeschiedenissen.[11.]

In de discussie is Last voornamelijk propagandist. In de brieven is hij de literator die aan een vakgenoot schrijft.

Dit dualisme van Last heeft ook grote invloed op de koers van het tijdschrift *Links Richten.* Beginnend als blad dat kunstuitingen van arbeiders stimuleert, wordt het al snel een gewoon socialistisch literair tijdschrift, wat blijkt uit het feit dat voor plaatsing ook een esthetische maatstaf wordt aangelegd.

Op 27 februari 1933 steekt Rinus van der Lubbe de Rijksdag in Berlijn in brand, wat indirect het einde van *Links Richten* tot gevolg zal hebben. Volgens de nationaal-socialisten in Duitsland is er sprake van een communistisch complot, waarvan Van der Lubbe deel zou hebben uitgemaakt. De communisten nemen hier stelling tegen in *Het Bruinboek* (1933), waarin Van der Lubbe wordt afgeschilderd als homosexueel. Dit om aannemelijk te maken dat hij contacten onderhoudt met de S.A.-leiding, die in die tijd voor een groot deel uit homosexuelen bestaat. Tegen deze voorstelling van zaken wordt bezwaar gemaakt in het *Roodboek* (eind 1933). Men onderschrijft de aanval in *Het Bruinboek* tegen de praktijken van de nazi's, maar beschuldigt de communisten ervan de feiten te hebben verdraaid. Voor wat betreft Van der Lubbe; hij zou als eenling hebben gehandeld. De communisten voelen zich aangeklaagd. Zij stellen dat het *Roodboek* hen in een verkeerd daglicht plaatst en daardoor de positie van de fascisten versterkt. Het hoofdbestuur van de C.P.H. wil daarom Maurits Dekker, een van de medewerkers aan het *Roodboek*, als lid van het schrijverscollectief royeren. Dit plan krijgt echter weinig instemming en heeft tot resultaat dat de meeste communistische leden, waaronder Last, die de motie tegen Dekker steunen, het collectief verlaten.

In november 1933 richten zij het blad *Links Front* op, waaraan Last korte tijd meewerkt en dat de strijd tegen het fascisme, ook tegen het koloniaal fascisme, hoog in het vaandel draagt. Vanaf het eerste nummer, waarin Jef Last zijn *Ballade der zeven provinciën* publiceert, mag het blad binnen het leger niet gelezen worden.

Reeds in oktober 1932 rijzen bij Last enige twijfels omtrent de koers van de communisten. Tijdens zijn verblijf in de Sovjet Unie zegt hij op een congres dat hij in Duitsland eerder een fascistische dan een communistische putsch verwacht en dat hij twijfelt aan de geschiktheid van de communistische propaganda. Onder druk van de leiding herroept hij zijn woorden.

Als hij net terug is in Nederland doet Hitler zijn greep naar de macht. De schok is zo groot dat hij zich terugtrekt uit het eigenlijke partijwerk.

Last gaat voorjaar '33 naar Urk om een reportage te schrijven voor *De Groene.* Hier besluit hij een roman over de afsluiting van de Zuiderzee te schrijven. Hij weet veel van de achtergronden omdat hij aan het project heeft meegewerkt. Aan de hand van de gedachten van een visser beschrijft hij de reacties van de bevolking op de afsluiting. In *Zuiderzee* (1934) tekent Last voor het eerst een homosexuele relatie. Ook uit *Een zonde tegen het bloed*, dat hij in maart 1934 in het blad *Fundament* publiceert en waarin hij stelling neemt tegen de vervolging van homosexuelen in de Sovjet Unie, blijkt dat hij langzamerhand meer aandacht krijgt voor zijn eigen homosexualiteit en zijn persoonlijk gevoelsleven dat hij, naar eigen zeggen, tien jaar heeft onderdrukt.

Terwijl Last bezig is aan *Zuiderzee* wordt hij door de C.P.H. teruggeroepen in verband met de zaak Van der Lubbe. Zijn vertrouwen in de communistische partij krijgt weer een deuk als bij het verschijnen van *Het Bruinboek* blijkt dat alleen datgene uit de getuigenverklaringen is gebruikt wat past in de theorie van de partij. Alles wat hiermee in tegenspraak was, is weggelaten.

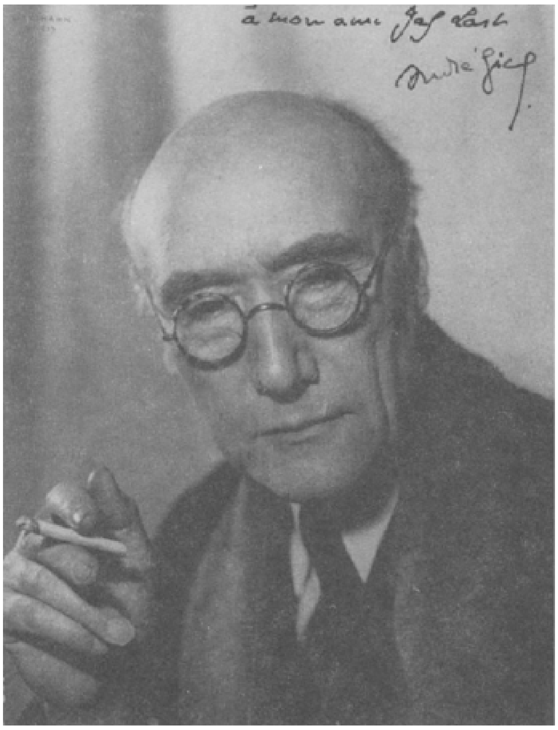
Last ontmoet in april '34 in Parijs op een internationale vergadering van schrijvers André Gide die zich kort tevoren heeft uitgesproken voor het communisme. Deze ontmoeting vormt het begin van een belangrijke en langdurige vriendschap. Last noemt Gide:

> (...) de beste vriend die ik op deze wereld heb gehad gedurende de twintig jaren van onze vriendschap, de vriend die mij vaak behoed heeft voor wanhoop, die mijn werk gestimuleerd en bevrucht heeft en wiens vertrek een leegte liet die nooit geheel gevuld kan worden.[12.]

In augustus van hetzelfde jaar bezoekt Last in Moskou een schrijverscongres waar ondermeer over de richtlijnen voor revolutionaire literatuur wordt gesproken. Hij komt diep teleurgesteld terug. De nieuwe richtlijnen komen niet overeen met de opvattingen zoals die tot uitdrukking kwamen in *Links Richten* en *Links Front.* Gide ziet de zaak echter minder somber en helpt hem zijn twijfels overwinnen.

Last en Gide gaan in het voorjaar van 1935 op reis naar Marokko. Deze reis markeert een verandering in Lasts literaire werk. Zijn schrijven is vanaf nu niet meer alleen een instrument in de klassenstrijd. Hij streeft in zijn volgende publikaties ook naar een grotere eerlijkheid en openheid met name met betrekking tot zijn homosexualiteit, terwijl zijn werk een grotere, onkerkelijk religieuze inslag krijgt. Ook gaat hij meer aandacht besteden aan de esthetische waarde van de taal. Uit 1936 dateert zijn bundel *De bevrijde Eros* die deze nieuwe geest uitademt.

> (...)
> Vergeef me als ik rijker ben dan gij
> ik heb de mannen lief niet minder dan de vrouwen
> de maagden zijn niet beter dan de knapen
> tot kussen biedt zich even mild de mond
> als boven 't oog het welvend rond der slapen
> (...)[13.]



Jef Last. Foto: André Gide.

Het feit dat Last politiek steeds verder van de C.P.H. komt te staan, maakt het voor hem waarschijnlijk gemakkelijker om

over zijn homosexuele gevoelens te schrijven. Homosexuele relaties en kritiek op het communisme komen ook voor in *Een huis zonder vensters* (1935).

Als Gide in 1936 een uitnodiging van de Sovjetregering krijgt om een rondreis door Rusland te maken, gaat Last mee. Hoewel men toegezegd heeft dat ze vrij rond mogen reizen, blijkt dit niet het geval. Ze krijgen slechts datgene te zien wat hun een positieve indruk kan geven van de jongste ontwikkelingen in de Sovjet Unie. Al snel merken ze dat er een nieuwe elite is ontstaan en dat de revolutie niet voor iedereen de vrijheid heeft gebracht waarop gehoopt was. De teleurstelling hierover verwoordt Gide in *A retour de l'URSS* (1936) en in *Retouches à mon retour de l'URSS* (1937)

Op 18 juli 1936 breekt in Spanje de burgeroorlog uit. Nog geen maand na zijn terugkeer uit Rusland gaat Last naar Spanje om te strijden tegen de troepen van Franco. Tijdens zijn verblijf aldaar komen bovengenoemde boeken van Gide uit. Aanvankelijk verzet Last zich tegen de publikatie omdat hij voorziet dat dit de fascisten in de kaart zal spelen. Hij krijgt hierin gelijk: Gide's woorden worden door de fascisten gebruikt als propagandamateriaal.

Last wordt ingedeeld bij een Spaans legeronderdeel. Omdat hij in zijn padvinderstijd kaartlezen heeft geleerd en met een kompas om kan gaan, krijgt hij al spoedig een leidende functie. Uiteindelijk klimt hij op tot de rang van kapitein. Vanuit Spanje stuurt Last regematig brieven naar zijn vrouw die zij, buiten zijn medeweten in de loop van 1936 en 1937 uitgeeft om in haar onderhoud en dat van de kinderen te voorzien. De heruitgave van deze brieven verschijnt in 1938 onder de titel *De Spaanse tragedie.*

Last is van mening dat wanneer de fascisten aan de macht komen in Spanje, zij uiteindelijk heel Europa zullen veroveren. Het feit dat hij zelf mee gaat vechten in de Spaanse burgeroorlog is de uiterste consequentie van zijn al jaren ageren tegen de opmars van het fascisme. In het pamflet *Over de Hollanders in Spanje* (1937) waarschuwt Last hiervoor:

> Een waarschuwing
> Waarde lezers, arbeidersjongens!
> Wanneer het fascisme triomfeert in Spanje, dan (...) staat niets meer in de weg aan de veroveringsplannen van Italië en Duitschland. Wanneer het fascisme triomfeert dan worden niet slechts mijn boeken verbrand, maar de boeken van allen die ik als kunstenaars en geestelijke leiders der menschheid hoog schat (...). Wanneer het fascisme zegeviert zullen mijn vrienden, die ik onder de joden heb, verbannen worden of opgesloten in concentratiekampen (...) de vakvereenigingen vernietigd, het proletariaat zal in slavernij geboren worden en in slavernij sterven. Wanneer het fascisme triomfeert, (...) dan verliest daarmede het leven zelf zijn zin, dan is alles verloren wat voor mij ooit schoon scheen of waardig of eerlijk. (...) Het is beter staande te sterven dan geknield te leven.[14.]

Aanvankelijk is voor Last het communisme de enige mogelijkheid om het fascisme te bestrijden, daarom blijft hij toch lid van de communistische partij. In Spanje krijgen de communisten steeds meer macht en daarmee steeds meer greep op de organisatie van de strijd. Zij proberen andere linkse groeperingen buiten spel te zetten waardoor geen eensgezind links front gevormd kan worden. Last schrijft in het nawoord van *De Spaanse tragedie* dat de communisten er alles aan gedaan hebben om een revolutie af te remmen.

Inmiddels is Last in een moeilijke positie gekomen. Op het internationaal schrijverscongres in Madrid in 1937 verwachten de communisten van hem een vernietigend referaat over Gide omdat zij hem, na zijn twee boeken over Rusland, als een verrader beschouwen. Last redt zich uit deze situatie door aan te voeren dat hij onmogelijk ongedocumenteerd over Gide kan spreken. Malraux verdedigt Last, maar zegt hem tevens dat hij nu niet meer veilig is in Spanje. Dit blijkt al snel als Last, terug aan het front, gearresteerd wordt door een communistische commandant op beschuldiging van sabotage. Het ligt in de bedoeling hem de volgende dag te fusilleren.

> Ik werd opgesloten in een tent waar een revolver op tafel lag, waarschijnlijk met de bedoeling dat ik zelfmoord zou plegen, maar die men met typisch Spaanse achteloosheid verzuimd had te laden.[15.]

De volgende dag wordt hij door een sociaal-democratische kolonel vrijgelaten en in zijn rang hersteld. Omdat men vreest dat de communisten hem zullen liquideren tijdens de gevechten aan het front, wordt hij aangesteld als instructeur van recruten. Korte tijd later moet Last voor de krijgsraad verschijnen. Hij wordt ervan beschuldigd deel te hebben genomen aan de opstand in Barcelona tegen de communisten. Hij kan zijn onschuld bewijzen maar de vrees voor zijn veiligheid neemt toe. De Spaanse regering vraagt hem daarom een propagandareis door Scandinavië te maken met als doel geld en sympathie voor de strijd te verkrijgen.

Tijdens deze reis hoort hij van nieuwe massaprocessen in Rusland en van de republikeinse nederlaag in Spanje (bij Teruel) waarvoor hij de communisten verantwoordelijk stelt. Op 1 maart 1938 maakt Last vanuit Kopenhagen bekend dat hij niet langer lid wenst te zijn van de C.P.N. Hij voert hiervoor geen redenen aan, omdat hij nog steeds meent dat kritiek op de communisten de fascisten in de kaart speelt. Sindsdien is hij partijloos. Vanuit Denemarken reist Last naar België van waar hij een brief stuurt aan de Spaanse regering waarin hij vraagt naar zijn legeronderdeel te mogen terugkeren. Dit verzoek wordt afgewezen zodat hij, noodgedwongen, terugkeert naar Nederland. Hij is echter door het in dienst treden bij een buitenlandse mogendheid statenloos geworden en wordt bij de grens gearresteerd en als ongewenst vreemdeling opgesloten in de kazerne van Zundert. Hier schrijft hij zijn roman *De laatste waarheid* (1938). Hij wil in dit boek aantonen dat alleen de ‘bovenrationele’ liefde het machtsdenken en het materialisme kan doorbreken. Na enkele weken wordt hij vrijgelaten. Als statenloos burger moet hij zich van politieke activiteiten onthouden. Hij is gedwongen van zijn vrouw te scheiden en afstand te doen van zijn kinderen opdat zij niet ook statenloos worden.

In Nederland probeert de communistische partij Jef Last zwart te maken door hem af te schilderen als deserteur. Nico Rost, een jeugdvriend, krijgt de taak toegeschoven om hem in een brochure in een kwaad daglicht te stellen. Dit pamflet *Het geval Jef Last* (1938) wordt door Last bestempeld als de ‘smerigste’ brochure, ooit over hem geschreven. De toon is zeer vijandig:

> Zijn werk op zichzelf is niet voldoende, om hem de roem en de liefst internationale positie te verschaffen, waarnaar hij haakt. (...) Als Last zich, met een overvloed van schone woorden, bij een politieke richting aansluit doet hij het, (...) om haar als voetstuk te gebruiken ten eigen baat.[16.]

Het schrijven door Last over homosexualiteit acht Rost verderfelijk en strijdig met de partijlijn. Ook verwijt hij hem - en dat is gezien het jaartal van uitgave van de brochure zeer interessant - zijn pessimisme omtrent het verloop van de strijd van de Duitse jeugd tegen het opkomend fascisme. Een ander verwijt aan Lasts adres

is dat deze niet gelooft in de overwinning van de republikeinse troepen in Spanje en dat hij de Russische hulp bagatelliseert.

Jef Last reageert op deze aantijgingen in een brochure, waarin hij schrijft dat de communistische partij zich niet verdedigt door middel van politieke argumenten, maar door laster en leugens:

> Zoo heeft juist de Heer Rost zich geroepen gevoeld de vuilnisemmer uit te gooien over mij die twintig jaar naast hem in den strijd stond (...).[17.]

Lasts tegenbrochure laat weinig heel van de beschuldigingen geuit door Nico Rost. Men probeert niet alleen Last te treffen maar ook zijn gezin. Op straat wordt zijn vrouw door fanatieke communisten in het gezicht gespuwd.

De Spaanse tragedie bevat een naschrift waarin Last uitgebreid ingaat op de achter hem liggende communistische periode. De Russische revolutie beschrijft hij als een niet te onderschatten stap voorwaarts, maar het stalinisme wijst hij streng af en stelt dit gelijk met fascisme. Hij schrijft, dat men hem altijd ten onrechte heeft beschouwd als een blinde verdediger van het stalinisme. De kritiek op het Russische systeem, zoals dat naar voren komt in *Een huis zonder vensters* heeft de pers over het hoofd gezien. Vooral op de kadaverdiscipline en de dogmatische ideeën van de communisten uit een van de hoofdpersonen van het boek kritiek.

> Paul wondde zich aan dit kantige sectarisme dat in het zweren bij een partijthese een bewijs zag van oprecht communisme. Had hij zelf niet de weg naar de theorie pas door het gevoel heen leeren kennen? Solidariteit was het eerste geweest waarnaar hij verlangd had en het viel hem zwaar proletariërs, zelfs wanneer ze verdoold waren, zooals men dat eischte te haten.[18.]

Kort voor de oorlog schrijft Last samen met de Duitse journalist Harry Wilde *Kruisgang der jeugd* (1939). Nu hij heeft gebroken met de C.P.N. valt het hem makkelijker het *Roodboek* bij te vallen en *Het Bruinboek* te bestrijden. Last en Wilde hebben gekozen voor de vorm van een historische roman, waarin een beeld wordt geschetst van de jeugd na de eerste wereldoorlog in Nederland en Duitsland. Het werk bevat veel passages over de politieke achtergronden van deze tijd. Het doel is Van der Lubbe van alle blaam te zuiveren. De Duitsers nemen het boek in 1940 onmiddellijk in beslag.

III De tijd van de grote twijfel (1940-1972)

In deze periode formuleert Last voor zich zelf een nieuwe vorm van socialisme. Hij vernieuwt zijn belangstelling voor het verre oosten. De nadruk van zijn werk ligt in deze periode meer op studies over oosterse landen dan op fictioneel werk. Verder komt hij op voor de belangen van homosexuelen.

Dirk Schilp, Tom Rot en Eddy Wijnkoop richten in de herfst van 1940 het illegale blad *De Vonk* op, dat gedurende de hele oorlog blijft verschijnen. Jef Last wordt vanaf het tweede nummer in de redactie opgenomen. Met de uitgave van het blad streven zij de bevrijding van Nederland na. Zij benadrukken dat ieder volk zichzelf moet bevrijden, niet alleen van de Duitsers maar ook van het kapitalisme.

In 1942 duikt Last onder in Oegstgeest. Naast zijn illegale activiteiten neemt hij de studie van het Chinees weer op. Aan de Leidse universiteit staat hij ingeschreven onder een valse naam. Nog tijdens de oorlog doet hij zijn kandidaatsexamen, dat in 1948 officieel erkend wordt. Aan het einde van de oorlog is hij actief bij de Binnenlandse Strijdkrachten rond Ommen. Na de bevrijding gaat *De Vonk* over in *De Vlam*, weekblad voor vrijheid en cultuur.

Wegens bewezen diensten in de bezettingsjaren krijgt Last in 1945 zijn Nederlanderschap terug. Hij trouwt dan voor de tweede maal met Ida ter Haar. Zijn dochters zijn getuigen.

De opvatting die Last in deze tijd heeft van het socialisme werkt hij uit in *Een socialistische renaissance* (1945), waarop wij hier nader ingaan. De opkomst van het fascisme wijt Last aan een falend marxisme, dat zich uitsluitend bezig hield met de economie. Het marxisme vindt hij star en verouderd, omdat het geen oog heeft voor andere beginselen waarop mensen zich kunnen verenigen zoals onder andere bloedverwantschap, taal en religie. Marx heeft geen rekening gehouden met een klasse van 'kleine' ambtenaren en middenstanders, zij bleken het meest ontvankelijk te zijn voor de fascistische propaganda. Het fascisme kan volgens Last alleen overwonnen worden door een beweging die zich inzet voor de gehele mensheid, die zich richt op eeuwig blijvende waarden. Deze beweging noemt Last het mensheid-socialisme.

> De eenheid die wij nastreven is een eenheid in Liefde (...), op weg naar deze eenheid hebben wij minstens evenveel te leren van den Christus als van Nietzsche, Marx en Plato.[19.]

Ook in Lasts eerdere werk hebben Christelijke motieven een rol gespeeld. Last refereert echter niet aan een Christendom zoals dat door de kerk wordt uitgedragen. Uit een aantal gedichten van Last in *De Gemeenschap* meent *De Maasbode* af te kunnen leiden dat Last godsdienstig geworden is. Last antwoordt met een gedicht waarin de volgende passage voorkomt:

> Lok mij niet bij je in je holle kerk
> En sluit de deuren voor den einder toe,
> Juist van die preek en litaneien moe
> Zocht ik het zwerk.
> Waar zeker niet ùw God de storm schiep als zijn werk[20.]

Lasts visie op de godsdienst is veel eerder pantheïstisch. Wat Last aanduidt met 'Liefde' vindt hij onder andere terug in de Christelijke naastenliefde.

Last koestert een ideaal waaraan hij de naam 'Rijk van de arbeid' geeft. Daarbinnen bevinden zich een aantal cultuurgemeenschappen maar ook zelfbesturende economische eenheden. Een culturele gemeenschap hoeft niet noodzakelijk samen te vallen met een economische. Zo zal bijvoorbeeld een Nederlandse mijnwerker lid zijn van de roomse kerk, de Nederlandse cultuurgemeenschap en van de internationale kolenproductie gemeenschap. Ieder van die drie gemeenschappen moet op zijn eigen gebied zelfbesturend zijn.

Last heeft deze idealistische studie geschreven in 1944. Na de bevrijding voegt hij er een nawoord aan toe, waarin hij zich teleurgesteld uitlaat over de gang van zaken in en na de oorlog. Over de houding van de arbeiders is hij zeer verbitterd. Tijdens de oorlog hebben zij geheuld met de Duitsers om daar voordeel aan te behalen. Het streven naar macht verwerpt hij:

> Zo worden staat, volk, partij, en zelfs het socialisme doeleinden in zich zelf, nieuwe afgoden waaraan mensenlevens bij millioenen geofferd worden in plaats van middelen en werktuigen om den mens in staat te stellen God te dienen en zijn wil op aarde te doen zegevieren.[21.]

Hij richt zich met dit boek op vrije mensen onder wie het Socialisme zijn Renaissance zal kunnen beleven.

Last ziet zichzelf als een vertegenwoordiger van een generatie waarvan de wortels vergiftigd zijn door de eerste wereldoorlog. Hij heeft zelf de mogelijkheid gevonden

om vanuit bepaalde idealen te strijden voor een betere maatschappij. Na de tweede wereldoorlog bestaat weer het gevaar van een gedesillusioneerde generatie, een jeugd zonder idealen, wat een herhaling van de geschiedenis kan veroorzaken. Daarom gaat Last in 1947 met Gide naar Duitsland waar zij een serie lezingen houden voor de Duitse jeugd. Deze jongeren worden ook nog eens verguisd door de rest van de wereld, waardoor er een groot gevaar bestaat voor een opnieuw ontluiken van het fascisme. In 1949, tijdens de Ronde Tafel Conferentie, waar de soevereiniteit van Indonesië geregeld wordt, nodigt Hatta, de latere vice-president van Indonesië, Last uit om zijn land te bezoeken.

Zijn verblijf in Indonesië zal van 1950 tot eind 1953 duren. Op verzoek van president Soekarno stelt Last een rapport samen over de kunst en de cultuur op Bali. Dit combineert hij met een leraarschap Engels en Cultuur Geschiedenis.

Uit het rapport en ook uit het op Bali spelende kinderboek *I Bontot en I Koese* (1958), blijkt dat Last vertrouwen heeft in de vooruitgang. Een goed gebruik van de verworvenheden van de moderne tijd en goed onderwijs, bieden de mogelijkheid voor een ontwikkeling naar een beter bestaan. De oude cultuur moet echter niet vergeten worden. De waarden die daarin vervat zijn kunnen de jeugd voor een verlies van morele waarden behoeden. Daarom kiest hij, als hij bij zijn afscheid een toneelstuk schrijft, voor een bewerking van de oude sage van Djaja prana. Djaja prana is een kasteloze die wordt opgevoed door een vorst, met wie hij in conflict komt als hij zowel aan de vorst als aan het volk trouw wil blijven. Last ziet hierin een parallel met de moderne tijd. Hij vergelijkt Djaja prana met de communisten die hun idealen trouw blijven en voor de verwezenlijking daarvan ook de communistische partij trouw blijven, ook als deze partij hen tot zelfbeschuldiging dwingt en executeert. Als Last terug is in Nederland geeft hij met zijn dochter Mieke een aantal voorstellingen van het stuk.

Last speelt met dochter Mieke stuk Djaja prama plm. 1955.
Foto: Nederlands Letterkundig Museum.

In 1955 vestigt Last zich in Hamburg waar hij zijn studie Chinees hervat. In 1957 promoveert hij cum laude op het onderwerp *Lu Hsün - Dichter und Idol.* De reden dat hij deze persoon kiest tot onderwerp van zijn dissertatie is dat zijn leven, aldus Last, grote verwantschap vertoont met dat van veel Westeuropese schrijvers, met bijvoorbeeld zijn eigen leven en dat van Gide en Henriëtte Roland-Holst.

Lu Hsün (1881-1936), een belangrijk auteur in het na-revolutionaire China, werd aanvankelijk door de communistische partij van China als te individualistisch beschouwd. Door de sociale tegenstellingen die hij ziet gaat hij het marxisme bestuderen. Hij voelt zich tot de communistische partij aangetrokken maar wordt geen lid. Zijn dood heeft volgens Last een latere verguizing voorkomen. Opmerkelijk is dat Last, ook volgens eigen zeggen, eens het ‘reklame nummer’ was van de communistische partij.

Als we naar Lasts oeuvre kijken, constateren we dat hij na de oorlog veel vertaalt en verder voornamelijk reportages en reisverhalen schrijft. Hij laat zich niet in met partijpolitiek, maar blijft wel trouw aan zijn eigen socialistische ideeën, die gebaseerd zijn op een goede verstandhouding tussen volken en liefde voor de medemens.

In het verleden hadden zijn uitgesproken politieke opvattingen zijn literaire werk een gedrevenheid gegeven. De lezers ervan waren voorstanders of uitgesproken tegenstanders. Last wilde de arbeiders steunen in hun strijd en tegelijkertijd moesten zijn boeken de burgerij wakkerschudden en overhalen om deel te nemen aan dezelfde strijd. Zijn latere boeken zijn meer beschouwend maar dragen wel zijn individuele idealen uit:

> Het schrijven heb ik altijd gezien als een vorm van LEVEN. Een agitatorsrol, die stond me meteen al voor de ogen. De mensen wakker maken.[22.]

In de jaren 50 en 60 maakt Last veel reizen. Hij bezoekt onder andere China en Japan, waarover hij boeken schrijft als *China. Land van de eeuwige omwenteling* (1965), *Japan in kimono en overal* (1960) en *De tweede dageraad van Japan* (1966).

Voor China had hij altijd al grote belangstelling. Zoals al eerder vermeld werd zette de kennismaking met het boek van Borel, *De geest van China* hem aan tot de studie van het Chinees. Zijn enthousiasme voor de Chinese cultuur is een reactie op het grote pessimisme en de afschuw van de westerse beschaving, die na de eerste wereldoorlog ontstond. De wijsheid en schoonheid van het oosten gaven hem geloof in de toekomst.

> (...) *De geest van China* werd geschreven uit Liefde. Omdat die Liefde voor de Andere ook thans nog de enige kracht is die de ondergang onzer wereld kan voorkomen.[23.]

Wij zagen reeds dat Last ook tijdens de tweede wereldoorlog rust zoekt in de studie van het Chinees.

Het doel van zijn reportages en van het grote aantal lezingen, dat hij ook in het buitenland, over zijn reizen houdt, is begrip kweken voor andere culturen. In zijn reportages valt de belangstelling van Last voor de toekomst van de culturen die hij beschrijft op. Hij besteedt daarom in zijn boeken veel aandacht aan de jeugd, omdat zij, mits zij in vrijheid opgroeit en een ideaal voor ogen heeft, de hoop vertegenwoordigt op een socialistische maatschappij. Last houdt hierover ook voordrachten voor de VARA radio en televisie.

Last steunt Provo, omdat hij van mening is dat zij als groep jonge mensen, die bezig is met maatschappelijke problemen, door de maatschappij in ieder geval serieus moet worden genomen. Om hier de aandacht op te vestigen staat hij bij de gemeenteraadsverkiezingen van 1966 op de kieslijst van Provo. Verder neemt hij stelling tegen de aanwezigheid van Amerikanen in Vietnam en tegen de atoombewapening.

Vanaf zijn kennismaking met André Gide komen homosexuele relaties vaker voor in het werk van Last. Deze tendens zet zich voort. Ook op een ander niveau houdt hij zich bezig met de homosexuele problematiek. Hij is medeoprichter van de vereniging, die later onder de naam C.O.C. bekend is geworden en schrijft tal van artikelen voor de door het C.O.C. uitgegeven bladen. In 1962 verschijnt *De jeugd van Judas* waarin beschreven wordt hoe de hoofdpersoon geleidelijk zijn homosexuele gevoelens ontdekt. Opzien baart ook zijn boek *Mijn vriend André Gide* (1966) omdat ook hierin de homosexualiteit besproken wordt.

Last overlijdt op 15 februari 1972. Kort na zijn dood verschijnt de homo-erotische porno roman *De zeven caramboles*, die door de inleider, Guus Dijkhuizen, aan Last wordt toegeschreven. De eigenlijke auteur is Co Mantjes, Last heeft slechts het materiaal geredigeerd.

Grote welstand heeft Last in zijn leven nooit bereikt en ook nooit beoogd. Zijn hele leven heeft hij moeite moeten doen om zijn werk uitgegeven te krijgen. Zijn reizen kon hij alleen maken door subsidies van regeringen en bedrijven. Bekijkt men

Eindnoten:

1. Last, Jef, *Liefde in de portieken.* Den Haag 1932, p. 79.
2. Last, Jef, *Van een jongen die een man werd.* Baarn [1941], p. 10.
3. Ischa [Meijer], ‘Jef Last. “Links beschouwt me als renegaat”’. In: *De nieuwe linie*, 4 mei 1968.
4. Last, Jef, *Van een jongen die een man werd.* Baarn [1941], p. 16.
5. Last, Jef, *Van een jongen die een man werd.* Baarn [1941], pp. 351-352.
6. Last, Jef, *Bakboordslichten.* Amsterdam 1926, pp. 49-50.
7. Last, Jef, *Het stalen fundament.* Amsterdam 1933, p. 58.
8. Last, Jef, K. Smelik en Freek van Leeuwen, ‘Links Richten! Voor een proletarische literatuur. Oproep!’ In: *De Nieuwe weg* 1930, pp. 243-244.
9. *Den Gulden Winckel* 1931, p. 53.
10. *Den Gulden Winckel* 1931, p. 93.
11. *Briefwisseling* van Last aan Donker, 16 februari 1931.
12. Last, Jef, *Mijn vriend André Gide.* Amsterdam 1966, p. 241.
13. Last, Jef, *De bevrijde eros.* Amsterdam 1963 (1e druk: 1936), p. 16.
14. Last, Jef, *Over de Hollanders in Spanje.* 1937, p. 19.
15. Last, Jef, *Mijn vriend André Gide.* Amsterdam 1966, p. 150.
16. Rost, Nico, *Het geval Jef Last.* Amsterdam 1938, p. 5.
17. Last, Jef, *Een antwoord op het geval Jef Last.* Amsterdam 1938, p. 4.
18. Last, Jef, *Een huis zonder vensters.* Amsterdam 1935, 2e druk, p. 217.
19. Last, Jef, *Een socialistische renaissance.* Amsterdam 1945, p. 143.
20. ‘De angst van Menno ter Braak’. In: *De Tijd*, 18 maart 1940.
21. Last, Jef, *Een socialistische renaissance.* Amsterdam 1945, p. 143.
22. Veer, Paul 't, ‘Jef Last 70 jaar’. In: *Het Vrije Volk*, 20 april 1968.
23. Last, J.C.F., *China. Land van de eeuwige omwenteling.* Meppel 1965, p. 8.

R. Elshout
Het lek gedicht
Een poging tot interpretatie van Achterbergs 'Ballade van de gasfitter'

Woord

> Ik kan alleen woorden ontmoeten, u niet meer.
> Maar hiermee houdt het groeten aan, zozeer,
> dat ik wel moet geloven, dat gij luistert;
> zoals ik omgekeerd uw stilte in mij hoor.

Inleiding

Over de dichter van het vers dat niet bedierf is veel geschreven. Vaak richtte dat geschrijf zich op het zogenaamde 'centrale thema', hereniging met een gedode geliefde, waarvan Govers zegt: 'Niemand geloofde het eigenlijk en niemand deed of hij twijfelde', en: 'Wat er op me overkwam was een enorm verlangen naar geborgenheid, naar liefde, naar het kwijtraken van een menselijk schuldgevoel'. Met enige schroom heb ik dan ook de gasfitter ter snijtafel gevoerd. Op een geliefde pleeg je geen sectie om te kijken waarom ze zo mooi is. Maar de resultaten vielen me alleszins mee; het is altijd prettig je vooroordelen bevestigd te zien. Ik heb nooit geloofd in dat centrale thema, waardoor je voor iedere 'gij', 'u', 'je', 'zij' slechts de gestorven geliefde in hoefde te vullen. En klaar was Kees! Achterberg maakte toch geen invuloefeningen? Ik meen met mijn interpretatie van 'Ballade van de gasfitter' duidelijk te maken dat ieder gedicht apart bekeken dient te worden en daarna pas in samenhang met de andere gedichten. Kruithof heeft het al gezegd: Er is een essentieel verschil tussen gedichten tôt een gij en óver een zij.

Ook Govers geeft al aan dat er bij Achterberg verschillende gedichten bestaan: asylgedichten, droomgedichten, religieuze, mystieke gedichten en gedichten over de taalexploratie op zichzelf. Het centrale thema bestaat niet! Ik wil dan ook duidelijk stellen: Mijn interpretatie van 'Ballade van de gasfitter' is alleen een analyse van díe cyclus. Ik beschouw deze uitleg dus zeker niet als dè sleutel tot het oeuvre van Achterberg. Ieder gedicht is er één.

Middeldorp

De literatuuropgave vindt de lezer aan het eind van dit artikel; in de bespreking van Ballade is één artikel nauwelijks verwerkt. Waarom? Dat wordt hopelijk duidelijk in de kleine, ingelaste bespreking die hier eerst volgt: Andries Middeldorp ziet in 'De tragedie van de gasfitter' (Nieuw Kommentaar, blz. 175 vlgg.) overeenkomsten met drama, reden voor hem om bijvoorbeeld 'Spel van de wilde jacht' in zijn beschouwing te betrekken. Hij verdeelt 'Ballade' in bedrijven: 1ste: I - IV, 2de: V - XI, naspel: XII - XIV. Middeldorp zegt daar op blz. 185 over: 'De typering als een tragedie heeft uiteraard niet ten doel de cyclus achteraf een bepaalde structuur op te leggen (...), zij dient alleen om het dramatisch verloop te demonstreren'. Nu is mijn grootste bezwaar juist dat Middeldorp niet veel meer doet dan het verhaalverloop in 'dramatische termen' (protagonist, antagonist) weergeven. Hij doet dit met behulp

van veel tot proza omgezette stukken uit de gedichten en daarbij verzuimt hij in te gaan op wat er staat, zodat duistere passages nogal eens onopgehelderd blijven.

Interpreteert Middeldorp wèl, dan komt hij nogal eens tot oncontroleerbare of vreemde uitspraken. Een kleine bloemlezing. Blz. 176: 'Het perfectum "hebt bereikt" (I, 1) duidt op een ongewenste scheiding: Gij wel - ik (nog) niet'. Of de mededeling op zich nu correct is of niet, doet er niet veel toe: het 'bewijs', perfectum is ondeugdelijk. Blz. 178 levert de gelijkschakeling van de huiseigenares met de 'U' en een omgedraaide conclusie: 'De huiseigenares - eerst nu weten we, dat de "u" een vrouw is - had geen enkele relatie met hem. Integendeel, zij las juist de brief van een derde...' En verderop: 'Dit sluit overigens de mogelijkheid niet uit, dat ook in de briefschrijver de dichter steekt'. Blz. 180: 'De "U" wordt in het gehele tweede bedrijf niet genoemd, toch blijft de antagonist achter alles wat gebeurt, aanwezig'. Dit lijkt mij een persoonlijke en dus oncontroleerbare opvatting. Blz. 182: (de onderstreping is van mij) 'Bij gasfabrieken denken we *uiteraard* aan de gashouder met zijn ronde vorm'.

Verschillende keren citeert Middeldorp Achterbergs uitlatingen over 'Spel van de wilde jacht' (Rodenko, NK, blz. 201 e.v.) en past deze toe op 'Ballade van de gasfitter'. Als deze werkwijze al geoorloofd is, dan gaat toch het resultaat niet verder dan de conclusie: Er is sprake van een dramatisch verloop in Ballade. Een magere oogst, die door goed lezen en eerste kennismaking met de cyclus ook wel bij elkaar te sprokkelen is. Op blz. 185 treffen we n.a.v. de humor aan: 'Zo kan men alleen schrijven, als men nauw bij het lot van zijn figuren betrokken is'. Hoe die betrokkenheid gezien moet worden, daar wordt niet nader op ingegaan.

In het hieronder volgende zal een poging ondernomen worden om die betrokkenheid duidelijker te maken. Daarvoor zullen eerst de gedichten stuk voor stuk bekeken worden, waarna een concluderende samenvatting volgt. Ten overvloede wordt hierbij opgemerkt, dat ik de publikaties over de Ballade zoveel mogelijk in mijn interpretatie verwerk. In verband met de leesbaarheid zullen verwijzingen tot een minimum beperkt blijven. De geïnteresseerde lezer kan de bronnen controleren met behulp van de literatuuropgave.

De interpretatie van 'Ballade van de gasfitter'

I

1 Gij hebt de huizen achterom bereikt.
2 Aan de voorgevels, tussen de gordijnen,
3 blijft ge doorlopend uit het niet verschijnen
4 wanneer ik langs kom en naar binnen kijk.

Al moet ge in 't voorbijgaan weer verdwijnen,
het volgend raam geeft me opnieuw gelijk.
Daar wonen ene Jansen en de zijnen,
alsof ge mij in deze naam ontwijkt.

Maar dat zegt niets. De deuren zijn geduldig;
hebben een bel, een brievenbus, een stoep.
De appelkoopman lokt u met zijn roep.
En valse sleutels zijn er menigvuldig.
Ook kan ik binnen komen, doodonschuldig
en tot uw dienst, gasfitter van beroep.

Het eerste sonnet is voorspel of preambule genoemd. In de eerste regel wordt een ‘gij’ geïntroduceerd, die ‘de huizen achterom heeft bereikt’. Uit de rest van het gedicht blijkt, dat een ‘ik’ ook wil binnen komen in ‘de huizen’. Inmiddels zitten we met drie vragen:

1. Wie of wat is ‘gij’?
2. Wie of wat is ‘ik’?
3. Waarom ‘achterom’?

1.

Voor de ‘gij’ zijn voorgesteld: de gestorven geliefde, het tweede ik, het spiegelbeeld, de dubbelganger. Voor een gestorven geliefde zie ik voorlopig geen aanwijzingen, dus die laat ik buiten beschouwing. Richten we ons op de andere mogelijkheden. Voor het idee van het spiegelbeeld pleiten de volgende formuleringen: I, 3, 4, 5, 6; II, 5 en IV, 7, 8. Verder heeft ‘verschijnen’ (I, 3) behalve de letterlijke betekenis ook de connotatie ‘schijnen, schijnbaar’. (Achterberg past dit soort dubbelzinnigheden wel vaker toe, ‘doorlopend’ I, 3; ‘langs kom’ I, 4; ‘in 't voorbijgaan’ I, 5). Hoe dan ook, in principe zijn de drie mogelijkheden andere namen voor hetzelfde begrip: ‘gij’ is een projectie van de ik.

2.

Omdat uit diverse publikaties wel gebleken is, dat het bepalen van de juiste waarde van alle ‘ikken’ in deze cyclus problematisch is, neem ik de grootste voorzichtigheid in acht. Voorlopig lenen we uit *Inleiding in de literatuurwetenschap* (J.v. Luxemburg c.s., Utrecht, 1981, blz. 185) de term ‘lyrisch subject’.

3.

Achterom. Mede op grond van het feit dat het toegang krijgen tot ‘de huizen’ zich in de illegaliteit afspeelt (Zie I, 11, 12 en II), stel ik voor om ook hier behalve de letterlijke betekenis (door de achterdeur) een symbolische te laten meespelen: op illegale wijze (vergl. achterbaks).

Nu kunnen we voorzichtig verder. Het contact tussen ‘gij’ en ‘ik’ komt niet gemakkelijk tot stand: Het *lijkt* ‘alsof’ (I, 8) de gij in de naam van Jansen

(onpersoonlijk!) de ik ontwijkt. ‘Maar dat zegt niets, (want?) de deuren zijn geduldig’. Dit suggereert dat het contact tot stand kan komen. Dit wordt ook bevestigd door regel 10, waarin verschillende mogelijkheden genoemd worden om dat contact te bewerkstelligen. Bij regel 9 dient opgemerkt te worden, dat de uitdrukking ‘papier is geduldig’ meespeelt. (Verderop zal verband met dichterschap meer ter sprake komen). Voorlopig alleen een vraag: Komt dat contact (alleen) op papier tot stand?) I, 11 heeft voor problemen gezorgd. Maar Achterberg heeft het beeld van de appelkoopman meer gebruikt (Sneeuwwitje, *V.G.* 770). Daar is het zeker geen positieve figuur, ook het woord ‘lokt’, dat in de sfeer van ‘verlokking’ ligt is weinig positief. Bovendien zou de ‘gij’ naar buiten moeten komen en de ‘ik’ wil naar bìnnen. Ook de volgende regel is weinig positief: Valse sleutels zijn er menigvuldig. Er is dus blijkbaar een grote hoeveelheid valse (illegale) manieren (verg. I, 1: achterom) om de huizen binnen te komen. De ‘ik’ kan ook doodonschuldig (?!) als gasfitter van beroep (roeping, weer het verband met dichterschap) binnenkomen en is dan tot dienst van de ‘U’. Waaruit die dienst bestaat moeten we nog afwachten.

II

Dan - op klaarlichte dag bij u aan 't werk,
vermomd als man van de gemeente - gaan
mijn ogen in het rond en zien u staan.
Maar langzaam wordt de zoldering een zerk.

De muren zijn van aarde. Wij beslaan.
De kamer is verzadigd, naar ik merk.
Het kan ook niet. Ik draai de schroeven aan.
Zolang ik mij tot deze taak beperk

blijven we voor elkaar incognito,
terwijl ik bezig ben, gebukt, geknield,
of op mijn buik naga wat er aan scheelt.
En al maar denken: het is beter zo.
Doodzwijgen, door een hamerslag vernield.
Doodstilte, die de hamerslagen heelt.

Er is reeds door Fens (*Tussentijds*, blz. 126) op gewezen, dat het tweede sonnet, beginnend met ‘Dan’, niet hoeft te gaan over een feitelijke realisatie, maar dat er sprake is van een verbeelde situatie. Hiervoor pleit ook, dat in I, 13 staat: ook *kan* ik binnenkomen. Er pleit tegen de volgens mij op zichzelf veel belangrijker vaststelling, dat de ‘ik-als-fitter’ in de loop van de cyclus een eigen leven gaat leiden. Het lyrisch subject (de dichter?) houdt de fitter nauwelijks onder controle. Het tweede sonnet vangt aan in dezelfde illegale sfeer die we in I aantroffen: klaarlichte dag is niet alleen een tijdsaanduiding, maar wordt gebruikt in verband met misdaad, zo ook: vermomming. De ik vermomt zich ‘als man van de gemeente’ (II, 2). Ook hier is sprake van dubbele werking: Een gasfitter kan in dienst zijn bij gemeentelijke instanties, maar gemeente is méér: de gemeenschap.

II, 3 is opvallend voorzichtig, afstandelijk geformuleerd ‘... *mijn ogen* in het rond en zien u staan’. Ook dit past in de sfeer van de verbeelde situatie, die daarna bijna visioenachtig wordt: de ruimte verandert in een grafachtige situatie. De ik merkt, dat de kamer verzadigd (vol: de ik kan er eigenlijk niet bij, is onwelkom; wanneer de ik er is, komt het beeld van de dood mee) is en stelt vast: *Het* (de aanwezigheid daar) kan ook niet. Vervolgens draait de ik de schroeven aan. Wederom een letterlijke betekenis (het werk van de fitter) en een uitdrukking die meespeelt: de duimschroeven aandraaien - in het nauw brengen. Zolang de ik zich tot ‘deze taak’ (taak = opgelegd werk) beperkt, blijven ‘we’ voor elkaar incognito (= zonder *ware* naam of zijn kwaliteit bekend te maken!). De ik en de u blijven voor elkaar incognito,

terwijl de ik bezig is; gebukt, geknield of op zijn buik nagaat wat er aan scheelt. Ook hier de gelaagdheid: Het, letterlijk, laagbijdegrondse werk van de fitter, maar intussen ook een opsomming van houdingen die respectievelijk, geassocieerd kunnen worden met vernedering, smeken, vertwijfeling.

En al maar wordt er (tegen beter weten in?!) gedacht: het is maar beter zo (II, 12). De laatste twee regels spelen met dezelfde registers: letterlijk + een tweede laag, II, 13, doodzwijgen is hier niet alleen 'negeren, zodat het onopgemerkt zal blijven', maar ook 'zwijgen over de dood'. Een hamerslag vernielt dat doodzwijgen. Hamerslagen zijn zonder moeite te associëren met dood (moord; het dichttimmeren van een kist, reminicenties liggen voor de hand, zie de beelden in II, 4, 5. De hamerslagen sluiten ook goed aan op het spiegelbeeldmotief en doen verder nog denken aan iets, wat plotseling gebeurt: donderslag bij heldere hemel - klaarlicht II, 1) Wanneer daarna over de dood weer stilte valt, heelt die stilte weer de hamerslagen (tot-

dat ...). Het is een paradoxale cirkel, waar bijna niet uit te breken is.

III

Zal ik de woning onder water zetten?
Of gaten in de gasleiding slaan?
Ik zie de val, moet op de fittings letten
en maak de denkfout haastig ongedaan.

Dan zou er later in de kranten staan:
'Door onbekende oorzaak vond een fitter,
bij de uitoefening van zijn bestaan,
de dood door gasverstikking. In het aan-
grenzend gedeelte was hetzelfde bitter

lot aan de huiseigenares beschoren.
Zij lag voorover met een hand naar voren,
welke een brief omklemde, die begon:
"Hoe groot de wereld is, ik kom weerom".
Blijkbaar werd zij verrast tijdens het lezen
en kan van overspel geen sprake wezen'.

Het derde gedicht (15 regels) begint met overpeinzingen waarin 'ik' zich afvraagt of hij de woning en daarmee zichzelf zal vernietigen. Op tijd ziet de ik de val (dubbelzinnig: zowel valstrik, als jezelf verlagen). De ik realiseert zich dat hij op de fittings (verbindingen) moet letten en maakt de denkfout haastig ongedaan (III, 4). III, 5 begint met 'Dan', vergelijkbaar met II, 1: Indien de denkfout niet ongedaan was gemaakt, zou er in de kranten staan:.... De rest van het gedicht vermeldt het imaginaire krantenbericht. Ook hier gebruikt Achterberg verschillende dubbelzinnige woorden; III, 6, 8 de dood vinden, een cliché-uitdrukking, die bijna letterlijk te nemen valt gezien II. Ook regel 7 valt op: het woord bestaan is natuurlijk in de gasfitter-situatie gewoon beroep, maar bestaan is synoniem met het hele leven en dat wordt hier niet geleefd maar uitgeoefend! De dood wordt gevonden door verstikking. Behalve de letterlijke betekenis heeft dit woord een metaforische waarde. Regels 8 t/m 15 betrekken de huiseigenares in Ballade. Mijns inziens ten onrechte is deze vrouw vereenzelvigd met de u. Evenals Fens (blz. 118) geloof ik hier niets van. In elk geval moet antwoord gegeven worden op de vraag wat deze passage dan wel voor functie heeft in het geheel. Om te beginnen kunnen we vaststellen dat de huiseigenares hetzelfde bitter lot beschoren was. 'Hetzelfde' kan verwijzen naar 'dood door gasverstikking' maar is uit te breiden met 'bij de uitoefening van zijn bestaan'. Ook haar houding doet denken aan II, 10, 11. Tot zover de parallellen met de fitter. Maar haar hand omklemt een brief met het begin 'Hoe groot de wereld is, ik kom weerom'. Evenals de verhouding tussen de 'ik' en 'de gemeente' in II gespannen lijkt, zo is er in dit brieffragment sprake van spanning tussen de wereld en de ik (= briefschrijver), die hoe groot de wereld (ook) is, aankondigt (in die wereld) terug te komen. De laatste twee regels van het gedicht zijn ook weer dubbelzinnig, behalve de 'oppervlaktelezing' is een niet ongebruikelijke betekenis van lezen: uitzoeken, samenstellen, en ook het overspel kan op een tweede manier begrepen worden: opnieuw spelen/spellen. (Overspel ligt trouwens in de sfeer van de illegaliteit (I en II)) Op deze wijze ontstaat weer een woordspelletje, dat naar het eerder genoemde proces van het dichten verwijst. Het blijkt dus onnodig om te zoeken naar de 'afzender' van de brief, die is niet te vinden, omdat hij niet belangrijk is. Het hele verhaal van de huiseigenares doet niets anders (en Achterberg gaf dat in regel

9/10 al aan) dan het geval van 'de ik' spiegelen. Een niet ongebruikelijke methode in literatuur. Achterberg heeft hem o.a. toegepast in 'Spel van de wilde jacht'.

(Inmiddels heb ik geen antwoord gegeven op de vraag, wie nu die huiseigenares wèl is. Dat ik daar op tussen haakjes inga geeft al aan dat ik hier de grootste reserves in acht wil nemen. Alle biograaf-vijanden en -verafschuwers ten spijt, ik tref hier verwijzingen aan naar de beruchte gebeurtenis uit 1937. Natuurlijk is in deze tekst de afstandelijkheid groot (waarover later), maar, waarom kiest Achterberg hier juist een huiseigenares? Verder kan die brief door haar zelf opgesteld zijn, de afzender wordt immers nergens genoemd. De mededeling 'ik kom weerom' krijgt in het licht van sonnet II wel een heel pregnante betekenis, immers waar de ik - vermomd als man van de gemeente - verschijnt, treedt ook de dood op.

Deze opmerkingen werpen ook enig licht op I, 13 'doodonschuldig'; II, 13, II, 14 'doodzwijgen', 'doodstilte' en III, 15 'van overspel kan geen sprake wezen'. Naast de vaststelling dat de laatste regel bijna letterlijk als verontschuldiging klinkt, kunnen we zien dat de eerder vermelde dubbelzinnigheden in III, 14 en 15 zin hebben. Wanneer zij verrast werd tijdens het lezen (letterlijk of samenstellen) dan kan er van opnieuw spelen/spellen uiteraard geen sprake (letterlijk) wezen.

Dit alles laat nog een mogelijkheid buiten beschouwing en dat is deze: Misschien is de brief wel een eerder gedane poging van de ik om in contact met de huiseigenares te komen. Sonnet I geeft namelijk in regel 10 een brievenbus als mogelijkheid om de u te bereiken. Ik heb hierop tegen, dat dan de huiseigenares en de u weer dreigen te gaan samenvallen, tenzij de huiseigenares een brief aan de u onderschept zou hebben.

IV

Eindelijk is het kleine lek gedicht.
Ik zoek de spullen langzaam bij elkaar.
Mijn benen zijn als buizen lood zo zwaar.
Zweetdruppels lopen over mijn gezicht.

Of ik iets bovenmenselijks verricht,
keer ik met een verklarend handgebaar
mij naar u om, maar gij zijt niet meer daar.
Er is alleen het late middaglicht.

Ik beur de bak gereedschap van de vloer
en til hem op mijn schouder. Door de gang
wekken mijn voetstappen een hol gezang.
De deur valt in het slot. Het straatrumoer
lijkt verder af. Er hangt een dikke mist.
Ik heb me dus voor deze keer vergist.

Dit sonnet vangt aan met een regel, waarover diverse besprekers opgemerkt hebben dat hij dubbelzinnig is. Het betreft hier een van de belangrijkste plaatsen uit de cyclus, waaruit zou blijken dat Ballade mede over het schrijven van gedichten gaat. Hoogstwaarschijnlijk komt dat door de opvallende plaats van het woord gedicht, waarvan niet onmiddellijk is uit te maken of het zelfstandig naamwoord of voltooid deelwoord is. Natuurlijk, in 'het verhaal' is de fitter gewoon doorgegaan met fitten (II, 7: Ik draai de schroeven aan) en dus is het lek gedicht (volt. deelw.). Uit al eerder gemaakte opmerkingen blijkt dat ik me graag aansluit bij Fens, die in 'de onoverwinnelijke gasfitter' het uitgangspunt bood voor deze interpretatie, door te wijzen op dubbelzinnigheden die zouden verwijzen naar het dichten. Terug naar regel 1. Over 'gedicht' is het nodige gezegd, maar wat is 'het kleine lek'? 'Voor de

gasfitter' levert deze vraag geen problemen op. Maar lek is 'niet dicht' en dat verwijst weer naar dichten; verder zou het lek nog kunnen verwijzen naar de denkfout uit III. De volgende drie regels geven aan hoe zwaar het karwei van de fitter was. Het opruimen van de spullen valt hem zwaar. Maar moeizaam bij elkaar zoeken van materiaal is ook het werk van de dichter! Beide lagen worden doorgezet in regel 5: 'iets bovenmenselijks verricht'. In 6 keert de ik zich met een verklarend (verontschuldigend?) handgebaar om naar de 'gij' maar die is er niet meer, er is alleen het late middaglicht. Ook deze regels pleiten weer voor het spiegel-

beeld: door de veranderende lichtval is het spiegelbeeld verdwenen. Daarnaast staat 'late middaglicht' tegenover II, 1: 'klaarlichte dag'. Behalve een aanduiding voor het tijdsverloop, houden deze twee 'lichtbeelden' een symbolische betekenis in zich besloten. Er is sprake van een ontwikkelingsgang: klaarlichte dag suggereert: het begin, initiatief, terwijl late middaglicht desillusie, mislukking symboliseert. Het hele gedicht IV staat in het teken van de verdwijning, mislukking. Ook de 'gij' is weg. Het sextet bevat dan ook de 'afgang' van de fitter.

Met een last op de schouder (gereedschap, het materiaal van de dichter, wordt tot op de schouder (in het hoofd?) opgebeurd) verdwijnt de fitter. Maar hoe?! Zelden verdween een fitter zo nadrukkelijk en dubbelzinnig. Natuurlijk, de letterlijke fitter loopt door een gang, de deur valt dicht en door de mist lijkt het straatrumoer verder weg. Maar ook hier gebruikt Achterberg woorden, zò nadrukkelijk, zò geladen en zò dubbelzinnig, dat het bijna onmogelijk schijnt er over heen te lezen. Regel 10: 'door de gang', letterlijk: plaatsaanduiding; figuurlijk: (hierboven gebruikte ik al 'ontwikkelingsgang') 'de loop der gebeurtenissen'. 'Een hol gezang' (r. 11), letterlijk: het geluid van de voetstappen; figuurlijk: 'een leeg gedicht'. Regel 12, de deur valt in het slot, een afsluiting voor de fitter, maar tevens de verbeelding van een opsluiting: het straatrumoer lijkt verder af. De geestestoestand: Er hangt een dikke mist. Regel 14 maakt gedicht IV wat betreft de stijl cyclisch, 'het kleine lek' leek me al een aanzienlijke verkleining, maar dat geldt ook zeker voor 'vergist'. Een grotere afstand scheppen, dan door de beschreven gebeurtenissen een vergissing te noemen, lijkt bijna niet mogelijk.

V

Maar als ik thuisgekomen, goed en wel
te eten zit, rinkelt de telefoon.
Ik pak de horen op en doodgewoon
klinkt aan de andere kant een nieuw bevel.

De directeur. Zijn stem is hard en schel,
met een verborgen, welke ondertoon.
'Ga morgen naar dezelfde straat, mijn zoon.
Je weet hoeveel belang ik in je stel'.

Geen ezel stoot zich tweemaal aan een steen.
Het beste was, ik bleef hier niet alleen,
maar nam vanavond vast in ogenschouw
het uit de grond gerezen flatgebouw
daartegenover. Bij de nummerborden
zal het me dan vanzelf duidelijk worden.

Alvorens V aan een nauwkeurig onderzoek te onderwerpen, wil ik een opmerking vooraf maken. Inmiddels is, dacht ik, wel duidelijk geworden, dat ik Ballade een gelaagdheid toeken. Die gelaagdheid moet dan hieruit bestaan, dat Ballade niet slechts het verhaal vertelt van een gasfitter, maar dat de cyclus ook een auto-biografische en psychologische lading heeft. Om nu niet in de stilistisch lelijke herhaling, ene laag - andere laag, te vervallen, zal ik in het vervolg de 'gasfitterlaag' meer als vanzelfsprekend aannemen en deze niet steeds apart vermelden. Ten overvloede: dat betekent uiteraard niet, dat ik geloof, dat de verhaallaag niet meer aanwezig is.

V begint met het tegenstellend voegwoord MAAR. Samen met thuisgekomen vormt het een ondersteuning van de interpretatie van IV, 12/13 als verbeelding van

opsluiting. De eerste versregel levert ons ook weer een 'ik'. Hier wil ik graag even bij stilstaan. Al eerder is er op gewezen dat Fens vaststelt, dat de fitter 'steeds meer een eigen leven gaat leiden'. Ook Kusters en Middeldorp vullen voor V, 1 - ik zonder meer gasfitter in. Nu is het in de cyclus juist zo, dat de frequentie van het woord 'gasfitter' afneemt en die van 'ik' toeneemt. Dat leidt mij tot de veronderstelling, dat Fens niet alleen gelijk heeft met zijn opmerking, maar dat ook ik-gasfitter en ik-lyrisch subject (zie I) steeds meer samenvallen. Totdat in XIII zeer nadrukkelijk afstand van de fitter genomen en in XIV zelfs afstand van hem gedaan wordt. Op de functie hiervan kom ik later terug.

Het eerste kwatrijn geeft ons verder een nadrukkelijk 'goed en wel' (r. 1) - zowel tijdsaanduiding als gemoedstoestand - en 'doodgewoon' (r. 3) 'een nieuw bevel' (r. 4). Alhoewel de ik zich goed voelt ... Ik lees hier een zekere verontwaardiging in. Regel 5 introduceert een nieuwe figuur in de cyclus: de directeur. Van de gasfabriek? Maar ook over hem worden zaken medegedeeld, die over een 'zo-maar-directeur-van-een-gasfabriek' niet snel gezegd zullen worden: 'een harde, schelle stem, met een verborgen, welke ondertoon'. Daarnaast geeft hij op nogal ongewone wijze opdrachten (r. 7, 8). Het is duidelijk waar we terecht komen. Ook hier liggen associaties met andere directeuren (van inrichtingen) voor de hand. Achterberg heeft trouwens een gedicht geschreven onder de titel 'Directeur' (*Blauwzuur*, blz. 20; V.G., 979) waar dezelfde ambivalente houding t.o.v. de directeur uit blijkt. Naar aanleiding van de regels 7 en 8 is opgemerkt dat ze nogal bijbels aandoen. Hier werd echter geen conclusie uit getrokken, hetgeen volgens mij wel mogelijk is. De stijl geeft mede aan hoe de verhouding tussen de directeur en de ik is: niet onvriendelijk (mijn zoon), maar wel dwingend. Vers 9 lijkt in het gedicht zonder verband, de betekenis in het geheel is echter duidelijk: 'ik' moet terug naar 'dezelfde straat', de nadrukkelijke schrikreactie lijkt een verweer vooraf. In dezelfde straat zal en mag niet hetzelfde gebeuren. De 'ik' is blijkbaar toch niet helemaal zeker, want hij besluit 'vanavond' (r. 11) vast (dubbelzinnig) de straat te verkennen. Ook over de verzen 12 en 13 valt een en ander te zeggen. Middeldorp zegt hier over: 'De bepaling "uit de grond gerezen" geeft de indruk, dat het gebouw er nog niet was, toen de fitter de vorige maal in deze straat zocht' (*N.K.*, blz. 180). Hij gaat dan verder: 'Het gebouw is toen echter de fitter niet opgevallen, het deed hem niets'. Een suggestie die overweging verdient, omdat uit I wel blijkt hoe de fitter geconcentreerd is op de andere gevelrij. Toch geloof ik, dat er nog een andere mogelijkheid is.

De regels 10 t/m 14 geven geen reële gebeurtenis weer, maar een voornemen. Als de ik-fitter de eerste keer het flatgebouw helemaal niet gezien zou hebben, kan hij het moeilijk in zijn gedachten nu alvast laten verrijzen. Tenzij tussen sonnet IV en V sprake is van een tijdsverloop, voldoende om een flat te bouwen. De fitter is blijkbaar van die bouw op de hoogte. Ook dit ondersteunt mijn interpretatie van IV, 19 t/m 14 als verbeelding van een opsluiting. Tot slot stuiten we op een zin, waarover de commentaren zwijgen of vaag blijven. Kusters doet een poging, die de vinger daarmee op de lastige plaats legt: het (r. 9). Kusters beweert dat 'het' inhoudt: 'de gezochte ("gij") achterhalen'. Deze interpretatie wordt gesteund door regel 10, 'de ik bleef hier niet alleen'. Hij zoekt dus blijkbaar gezelschap. Verder pleit voor deze oplossing: 'bij de nummerborden' (r. 13); daar valt te controleren of de 'gij' hier woont. Regel 10 'ik bleef hier niet alleen', geeft nog aanleiding tot enkele opmerkingen. Ook hier valt de dubbelzinnigheid weer op. De passage kan betekenen: Ik bleef hier niet slechts, Ik bleef hier niet alleen (en ga dus op zoek naar een ander). En dat laatste gebeurt dan ook.

VI

Die nacht kwam ik alleen nog maar te weten,
dat de concierge sliep. Hij was vermoeid
en had de cijfers in zijn hoofd vergeten.
Het lag gekanteld op een arm. Geboeid

keek ik van buiten door het raam. Er woei
een zachte wind. Het ritselde een beetje
over de grond en vlakbij, plichtvergeten,
een levend mens, en die mij uit de knoei

zou hebben kunnen helpen, als het niet
zo eenzaam was geworden en te duister
dan dat ik hem mocht wekken met gefluister.
Hij zou het hoofd verliezen. Dat kon niet.
Dat kostte ook de directeur zijn kop.
Niemand hoorde me heengaan. Keek hij op?

Meteen valt op dat dit gedicht i.t.t. de andere in de verleden tijd geschreven is. Middeldorp wees er op, dat daardoor een vertraging optreedt. Fens dacht aan een later toegevoegde mededeling, wat door Meeuwesse is tegengesproken. Deze zegt dan

> Het gebruik van de verleden tijd in dit sonnet komt *kennelijk* voort uit de behoefte van de ik-figuur (de vertellende gasfitter) het hier beschrevene aan te duiden als het achteraf meest memorabele moment van zijn hele onderneming, als een moment namelijk van uiterste eenzaamheid, (...).

Hij vergeet daarbij echter het door mij onderstreepte ‘kennelijk’ duidelijk te maken. Ik wil hier het mijne nog aan toevoegen. De verleden tijd suggereert een grotere afstand. Het zou mij niet verbazen als Meeuwesse gelijk had, en dat de eenzaamheid die uit het gedicht spreekt van de kant van de dichter afstand verdient. Daarmee is zeker het idee van Fens, dit gedicht als een mededeling tussen haakjes, een entr'act, te beschouwen niet van de baan. Uiteindelijk staat de handeling bijna stil in dit sonnet, dat direct aansluit op het voornemen uit V.

Heel VI speelt zich af in ‘die nacht’. Deze tijdsaanduiding is meer: zij versterkt de eenzaamheid en brengt de cyclus weer in de illegale sfeer. Dat klopt ook wel, want de opdracht (V, 7) van de directeur luidde: ‘morgen’. De verschillende besprekers van de cyclus (Middeldorp, Kusters) delen zonder meer mee dat dit gedicht zich afspeelt bij ‘het flatgebouw’. Dat kan, maar er is een andere mogelijkheid. Het is voorstelbaar dat VI zich afspeelt rond ‘het thuis’ van de fitter, waar een concierge als bewaker aangesteld is, die de fitter niet mag laten passeren, want ‘hij zou het hoofd verliezen’ en het zou de directeur ook zijn kop kosten (r. 13). Hier wordt opnieuw duidelijk, dat er geen sprake kan zijn van een normale gasfitter-directeur verhouding. In aansluiting op mijn opmerkingen over de directeur bij sonnet V, geloof ik, dat we hier te maken hebben met verbeelding van een situatie zoals Achterberg ze in ‘tehuizen’ ervaren moeten hebben. Hierover later. Het resultaat van de zoektocht 's nachts is mager: de ik kwam alleen nog (houdt een belofte in voor de toekomst) maar te weten dat de concierge sliep. De cijfers lijken te verwijzen naar de nummerborden uit V, 13; in ieder geval kan de concierge de ik niet helpen. In regel 4 krijgt ‘geboeid’ meer dan normale nadruk door het enjambement, dat nog versterkt wordt door de witregel. Hierdoor krijgt het woord een pregnante betekenis, behalve de gebruikelijke figuurlijke betekenis, speelt hier de letterlijke (gevangen) mee. De slapende concierge wordt door ‘het raam’ gescheiden van de ik. Het tweede kwatrijn versterkt het isolement van de ik door de aandacht te vestigen op kleine geluiden. Vlakbij is een levend mens (een tegenstelling met de ik?), die de ik uit de knoei ‘zou hebben kunnen helpen’. Maar dat KON NIET. De concierge wordt ‘plichtvergeten’ genoemd. Ook hier lijkt er sprake van een tegenstelling met de ik. Die kan zijn plicht dus niet vergeten. Die tegenstelling is ook al aanwezig, doordat de concierge slaapt en belangrijke dingen vergeten is: cijfers, plicht, terwijl de ik juist kleine dingen opmerkt (r. 5, 6, 7). Dat de ik de concierge niet wakker maakt, heeft als reden dat ‘hij het hoofd zou verliezen’. Hier spelen een paar uitdrukkingen

door elkaar: het hoofd verliezen (in de war raken), de kop kosten (ontslag krijgen). Dat kon niet. Kon de ik dat niet over zijn hart verkrijgen of was het onmogelijk?

In ieder geval zou het ook de directeur de kop (ontslag) kosten. Opvallend is dat ook hier de directeur er niet best af komt: hij heeft een kop, de concierge een hoofd. De ik verdwijnt in regel 14. ‘En keek hij op?’ kan twee dingen betekenen: Keek de concierge de ik na?, of Was hij (de directeur) verbaasd?

VII

Bij 't krieken van de dageraad op pad,
de slaap nog in de ogen, schijnen mij
het eerste uur de straten vogelvrij,
al heeft het einddoel ergens post gevat.

Een ongekend veilig gevoel is dat.
Iemand van de directie fietst voorbij.
Ik groet, doch hij kijkt nauwelijks opzij.
Zeker weer ruzie met zijn vrouw gehad.

Misschien vindt hij het enigszins verdacht,
dat hij me aantreft in gemeentewijken,
waar voor een fitter niets valt te bereiken.
Er woont een jong en roekeloos geslacht
bij ander licht. Ik ben gesignaleerd.
Daarom mijn schreden naar de stad gekeerd.

Het VIIe sonnet begint met het eerste uur na het krieken van de dageraad, wanneer hem de straten vogelvrij schijnen. Vogelvrij heeft hier tevens de betekenis ‘zo vrij als een vogel’; de bekende betekenis van het woord kan slaan op de ik, want die vrijheid is maar schijn (r. 2). Die vrijheid is ook maar beperkt, want het einddoel heeft al ergens post gevat (plaats genomen/bericht ontvangen?). Die vrijheid is een ONGEKEND veilig gevoel, maar in regel 6 wordt de schijn opgeheven: iemand van de directie fietst voorbij. Hoewel de ik hem goed kent (zie r. 8) is de rolverdeling duidelijk: de ik groet (beleefd, onderdanig) maar het directielid negeert de ik. De ik is nu gesignaleerd (r. 13) op een plaats waar hij niet hoort (over gemeente heb ik reeds eerder geschreven). Hier woont een ander geslacht, waar niets voor hem valt te bereiken. Deze andere generatie is i.t.t. de ik jong en roekeloos en heeft heel andere ideeën (r. 13: ander licht). Omdat hij zich illegaal in die wijk ophoudt, richt hij zijn schreden naar de stad om de opdracht (V, 7, 8) uit te voeren (?). De ik bevindt zich in een dwangpositie, zijn tocht naar de stad gaat dan ook niet van harte: schreden.

VIII

Nu nader ik de laatste mooglijkheid.
Witte drukknoppen, fel in het gelid,
tarten als tanden in een vals gebit.
Mijn vingers voeren een verbeten strijd.

Terwijl ik sta en op mijn nagels bijt,
springt onverwacht de deur los. Een daghit
zet de asemmer buiten. Zonder dit
had ik nimmer besloten, maar de tijd

is kort. Ik vraag gejaagd waar het gat zit.
Zij wijst naar boven met een vage spot,
dat kan betekenen: je bent getikt.

Wat ik wel weet; zodat ik tot God bid.
De lift beweegt zich opwaarts naar het slot
van wat hem nog geen fitter heeft geflikt.

Regel 1 van VIII vertelt dat de ik de laatste ‘mooglijkheid’ (het einddoel) nadert. Dat impliceert dat er al andere mogelijkheden geweest zijn (tot eenwording met de u). I: bel, brievenbus, een stoep, appelkoopman, valse sleutels, vermomming als gasfitter. ‘De laatste mooglijkheid’ verwijst op het eerste gezicht naar de nummerborden uit V, 13. Maar ook hier is een verwijzing naar het dichten te zien: regels 2 en 4 doen sterk denken aan een typemachine. Regel 3 geeft echter aan dat ook hier weer sprake is van VALS (-e sleutels). Vandaar dat de zenuwen (r. 5) van de ik wel te verklaren zijn: de laatste mogelijkheid is ook vals. Het is dan logisch dat het onverwacht is, wanneer de deur alsnog los springt. Niet doordat

aan de ik toegang is verleend, - ook deze mogelijkheid is vals en dus gedoemd te mislukken (dat de fitter dat niet ziet!) - maar doordat een daghit de asemmer buiten zet. 'Ziet de nieuwe dag komt aan, de as wordt weggedaan'. Het lijkt een nieuw begin. Zonder deze nieuwe mogelijkheid had de ik nooit besloten, maar er is weinig tijd. Hij vraagt gejaagd 'waar het gat zit' (r. 9). Nu is het weer even nodig om aandacht te besteden aan de fitter-laag. Een fitter die vraagt waar het gat zit, is een normale zaak. Daaruit is de spottende reactie van de daghit niet te verklaren. Een gat kan echter - wat hier zeer aannemelijk is - een ontsnappingsweg bieden. De daghit wijst naar boven (God), maar gelooft blijkbaar zelf niet in die oplossing ('met vage spot', vaag = onduidelijk). Het is de ik onduidelijk waarop de spot zich richt. Hij denkt op zich zelf: dat *kan* betekenen: je bent getikt; tevens is hier een woordspeling met het eerste kwatrijn).

De ik weet wel dat hij getikt is, zodat hij gebruik maakt van de geboden mogelijkheid: hij bidt tot God. In regel 13 lijkt het of het gebed en de tocht met de lift samenvallen. Dit wordt bevestigd door regel 14, waarin staat dat geen fitter dit nog heeft geflikt. (= gedaan, volbracht, maar met een negatieve betekenis) Het slot uit regel 13 (zie: einddoel, VII, 4) is dubbelzinnig: kasteel, slot van een deur, eindpunt.

IX

Hoe hoger of ik stijg hoe groter wordt
de ruimte tussen u en mij. Het leven
voelt zich door nikkel en door staal omgeven.
Het bouwsel komt geen klinknagel te kort.

Hier zit geen gas. God is het gat en stort
zijn diepten op mij uit om te beleven
aan een verwaten fitter hoe verheven
hijzelf bij iedere étage wordt.

Verdieping na verdieping valt omlaag.
Ik weet niet waar of wat ik moet beginnen.
Misschien schiet me een laatste woord te binnen
als ik hem naar de eerste oorzaak vraag.
Een schok gaat door mij heen. Ik moet eruit
en geef het over aan zijn raadsbesluit.

IX beschrijft de stijging met de lift. Door de stijging wordt de ruimte tussen 'u' en 'mij' groter. Er is sprake van een nadrukkelijke opsluiting: 'Het leven ... klinknagel te kort' (r. 2, 3 en 4). Het lijkt mij duidelijk, dat deze passage nauwelijks meer alleen letterlijk te nemen is. Dit wordt ook bevestigd door de publicisten, die hier allen spreken over 'hoger, stijgen' in metaforische betekenis, op een hoger plan geraken, of over het feit dat hier de handeling verticaal wordt. Na de vaststelling, dat hier geen gas zit (de ik vindt niet wat hij zocht) ontdekt de ik dat God het gat is. Maar God functioneert hier niet als ontsnappingsmogelijkheid. Integendeel, in een paradoxale passage draait God de opwaartse beweging om. In plaats van stijging ontstaat er een val, waarmee God de ik straft voor zijn verwatenheid (Van Dale: opgeblazen hoogmoed). Dat God bij Achterberg beslist niet altijd zonder meer in positieve zin voorkomt, blijkt voorbeeld uit Deïsme (*V.G.* 922), waar God de mens ook als afval achterlaat. Hier wordt de dreiging die al aanwezig is sinds VIII, 3 ingelost. De fitter zocht het verkeerde gat. Dat ik deze passage paradoxaal noem zit hem in het feit, dat de ik alles ervaart als een val, terwijl hij nog steeds aan het stijgen is: stort zijn diepten op mij uit, verdieping na verdieping valt omlaag. De

verzen 10 t/m 14 geven een korte ontwikkeling weer: van paniek (r. 10), via zoeken (r. 11, 12) naar overgave (r. 13, 14).

Ook wat betreft deze passage is het Fens geweest (blz. 135), die gewezen heeft op het samenvallen van de fitters- en de dichterservaring. Regel 10 kan dan duiden op het onvermogen om een begin te vinden. Regel 11/12 levert weer een paradox: laatste woord - eerste oorzaak (van alle gebeurtenissen). In ‘schiet me een laatste woord te binnen’ echoot de uitdrukking ‘het laatste woord hebben’ mee, en dat heeft de ik niet. In regel 13 stopt de lift blijkbaar (met een schok) en realiseert de ik zich (met een schok) dat hij er (de lift, het gedicht, de situatie, de cyclus) uit moet. Hij geeft het over aan Gods raadsbesluit. God heeft het laatste woord, de fitter is machteloos.

X

Kamer aan kamer gaan de deuren open.
Heren van alle natie, tong en ras
roepen in koor, of 'k een verschijning was:
je hoeft ons hier geen smoesjes te verkopen.

Ben ik daarvoor onder de grond gekropen?
Bij het afdalen in de put van glas
staat aan mijn voet een zak met vuile was.
Hoor hoe ze boven door elkander lopen.

In de omgeving hang ik nog wat rond.
Het werd intussen middag zie ik wel.
Scholen gaan uit. Het spitsuur is gekomen.
De kinderen, door moeders meegenomen,
vertellen. Fietsen bellen. Auto's snel-
len langs mij heen, of ik daar jaren stond.

Wanneer de ik uit de lift gekomen is, gaan kamer aan kamer de deuren open. Is de ik welkom? Nee, hij is nog steeds geen man van de gemeente, alsof hij een verschijning is en geen mens, roepen de heren hem toe, dat hij hun daar geen smoesjes hoeft te verkopen. Hebben de heren hem door? Is hij van plan leugens te vertellen, of betrappen de heren hem op een nieuwe valse sleutel? De ik hoort niet tussen heren van welke natie, tong of ras dan ook. De ik vraagt zich af of hij dan voor niets ‘onder de grond is gekropen’ De grond kan verwijzen naar dood, graf, maar ook betekenen basis. Hoe dan ook, de ik trekt zich terug en (r. 6) daalt weer af (naar het niveau waar hij thuishoort) vergezeld door een zak met vuile was (de vuile was buiten hangen). Hij heeft verwarring gezaaid (r. 8) en is zich dat bewust. Regel 9 sluit aan op de vuile was uit regel 7, door zijn aanwezigheid in de buurt (rondhangen in de omgeving) zorgt de ik er voor dat er nog wat (vuile was) opgehangen wordt. Er is inmiddels een gedeelte van de dag voorbij (r. 10). De scholen gaan uit. De ik is zich het leven om hem heen zo zeer bewust, dat hij zich zelfs het tijdsverloop even onbewust is; ‘of hij daar jaren stond’. De regels 11 t/m 14 uit dit sonnet staan haaks op de regels 12, 13 uit sonnet IV, waar juist ‘Het straatrumoer verder af lijkt’. De ik staat aan het eind van sonnet X midden in het leven.

XI

De gasfabrieken draaien op hun as.
Toen ik mijn oogmerk zag in 't honderd lopen
en zonder ook maar iets te mogen hopen
als een geslagen hond ben afgedropen,

moet er een vacuüm zijn ingeslopen.
Daar komt geen enkel ambacht aan te pas.
De kinderen spelen alweer in de kring
en draaien mee als in herinnering.

Ik neem de kortste weg naar het kantoor.
De directeur persoonlijk laat me binnen
en onderwerpt mij aan een mild verhoor.
Ik hoef verder geen leugens te verzinnen.
Diep in zijn bril wemelt het, of hij huilt.
Hij drukt mijn hand, vermant zich en meesmuilt.

Dit sonnet begint met een raadselachtige regel (Fens). Meeuwesse wijst op het cirkelmotief: draaien (r. 1), kring (r. 7),

draaien (r. 8); ik geloof niet daar de verklaring te kunnen vinden voor dit vers. Kusters doet de suggestie 'draaien' in r. 1 te lezen als functioneren. De gas-fabrieken hebben op nonactief gestaan, maar nu draaien ze op hun eigen afvalstof. En daarmee geeft deze metafoor een totale omwenteling aan, die nog een extra dimensie krijgt door het cirkelmotief. Waaruit bestaat die omwenteling? De ik zal geen nieuwe pogingen ondernemen, hij ziet in dat zijn oogmerk in het honderd is gelopen en is als een geslagen (geslagen en verslagen) hond (!) afgedropen. Vers 3 'zonder ook maar iets te mogen hopen, doet me sterk denken aan Achterbergs' 'Ik hoop te mogen hopen op het vers'. De ik denkt dat er een vacuüm in moet zijn geslopen.

Een vacuüm is een luchtledige ruimte, maar in figuurlijke zin gewoon een ledige ruimte. Deze leegte zou ook plaats hebben kunnen nemen in de ik: een toestand van rust. De ik beseft dat er geen ambacht (handwerk) aan te pas komt. In de regels 7 en 8 komt het straatbeeld terug, waar het cirkelmotief belangrijk is. Laat dit motief niet beeldend zien dat de ik 180° draait, hij gaat immers terug naar de directeur. Het sextet gaat in zijn geheel over de ontmoeting met de directeur. De ik aarzelt niet langer (r. 9), wordt door de directeur ontvangen en aan een mild verhoor onderworpen. (Ook hier is niet vol te houden dat het om een gewone fitter-directeur verhouding gaat).

Regel 12 meldt dat de ik *verder* geen leugens hoeft te verzinnen. Regels 13, 14 laten weer de ambivalente houding van de directeur zien.

XII

Het hoofdbestuur van 't christelijk vakverbond
roept alle gas- en waterfitters heden
in spoedvergadering bijeen, deelt mede
dat een van hen de reglementen schond

door met zijn instrumenten op te treden
op alle plaatsen waar hij zich bevond
en eist, nu 't lichaam heeft geleden,
belijdenis van schuld op deze grond.

Voor 't eerst in de historie van het vak
knielen de gas- en waterfitters neer,
zonder inmiddels naar een gat te zoeken;
tesamen solidair in alle hoeken.
Dan zegt de voorzitter: zondig niet meer.
En zij vertrekken, dood op hun gemak

Sonnet XII is het eerste en enige gedicht uit de cyclus waar geen ik-verteller in aanwezig is. Het hoofdbestuur van het christelijk vakverbond (verbond betekent ook overeenkomst) roept alle fitters bij elkaar om hen mee te delen dat een van hen de reglementen heeft geschonden door verkeerd met het materiaal om te springen. Er wordt, ondanks het al geledene, belijdenis van schuld geëist. Op deze grond is een taalgrapje, want bedoeld wordt 'op grond van deze feiten', maar de fitters zinken alleen op de grond, solidair, zonder een gat (om te dichten) te zoeken. Wanneer de voorzitter gezegd heeft: zondig niet meer, - woorden van Jezus - vertrekken zij 'dood op hun gemak', blijkbaar in volkomen zielsrust.

XIII

Na jaar en dag hervinden wij de fitter

in 't ouwemannehuis. Zijn haar is wit;
een kindse vent, die in een stratengids
namen te spellen zit, letter voor letter.

Tafel en bed heeft hij te delen met
postbode, wisselloper en loodgieter.
Hij krijgt gedurig op z'n sodemieter,
omdat hij altijd op het eten vit.

Er is tot aan zijn dood voor hem gezorgd.
Begrafenis-en ziektegelden lonen
de moeite om weldadigheid te tonen
en maken dat de vader hem niet worgt.
Publieke werken gaf hem onderdak.
Hij mag beschikken over pruimtabak.

Het valt meteen op dat sonnet XIII een scheiding tussen de ik en de fitter behelst. ‘Wij’ (lyrisch subject + lezer) vinden de fitter na lange tijd in 't ouwemannenhuis. De kindse vent is nog steeds bezig met zijn zoektocht naar sleutels: hij zit namen te spellen, letter voor letter, in een stratengids. Volgens het tweede kwatrijn moet hij zijn woonruimte delen met een postbode, wisselloper en loodgieter (r. 6). Alle drie, net als de fitter, figuren die toegang kunnen hebben tot huizen (zie I, 10). In regel 7, 8 haalt Achterberg een taalgrapje uit: zat vroeger het Fitten de fitter dwars, nu is dat het Vitten. Het sextet rondt de ouwemannenhuis-periode af: Er wordt voor de fitter gezorgd. Toch zit er een addertje onder het gras.

De regels 10, 11 en 12 doen wat vreemd aan. Wie is de vader? Hij kan nauwelijks de beheerder van het ouwemannenhuis zijn. Het is daar geen gewoonte om fitters te worgen. Door de vader wordt de fitter in stand gehouden, omdat het lonend is. Ik vraag me af of ‘vader’ hier niet de geestelijke vader van de fitter is (dus de ik), die hier de fitter in stand moet houden om mee te profiteren van diens verworven rechten. Het is de fitter die tot aan zijn dood verzorgd is, aan wie onderdak is verleend en niet de ik. Ik kom hier aan het slot nog op terug. We gaan het gedicht uit met een grap: fitters roken niet i.v.m. ontploffingsgevaar, dus: pruimtabak.

XIV

In 't eind sloten zijn ogen zich voorgoed.
De mond viel open, maar werd opgebonden.
Hij werd gemeten en geschikt bevonden
een doodkist op te vullen van zes voet.

En allen brachten hem een laatste groet:
Jansen, daghit en directeur, zij stonden
eendrachtig met die van de flat verbonden;
als ik in 't zwart, met stok en hoge hoed.

Aan 't graf hield verder iedereen zijn mond.
Men trad vooruit en schouwde critisch hoe
de fitter langzaam wegzonk in de grond,
als om hem nog op fouten te betrappen,
nu hij zijn laatste gat had op te knappen.
Hij rust in God. De aarde dekt hem toe.

XIV vertelt over de begrafenis van de fitter. In het eind (van zijn leven / van de cyclus) sloten zijn ogen zich voorgoed. Voorgoed suggereert dat de fitter zijn ogen al eerder (voor bepaalde zaken) gesloten heeft. Zelfs in de dood valt zijn mond nog open, maar die wordt opgebonden. Hij is echt uitgespeeld. In regel 3 krijgen we een

spelletje met een uitdrukking. De fitter is voor het leven ‘gewogen en te licht bevonden’, maar voor de dood ‘gemeten en geschikt bevonden’. Allen die een rol in zijn bestaan hebben gespeeld brengen hem een laatste groet: Jansen, daghit, directeur, die van de flat en IK. De ik is gekleed in 't zwart, met stok en hoge hoed.

(Verwijst dit naar de vader XIII, 12? Achterberg heeft meer gebruik gemaakt van dit vaderbeeld, o.a. in Spel van de wilde jacht). Wanneer de fitter wegzinkt in de grond kijkt iedereen kritisch toe als om hen nog op fouten te betrappen.

Het gedicht eindigt met een bijna cynische opmerking in r. 13, gevolgd door twee vreedzame, rustige mededelingen. Hij rust in God (God is het laatste gat (IX, 5), dat hij heeft op te knappen). De aarde dekt hem toe.

Besluit / De betekenis van 'Ballade van de Gasfitter'

Voordat ik overga tot het geven van een samenvattende interpretatie van 'Ballade van de gasfitter', wil ik er op wijzen, dat de biografische informatie ontleend is aan: Wim Hazeu, 'Gerrit Achterberg 1905-1962', *Vrij Nederland*, 10 mei 1980 en dat gebruik gemaakt is van: A.J. Govers, 'Gerrit Achterberg en de psychiatrie', *Bzzlletin*, okt. 1980 (nr. 79), bladzijden 29-38.

Inmiddels is door de bespreking van de afzonderlijke gedichten wel duidelijk geworden, dat ik vind, dat 'Ballade van de gasfitter' over iets meer gaat dan alleen maar het (levens-)verhaal van een gasfitter. Alhoewel de oplettende lezer er al een paar maal mee geconfronteerd is, wil ik duidelijk onder woorden brengen, hoe ik tot die slotsom gekomen ben.

Uiteraard vinden we in de cyclus het verhaal van een ik-figuur, die zich als gasfitter vermomt en in huizen zijn fitterswerk verricht. Daarbij maakt hij fouten, waardoor hij in moeilijkheden komt. Aan het eind van het verhaal overlijdt hij en wordt begraven. Waarom is het dan gerechtvaardigd in deze cyclus een gelaagdheid te vermoeden? Hiervoor zijn verschillende argumenten.

1. In de cyclus gebeuren dingen die in de werkelijkheid niet kunnen. Enkele voorbeelden: II, de verandering van de kamer in een graf; III, de ik-figuur weet dat zich in een aangrenzend gedeelte de huiseigenares bevindt met een brief in haar hand; V, de rol van de directeur is voor de directeur van een gasfabriek te ongewoon om waar te zijn. Toch moeten deze zaken een betekenis hebben.

2. Het nadrukkelijke gebruik van dubbelzinnige woorden en zinsneden. Hierop is al gewezen bij de behandeling van de gedichten.

3. Het samenvallen van verschillende figuren is in een 'gewoon verhaal' op zijn minst ongebruikelijk.

Het is terecht, dat in de bespreking van de gedichten de verhaallaag een belangrijke rol gespeeld heeft. Het eerste doel van een interpretatie moet immers zijn: de tèkst laten spreken. (Dat Achterberg gepoogd heeft de 'Ballade' zo gesloten mogelijk te houden, blijkt behalve uit het geconcentreerde verhaal ook uit het gegeven, dat hij die geslotenheid versterkt door woorden uit verschillende gedichten met elkaar in contact te brengen. Voorbeelden: I, brievenbus; III, brief; XIII, postbode. IX, God is het gat; XIV, zijn laatste gat. Het straatbeeld komt twee keer voor). Ondanks dit alles meen ik in de hierboven vermelde 3 punten voldoende aanleiding te vinden om van een diepere betekenis te kunnen spreken. Waaruit bestaat dan die tweede laag? Fens heeft in 'De onoverwinnelijke gasfitter' gewezen op de verbanden met het dichterschap, terwijl Kusters in 'Wat bezielt de gasfitter' opperde de cyclus te lezen 'als een gang door de psychiatrie'. Dat ik hier geloof aan hecht behoeft inmiddels geen betoog meer.

Maar wel moeten er dan nog twee dingen gebeuren. Ten eerste moet de onderlinge verhouding tussen 'het dichterschap' en 'de psychiatrie' aangetoond worden. Ten tweede moet één en ander op basis van de tekst waargemaakt kunnen worden. Wanneer dit alles gebeurd is, moet het mogelijk zijn deze gegevens te

relateren aan de biografie van Achterberg. De methode die ik hier volg is niet nieuw, in H.M. Ruitenbeek, *Psycho-analyse en literatuur* wordt op dezelfde wijze Thomas Manns *Tod in Venedig* onder de loep genomen. Dat het niet moeilijk is, de dichterslaag en de psychiatrielaag geloofwaardig te maken, is te danken aan Fens en Kusters die dat al aangetoond hebben aan de hand van respectievelijk woordspelingen en dubbelzinnigheden die verwijzen naar het dichten en de verhouding directeur-gasfitter.

Terug naar de tekst. Het meest problematische daarbij is de verhouding tussen de ik (lyrisch subject), de gij en de fitter. Dat probleem doet zich onmiddellijk voor bij sonnet I. Bij de bespreking daarvan is vastgesteld, dat 'gij' een spiegelbeeld, projectie is van de ik en dat de fitter een vermomming is van de ik. In die vermomming probeert de ik bij de 'gij' te komen. Op grond hiervan rijst het vermoeden, dat 'gij' en 'fitter' gepersonifieerde facetten zijn van de ik, die moeilijk met elkaar te verenigen zijn. Verderop in deze bespreking denk ik waar te kunnen maken dat de 'gij-figuur' een personificatie is van 'het gedicht': de echte dichter, de dichter uit roeping, terwijl de fitter staat voor de 'maker van gedichten'. Een niet onaardige bijkomstigheid is dat het Engelse 'to fit' o.a. maken betekent. Vers 14 zegt dat de ik, gasfitter van beroep, tot dienst van de gij is/kan zijn. Nu wordt ook duidelijk waaruit de dienst kan bestaan.

Bij de bespreking van het tweede sonnet is aangegeven, dat de ik-figuur de fitter nauwelijks onder controle houdt, de laatste gaat een eigen leven leiden. In de cyclus vallen ze samen in de vermomming als gasfitter. Vermomd als man van de gemeente (II, 2). Inderdaad is hij geen echte man van de gemeente, verderop in de cyclus blijkt ook, dat hij in de gemeente niet thuishoort (VII). Waar de ik-fitter verschijnt, verschijnt het beeld van de dood. Wanneer 'ik' nederig (r. 10, 11), moeite doet (r. 7) blijven de ik en gij onbekend met elkaars kwaliteiten. En dat is maar beter zo (!?). (Zie ook het eind van dit betoog).

Het derde sonnet begint met (zelf-)vernietigingsgedachten, maar de ik moet letten op de verbindingen - tussen gij en ik. Over de rest van dit gedicht ben ik al uitvoerig genoeg geweest: Zelfvernietiging kan niet, want sluit ieder contact met de gij uit. De huiseigenares verwijst - zoals aangegeven - m.i. rechtstreeks naar de gebeurtenis op 15-12-1937. Zij staat - als beeld van de dood - tussen de fitter en de gij en komt, iedere keer weer, terug in de wereld. Deze situatie is blijkens vers 14 en 15 niet terug te draaien.

Naar aanleiding van VI is gewezen op de nadrukkelijke verwijzing naar het dichten. Inmiddels is ook duidelijk welk gat er gedicht moet worden: dat tussen de gij en de ik. Maar de gij is in het tweede kwatrijn verdwenen. Ik heb er al op gewezen dat het sextet te lezen is als een verbeelding van opsluiting. Hazeu, blz. 18: 2 juni 1938 werd Achterberg buiten vervolging gesteld, maar Ter Beschikking van de Regering, overgebracht naar het Rijksasyl voor psychopaten te Avereest.

In V speelt de directeur voor het eerst een rol. Hoewel de ik 'goed en wel' thuiszit kan de directeur opbellen om bevelen te geven. Hazeu, blz. 21: Vanaf augustus 1943 gaat Achterberg in gezinsverpleging, de t.b.r. blijft gehandhaafd, Achterberg moet nog regelmatig terug naar de Rekkense inrichting. Naar aanleiding van het tweede kwatrijn van dit gedicht, gedichten uit *Blauwzuur*, VII en XI is gesproken over de ambivalente houding van de verteller ten opzichte van de directeur. Hazeu, blz. 18 gebruikt - tot mijn verbazing - letterlijk dezelfde uitdrukking: Dat Gerrit, ondanks de goede zorgen van Palies (directeur-geneesheer te Avereest) ambivalent tegenover hem bleef staan, blijkt uit Pastiches die hij schreef, zoals (... volgt voorbeeld). Blz. 21: Ondanks het grote begrip dat Fontein (directeur Rekkense

inrichtingen) voor Achterberg opbracht, bleef hij in de ogen van de dichter een verlengstuk van Justitie. Hij typeert Fontein in het gedicht ‘Directeur’ (*Blauwzuur*).

VI. Er is wat betreft dit gedicht reeds door mij gesuggereerd, dat de plaats van handeling zowel bij de flat als bij de woonplaats van de ik kan zijn. Aanleiding hiertoe was o.a. de vraag waarom het anders de directeur ook de kop zou kosten, daarnaast is gewezen op ‘geboeid’ (r. 4). Ook de concierge wordt door de ik niet wakker gemaakt.

In VII blijken twee dingen: de ik wordt door de directie gesignaleerd in de buitenwijken, wat tot gevolg heeft dat de ik zijn schreden naar de stad richt. En de ik is geen man van de gemeente, hij hoort bij dit nieuwe geslacht niet thuis. Het isolement uit het vorige gedicht wordt voortgezet.

Het VIIIe sonnet levert de laatste mogelijkheden: de typemachine (het schrijven van gedichten) en als dat niet lukt: God. Wat betreft dat laatste, Hazeu, blz. 19: ‘God zal me hier wel uithalen’, verzuchtte hij tegen een vriend. Dat het vertrouwen in God niet vanzelfsprekend is, blijkt oa. uit het in Vergeetboek (1961) opgenomen Deïsme. Wat betreft het dichten; Govers merkt op (blz. 29): Achterberg schreef poëzie, fanatiek en bezeten, in de hoop op ERKENNING, in de hoop daarmee zijn vrijlating uit het gesticht te verdienen. Dit werd hem althans door zijn gestichtbegeleiders sterk gesuggereerd. Inderdaad wordt dit bevestigd door Hazeus biografie. Zowel Hazeu als Govers vinden het opvallend dat Achterberg nà het beëindigen van de t.b.r. nauwelijks meer gedichten geschreven heeft. Behalve de regeringsopdracht ‘Spel van de wilde jacht’ en de uitgave van Vergeetboek, waarvan de meeste gedichten van voor '56 stammen, zijn er alleen nog heruitgaven verschenen. ‘De meeste gedichten zijn geschreven tussen 1937 en 1955, d.w.z. in de 18 jaar dat Achterberg ter beschikking van de regering gesteld is geweest’, stelt Govers dan ook vast.

In IX komt de u voor het laatst in deze cyclus voor: hoe hoger de ik stijgt hoe groter de ruimte tussen ‘u’ en ‘ik’ wordt. Uiteindelijk legt de ik zijn lot in Gods handen.

In X wordt aan de ik duidelijk gemaakt dat hij heren van alle natie, tong en ras geen smoesjes hoeft te verkopen. Een verwijzing naar de observaties in Oegstgeest (1942) waar dr. Fortanier Achterbergs dichterschap na '37 van generlei waarde vond? De ik vraagt zich af of hij zich voor niets vernederd heeft. In ieder geval is de parallel frappant: in het sextet (na de observatie) staat de dichter weer ín het leven.

Dit beeld wordt voortgezet in XL Er heeft een omwenteling plaats gevonden. De ik krijgt ontslag. Dit gedicht brengt dus bijna hetzelfde onder woorden als het vorige.

Alle fitters (dichters) belijden solidair schuld in XII. Hebben ze allemaal hun materiaal verkeerd gebruikt? Of zijn ze solidair met de ik? Het is bekend dat een groot aantal dichters Achterberg geholpen en gesteund heeft. (Zie Hazeu, blz. 35)

Van de fitter wordt afstand genomen in XIII. Toch wordt hij door de ‘vader’ nog in stand gehouden i.v.m. de gemakken die hij met zich meebrengt. Wel zijn de ik en de fitter definitief gescheiden. En in het laatste gedicht (XIV) verdwijnt de fitter helemaal. Hij rust IN God. Het gat is dicht. De ik staat bij het graf.

Het is duidelijk. Ik zie in ‘Ballade van de gasfitter’ de verbeelding van een gang door de psychiatrie om met Kusters te spreken, maar ook een poëtische verantwoording van het dichterschap. Achterberg heeft de poëzie gebruikt (de fitter) om erkenning, vrijlating te verwerven. Daarmee stond hij zichzelf, het ware gedicht (‘GIJ’) in de weg. Deze twee kunnen onmogelijk samenvallen, want tussen hen is een onoverbrugbaar gat - ontstaan door de dood (van de hospita), en de gevolgen daarvan -, dat al in IX steeds groter wordt, hoe hoger de ik stijgt. Paradoxaal genoeg houden de ik-fitter (= maker) en de ‘gij’ elkaar in stand (Zie I, 14), want wanneer

aan het eind van de cyclus de fitter begraven wordt, blijft alleen de ik (de dichter, Achterberg) achter. Van de gij is niets meer te bekennen, of deze zou nog even verstopt moeten zitten in ‘wij’ (XIII, 1). Bij de begrafenis van de fitter wordt de ‘gij’ helemaal niet meer genoemd. Wederom is de parallel met Achterbergs leven frappant: Na '55 heeft hij nauwelijks meer geschreven; blijkbaar was de innerlijke spanning - in de cyclus verbeeld als de spanning tussen ‘ik’ en ‘gij’ - onontbeerlijk. En daarmee zou ‘Ballade van de gasfitter’ het verslag van Achterbergs dichterschap kunnen zijn.

Literatuur (Boeken)

- Gerrit Achterberg: *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1974[5].
- A.F. Ruitenberg - de Wit: *Formule in den morgenstond, een studie over het dichtwerk van Gerrit Achterberg*, Amsterdam 1963.
- A.F. Ruitenberg - de Wit: *Het huis van Achterberg*, *Een commentaar.* Amsterdam 1978.
- B. Bakker e.a.: *Nieuw kommentaar op Achterberg.* Den Haag 1966.
- F. Sierksma e.a.: *Commentaar op Achterberg. Opstellen van jonge schrijvers over de poëzie van Gerrit Achterberg.* Utrecht 1979[2]
- div.: ‘Gerrit Achterberg 20 mei 1905-17 januari 1962’. *Maatstaf*, maandblad voor letteren, jan/feb 1964.
- M. Schenkeveld & alii: *Aantekeningen bij Achterbergs Spel van de wilde jacht.* Amsterdam 1973.
- Jef van de Sande: *Onsterfelijk behang & andere essays.* 's-Hertogenbosch 1979.
- Jacques Kruithof: *De bewoonde wereld, inleiding tot de interpretatie van gedichten.* Groningen 1972.
- Kees Fens e.a.: *Literair Lustrum I.* Amsterdam 1977.
- Kees Fens: *Tussentijds. Essays.* Bilthoven 1972[1].
- Kees Fens: *De eigenzinnigheid van de literatuur. Opstellen en kritieken.* Amsterdam 1979[4].
- R.L.K. Fokkema: *Varianten bij Achterberg.* Amsterdam 1973.
- A. de Longie: *Gerrit Achterberg*, *Ontmoetingen.* 1969.
- J. de Pierre: *Woorden in een onbepaalde tijd. Inleiding tot de poëzie van Gerrit Achterberg.* Groningen 1980.
- Ed. Hoornik: *Over en weer.* Den Haag 1962.
- H.U. Jessurun d'Oliveira: *Scheppen riep hij gaat van Au.* Amsterdam 1965.
- G. Knuvelder: *Moderne Nederlandse letterkunde.* 's-Hertogenbosch 1964[2]
- S. Vestdijk, *Gestalten tegenover mij.* Den Haag 1975[3].
- S. Vestdijk, *Voor en na de explosie.* Den Haag 1960.

(Afzonderlijk verschenen artikelen)

- C. Hamans: ‘Martien J. doet Golgotha’, *Spectator*, 71/72 nr. 5.
- A. Middeldorp: ‘De tegenwoordige tijd van toen’, *De Gids* 1960, blz. 169-181.
- W. Voskuilen: ‘Droomlot’, *Spectator* 71/72 nr. 4.
- A.J. Govers: ‘Liefde als opgave’, *De nieuwe stem*, sept. 1960 (15) nr. 9.
- W. Küsters: ‘Wat bezielt de gasfitter?’ *Raam*, 100 jan. 1974.

- K. Meeuwesse: ‘Fragmenten van een interpretatie’, *Ons Erfdeel*, maart 1970 (13/3).
- A.J. Govers: ‘Gerrit Achterberg en de psychiatrie’, *Bzzlletin* 79, oktober 1980.
- R.L.K. Fokkema, Martien J.G. de Jong: ‘Bewijzen uit het ongerijmde. Het probleem Achterberg’. *NtG.* 5, jrg. 68 (1973)
- R.L.K. Fokkema, Martien J.G. de Jong: ‘Nogmaals inzake Achterberg’. *NtG.* 5, jrg. 68 (1973).
- S.N. Bakker: ‘Achterbergs Ballade van de gasfitter en Het Proces van Kafka’. *NtG.* 1, jrg. 68 (1975).
- W. Hazeu: ‘Gerrit Achterberg, een biografie in woord en beeld’. *VN*.-bijlage 10 mei 1980.

Dirk Kroon

Omwegen naar een centrum
Elf dichtbundels van Jacques Hamelink

Jacques Hamelink (geb. 1939 nabij Temeuzen) debuteerde in 1964 met de verhalenbundel *Het plantaardig bewind*, die onmiddellijk de aandacht van pers en publiek heeft gekregen. Latere prozaboeken werden eveneens gretig en gunstig ontvangen. 1964 was echter ook in ander opzicht een debuutjaar doordat Hamelinks eerste dichtbundel het licht zag. Tot op heden zijn er elf afzonderlijke poëziebundels verschenen. Omdat Hamelinks poëzie aanvankelijk als randverschijnsel is gezien, én omdat de laatste jaren geen proza van zijn hand is gepubliceerd, mag er alle aanleiding zijn deze poëzie eens wat nader te bekijken. Het dichterschap blijkt de essentiële basis van Hamelinks schrijverschap. Hij windt er zelf in interviews geen doekjes om en laat het anderszins merken door de publikatie van de essays *De droom van de poëzie* (1978) en *In een lege kamer een garendraadje* (1980).

De hieronder volgende neerslag van lectuur dient te gelden als een verkenning. Als een tracering van wegen en omwegen. Om een ruimer lezerspubliek toegangswegen tot deze poëzie te bieden, bleek het nodig de oorspronkelijke bundels tot uitgangspunt te nemen.

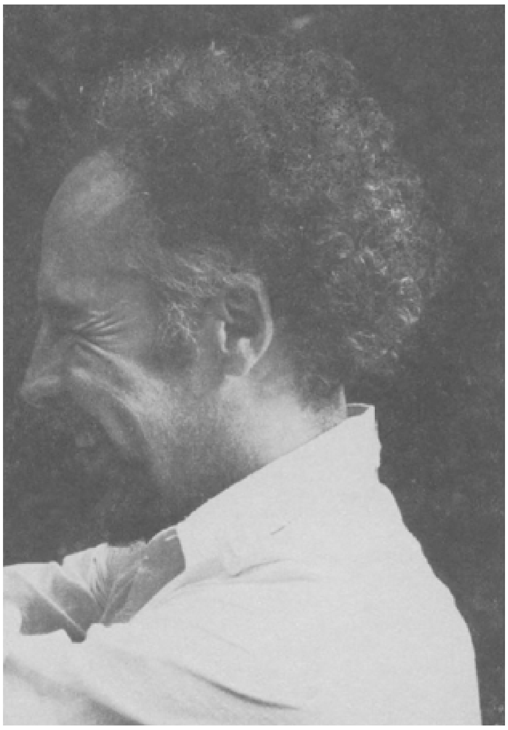
De bloemlezing uit eigen werk, *Niemandsgedichten*, *een keuze 1964-1975 met een toespraak* (1976) blijft hier buiten beschouwing. Al is het een aan te bevelen bloemlezing, het is *een* keuze en bezit niet het definitieve aspect van *de* bloemlezing uit het vroege proza, *Gehandhaafde verhalen* (1979).

De eerste bundel, *De eeuwige dag* (1964), opent met de cyclus ‘Delta’. Men verwart geen biografische gegevens met poëtische feiten wanneer men vaststelt dat Hamelink in deze cyclus de sfeer van zijn jeugd in Zeeland terugroept. In de 4 gedichten van ‘Delta’ roept hij dagen op die zich afspelen in onontgonnen gebieden. ‘Voor een jeugd’ (p. 7) begint aldus:

> Als wij ontwaakten lag de aarde
> fonkelnieuw onder water
> en uit ons wieren bed moesten wij
> slaapverdronken de tijd doorwaden
> vogels en kruid betastend met handen
> nog nat van jagersgroen gras

Alles was nieuw en bijna onaangeraakt. Het scheppingsverhaal trilde in het brandpunt van de dag, zo blijkt uit volgende strofen. De wereld was woest en vol, moest nog worden ontdekt, gewonnen en overwonnen. Dreiging had nog geen naam. De dood die in de taal besloten ligt werd nog genegeerd. Er was overvloed, er wordt gesproken van een ‘wij’, een gezamenlijkheid, zelfs in eenzaamheid die door hartstocht werd gedragen.

In het tweede gedicht, ‘Zeemorgen’, zijn er strandtaferelen. De erotiek doet haar intrede. En meteen manifesteert zich het besef van tijdelijkheid:



Jacques Hamelink, zomer 1980.

zilvergroen geschubde meerminnen in bikini
en de duintoppen welven als borsten van een blote heidin
maar tijd hoog op de poten slaakt waarschuwend
zijn kreet die de schelpenzoeker versteent

De zee maakt hese geluiden, de oude vissers zoeken onderdak en heul in een ‘bekaaide herberg’ en verzinnen ‘vaarten (...) naar de legendarische broedplaatsen van vroeger’.

Tegen het besef van tijdelijkheid, ervaren door de schelpenzoeker en de vissers - en niet door badgasten, dagjesmensen bij uitstek - brengen de betrokkenen hun verleden in.

De schelpenzoeker gaat in het omringende op: ‘temidden van zijn koraaleilanden hij vergaat vaag/in de ruimte’.

‘De bittere geur van zomer’, het 3e gedicht, toont een tijdloos seizoen, doorgebracht op het boerenland, bij erven, in schuren.

Het gevoel van gezamenlijkheid blijft, tótdat lichamelijke pijn wordt ervaren. Dan stokt de overmoed en is er een ik in het geding met een houding tegenover de anderen: ‘er kroop een paardendaas over mijn onderarm/ik drukte hem dood op de plek waar hij zich vastzoog/in mijn vruchtvlees/verhaalde ik leugenachtig’ (p. 9). Onrust ontwaakt: ‘welke onrust deed ons dan dwalen’ (p. 9). De omzwervingen door de dag eindigen met onbehaaglijke gevoelens, blijkens de slotstrofe (p. 10):

> pluizen dreven door de volwassenen vergeten
> gingen wij traag en ruziemakend huiswaarts
> de roep van een naamloos geworden vogel vloeide uit in ons merg. tijd
> drong zijn blaffende honden samen voor de kennel van onze slaap.

De tijd maakt de tweedeling tussen waken en slapen, tussen de anderen en de ik. Het slotgedicht ‘Delta’ opent dan ook:

> Zo gauw het rauwe gekrijs van de morgen
> de schelp van mijn slaap brak en ik waterig
> en dronken en met een sponzen hoofd
> zilver van schubben en steltlopend
> een stuntvlieger werd boven de dorpen
> droeg de dag mij op gouden handen
> en werd in het muizengeritsel van graanzolders
> mijn gehorige slaapplaats gereedgemaakt

De ik-figuur is het nog niet vergund een slaapplaats te krijgen, een schuilplaats om te vergeten, maar de plek is ‘gehorig’. De werkelijkheid is in binnen- en buitenwereld gesplitst. Er is een wig gedreven in de aanvangsstaat van eenheid. Het woord ‘begeerte’ valt weer en de ik-figuur wordt weer belaagd. Dan richt hij zich op en gaat hij op jacht naar geheimzinnige dieren, naar monsters, vissen, schelpdieren met name. De onschuld van de mens in het beginstadium van het leven heeft hij nog niet verloren: ‘het water was nog een holle schaal/waaruit ik argeloos at lamsoor en zeewortels (...) alle dieren uit de ark waren daar nog’ (p. 12) De voortgang van de tijd, de wisselende elementen van de natuur, uitgedrukt in de bewegingen en de vlucht van een vogel, wijzen de ik-figuur steeds op het andere dat hij ervoer als een bedreigend geheim. ‘Delta’ eindigt:

> maar altijd vloog een vogel tegen de zon aan
> en stichtte brand met laaiende vlerken
> en helmhaar de duinen te berge rijzend
> borg mij vluchteling in diepe grotten van zand
> en nooit kan de zon zo nog opkomen
> als toen ik mijn naam voor het eerst in de steigers graveerde
> toen ik een kalken ei uit het waggelend vogelhuis rolde
> en het mikrofoongeruis knarste en zeilen
> zal geen dag meer op zijn gespikkelde vlerken
> sinds in mijn hangmat onder de balken
> volwassen ik mij slapeloos wieg en vriesganzen
> helder nachtelijk roepen naar het voorgoed door tijd onteigend niemandsgebied.

Hij kan niet meer vergeten, nooit meer slapen als toen. De tijd heeft hem verjaagd uit een gebied dat hij het zijne dacht. De eenheid met het omringende is voorgoed verdwenen toen de tijd ingreep, onteigende en de meest vertrouwde wereld toonde als een ‘niemandsgebied’. De ik-figuur behoort voortaan bij de anderen, die de naam ‘volwassenen’ dragen.

De 2e cyclus volgt organisch op de 1e. Nadat de ik-figuur in ‘Delta’ het vertrouwde ‘wij’ moest opgeven en als eenling de wereld van het andere onder ogen leerde zien, treedt in de 2e cyclus een ‘jij’ op. De ik-figuur groeit naar volwassenheid, leert door bemiddeling van de ander dat hij zintuigen bezit en geeft toe aan de bewustwording, laat zich vermurwen door het denken nu hij weet dat een (dag)droom ten einde is: (p. 15)

Zintuigen

Na dagreizen slaap komt denken vermurwend
een diep mes langs achter in mijn ruggemerg
en haastig breek ik je binnen

en word geboren genezen gedragen hersteld
in een oogwenk

reuk: een lichtende ingeving
mijn huid wordt bevleugeld met tastzin

smaak komt als bloed in mijn mond staan

gehoor breekt door het netvlies van mijn oren
de morgen

en gezicht stijgt naar mijn ogen
tot ik niet meer tot ik bijna zien kan.

Het titelgedicht van deze cyclus, ‘De zomer jij’, laat zien wat de ervaring van de lichamelijke liefde betekent: de aanvang van een verkenning. De jij-figuur, de ander, is een even verhuld uitgangspunt van een levenstocht als de omringende werkelijkheid, het andere. Het samengaan voltrekt zich lineair, heeft plaats in de tijd. Maar op het moment van samenvloeien stokt de dooltocht, is er identificatie, niet van twee mensen, maar van een ‘wij’ (in de accusatief) met het omringende dat zich in diverse aspecten voordoet. Er is sprake van een eenheid, zeker, maar tegelijkertijd van een gedeelde hoeveelheid. De werkelijkheid is complex, ook voordat het herhaalde ‘tot’ klinkt en de tijd zich manifesteert, splitsend. De tijd kan echter gebroken worden, dat is de winst van de liefde. Anders gezegd: wanneer de tijd naar geliefden omkijkt, versteent de tijd en wordt een stomme getuige. Maar ook degene die liefheeft verliest zijn aardsheid niet, hij wordt opgejaagd omdat ‘weer de renboden honger en dorst gereedstaan’ (‘Standbeeld’, p. 20). De reis gaat verder. De ander, de jij, wordt slechts gelijkgesteld met één seizoen, al is het een zomer.

De slotafdeling ‘De eeuwige dag’ laat zien dat de mens geen genoegen neemt met één seizoen en nergens voorgoed kan verblijven: (p. 24)

Verhuizing

Het buikziek huis van een seizoen
dat geurde naar hooi en goudkoorts
is nu leeg nog zwetend en hevig
vroeg en laat rokend van onraad

maar voorgoed
komt de mens woedend uit zijn onbewoonbare schelp
ruikt de holle ijzeren ochtend

en snel
speer met een stenen punt

reikt de koude hem naar het hart.

Er is niets voorgoed gebouwd. De wereld moet telkens opnieuw worden veroverd. Kilte komt aan het licht. Daarvan zijn de overige gedichten van ‘De eeuwige dag’ doordrongen.

De bundel *Een koude onrust* (1967) bevat veel kou, kilte. De gedichten zijn gesitueerd in herfst en winter. Zowel samenleving als natuur komen op weerbarstige wijze in beeld. Een primitieve samenleving, een natuur zoals deze ooit moet zijn geweest.

Het is of de ik-figuur ontoegankelijke gebieden tracht binnen te dringen: de herkomst van de mens tracht na te gaan. Maar telkens voelt hij een tekort. Reeds het eerste gedicht van de bundel geeft aan dat hij zich onmachtig voelt: (p. 7)

Zoals in de decemberbossen het ongetemd wijf dat kermt
Als ze haar wolvenjong werpt
En met de gehavende aarde paart
En daarna haar baarmoeder als een dodelijk ei in zich draagt,

Zo braak ik telkens weer koud geschrei

Wanneer de ijstijd verwarring sticht, kraaien waait
Over het krakend galgenveld van de wereld
En het ijzeren water de moerassen beheert
Waarin ik vruchteloos overwinter, betij, staak,

En zoals zij daar blauwbek en bijt.
Maar in mij rijpt niets, hoe ik ook wijfachtig kijf en zwatel
En in de vuurhaard roest rakel waar geen sterveling om vraagt

En het bewind wraak dat mij tot grint maakt
En verteert.

Hij is onmachtig, enerzijds omdat hij alleen is, ‘koud geschrei’ uit en handelingen verricht ‘waar geen sterveling om vraagt’, anderzijds omdat hij zich onderworpen weet aan een bewind dat sterker is dan hij en hem vermorzelt. Een bewind dat in de natuur huist: in de omringende natuur evenzeer als in de ikfiguur zelf. De gehele eerste afdeling, ‘Interregnum’ laat zien dat men machteloos is, dat andere machten woekeren al waant men zich herhaaldelijk koning. Men bevindt zich in een rijk dat onderhevig is aan vergankelijkheid, men beweegt zich in vicieuze cirkels. De rondgang wordt uiteindelijk in eenzaamheid gemaakt. De ik-figuur smeedt zich daarom een harnas (cf. ‘Brief’, p. 16). Onkwetsbaar is hij echter niet. De cyclus ‘Boschatlas’ laat zien dat het harnas gebroken kan worden door de ander. Gebroken tijdens een archaïsche strijd. Zo b.v. in ‘Helder bij vloedtij’ (p. 21): ‘Met je samen op genade of ongenade woedt vuururen lang/Lokroep en worgschreeuw, tot je mijn maliënkolder kraakt/In je wortels en mij inderhaast opnieuw bij eb te vondeling legt’. Een vondeling. Maar geen kind meer. Slapen is niet meer mogelijk en tijdens het waken bereikt men de jaren des onderscheids. Het omringende is voorgoed uiteengevallen. De eenheid, zelfs die van elementen, lijkt voorgoed verdwenen:

Trek

Ongewend de driftige trek van sterren,
De schaarbewegingen van eb en vloed,
De bedrieglijke helderziendheid van wateren.
Te ver.

Onwaarneembaar de hete benedenwindse
Erosie van zaad en wat de paaseilanden afdrijven.
Antipoden dode loodrechte schimmen in ons staan.

Een sprakeloos makend staren heeft de elementen verdeeld

En is nooit meer met slapen op te heffen.
Alleen buitengaats nog eeuwenoud lichaam aanslibt.

De ik-figuur verzet zich niet tegen deze gegevenheden, hij leert ermee leven. Hij stelt vast, registreert. Dat het koud is. Dat er alleen tijdelijk onderdak is. Dat hij ontheemd is. Die vaststelling leidt nergens tot een klacht, de ik-figuur wordt nergens persoonlijk. Hoezeer hij ook (met name in de slotafdeling 'Negrido') in een bijzondere taal wordt opgevoerd en een eigen gestalte krijgt, het persoonlijke, het al te persoonlijke klinkt nergens op. Wanneer van ontheemding sprake is, gebeurt dit zelfs in de eerste persoon meervoud (cf. 'Bivak', p. 34 met regels als 'Ontheemd zijn wij weerom'). De gezamenlijkheid is betrekkelijk. Er is geen eenheid, maar een identificatie met de anderen die hun eigen desolate weg door de werkelijkheid van heden en verleden gaan. Nors tot in de taal.

Ik of ander, door koude onrust bevangen vervolgt de mens zijn weg. Hij beseft dat die weg in onheuglijke tijden is begonnen en gebruikt alle zintuigen om ook die herkomst te verkennen. Hij schiet weliswaar tekort, zijn reikwijdte is beperkt, maar in de omringende natuur zijn de signalen van een oeroud verleden te herkennen. Het slotgedicht 'Aktieradius' eindigt: 'Tot diep in de luchtige onderkelderde grond,/In zijn slakkenhuis opgerold, zijn spichtige antennes geladen/ En stekeblind, ketst de heldere vuursteen van de mens'. (p. 39)

Oudere gronden (1969) gaat inderdaad over de menselijke zoektocht naar een onheuglijk verleden. Een ik-figuur komt er nauwelijks in voor. Objectivering die past bij het thema. Het is vooral 'hij', verwijswoord voor de mens, en vaker nog 'de mens'. De gedichten verwoorden telkens het tekort: de gang is een 'lediggang' (p. 7), de 'oudere gronden' blijken in het heden niet te achterhalen, niet meer te beleven. Wél is er het besef van eeuwenoude herkomst, van een eeuwenlange gang door tijd en ruimte. De beleving van vroegere tijd en ruimte is onmogelijk. De mens bezit zintuigen die uitsluitend functioneren in het hier en nu. Zijn onrust is geen angst, 'zijn heelal een zeepbel/zijn hiaat holte' (p. 8), 'de eertijds stevige mens staat opeens wankel/in de handgemaakte ruimte' (p. 9) Zelfs Pascals beleving van de ruimte lijkt voorbij. Niettemin manifesteren de oudere gronden zich in het hier en nu, intermitterend. Het wordt gezien als een therapie (cf. p. 11). Dan 'wordt hem het ijskoude elektrisch geladen/diadeem der sterren bij tussenpozen/over de hersens gezet'. Shocktherapie van het aanwezige. Een onder spanning gezet bewustzijn. En de mens zoekt onherroepelijk een tegenpool: verdoving. Alcohol - vaak in de vorm van wijn - biedt uitkomst. En de befaamde slaap, waarin wellicht ook oudere gronden worden aangeboord. Immers: 'In het tellurisch uur van de slaap/is het spreken begonnen de voertaal/der bladeren ontstaan en aangeleerd' ('ode', p. 22). De cyclus 'Oudere gronden' die deze bundel besluit neemt niettemin weer een en ander van het menselijk vermogen terug, verwoordt twijfel, laat zien dat de werkelijkheid en dus de taal van het hier en nu is doortrokken. Het landschap bijvoorbeeld is het oorspronkelijke niet meer. Menselijke bewerking is al te duidelijk zichtbaar. Verstening is niet tegen te gaan: (p. 32)

Geestgrond en humus
begin september
nogmaals je natte wenteltrappen
mondend in ommuurde tuinen.

*

Aldus holtevorming geschreven
skelet geworden werveltaal
beweging niet te stuiten
verharding begonnen
het kalk worden van de slak.

Onder de werkelijkheid van het hier en nu verbergt zich een andere, waartoe men geen toegang meer heeft. De dood is een definitief teken van de tijd: ‘onder de wegennetten/oudere wegen/onder het bouwterrein/andere velden/bezaaid met glasscherven/paartekens van minnaars/achtergebleven woorden/waar de taal uit wegtrok/nooit meer te benaderen’. (p. 34)

Tot de droom van de levende werkelijkheid moet men nog ontwaken. Voorzichtig besluit: (p. 35)

landschappen
vermommingen waarin men slaapt
alsof men niet
alsof men overgeboren was.

Het ontwaken gaat met eerste, nieuwe woorden gepaard. Blijkbaar vanuit een bepaalde conceptie, gezien de titel van de volgende bundel: *Geest van spraak & tegenspraak* (1971). These en antithese blijken bijeen te horen, spraak gaat samen met tegenspraak. Werkelijkheid dient niet uit de geest van het of/of benaderd te worden, maar uit de geest van het zowel/als. Wellicht daarom begint de bundel in de eerste persoon meervoud: (p. 7)

Vruchtachtig woonden, ja
wij woonden,
mieren wijs,
woonden
onder grote groene bladeren,
woonden
en waren,
waren.

Het gedicht verder lezend krijgt men steeds sterker het gevoel dat het hier gaat om een lyrische evocatie van een eenheid. Een organische eenheid. Mensen waren verbonden met de aarde en daardoor ‘dicht bij de taal’ (p. 8). Die fase van zuiverheid werd tevens door de anderen waargenomen en gerespecteerd. Het ‘wij’ krijgt naam, komt tot aanzien. Het organische zijn dicht bij de taal leidt direct tot zeggenschap, getuige het slot van dit gedicht, er wordt door niemand aan getwijfeld

dat met een beetje wiegen
en glimlachen wij naam maakten,

en, ons maskerend
om recht en dood te spreken,
met een beetje wiegen
en glimlachen losjes
heersen konden. (p. 9)

Zeggenschap. Naamgeving. Andere gedichten houden zich er evenzeer mee bezig, want: ‘in de mond van de mens/nog moest de wereld/voor het eerst gebeuren’ (‘Psalmode’, p. 11). En, bij name genoemd of niet, telkens is er een wij ‘om iets onvindbaars te zeggen’ (‘Het ongemunt uur’, p. 12), of: ‘Aan de taalgrens trachtend te zeggen,/te zijn om niet vergeten te worden/in de luide vleugelslag/ der vluchtige uren’. (‘Nergenshuizen’, p. 16). Het organisch verband is het enig bestaanbare, de enige mogelijkheid tot zijn. Het samenzijn van mensen en het samenzijn met de aarde is de enige bron waaruit men kan putten om tijd, dood en vergetelheid tegen te gaan. Naamgeving is - vanouds - een wezensvoorwaarde voor bestaan. Zo niet: ‘hier in de huizen/houden de overlevenden/zich slechts onledig/met stilzwijgen en vergeten’ (‘Stad’, p. 18). Keer op keer zoekt Hamelink de eenheid met het aanwezige, het omringende. Hij trekt in landschappen rond en buigt zich over natuurverschijnselen, kruiden, grassen, bloemen. Aan die elementen wil hij zich overleveren als een reiziger zonder bagage: ‘tot de rand vol/met niets/om desnoods met de leegste handen/de bloemkern/het zijnde te zijn’. (‘Zijnde’, p. 19) De mens dient zich aan de natuur over te leveren, al blijft hij een reiziger in de tijd. Aan de tijd immers valt niet te ontkomen. Er is een voorgeschiedenis. Wie naamgeeft is

geen Adam meer. Taal is misbruikt, verbruikt. De dichter heeft weinig of geen bruikbare woorden tot zijn beschikking. De droom dat het woord gelijk is aan datgene waarnaar het verwijst, heeft geen werkelijkheidswaarde. De gebruikte woorden hebben alle bewijskracht verloren. Dit betekent meteen dat de dichter moeilijk zijn eigen bestaan kan bewijzen. De vergankelijkheid lijkt het te winnen van het zijn. Tot in het heelal heerst de wet van de tijd. Alle stof is in tijdelijkheid gevangen. De dichter mag dan weten dat hij niet loskomt van de taal en de droom van het afdoende woord, hij ziet vooreerst nog maar de mogelijkheid tot spraak: (p. 22)

Bezinksel

Bloedvezelrag, mondgeluiden
hees velaar,
die vergeefs spraak willen worden
van de onbewezen taal
mij naar boomoordeel toebehorend.

roesgift veegt mijn oudste lagen naakt.
ik ben niemand en niets,
luminescent,

op het dauwrozenwoord na
dat in dit heelal rul van sekondestof
niet aanslaat.

Daardoor kan hij zelfs de vraag stellen: ‘ben ik nu allang voorbij/of ben ik er nooit geweest?’ (‘Magnitude’, p. 30). Daartegenover is er herhaaldelijk de herinnering aan bestaan. Dan is er weer sprake van een organische eenheid, van een ‘wij’, met alles en niets genoegen nemend: ‘wij legden ons neer/en ademden (...) en waren (...) met ongeboren en dood tevreden’. (‘Het rijk der natuur’, p. 34). Niettemin ook dan het besef van dood, van sterfelijkheid. Dat essentiële besef blijkt van meervoud enkelvoud te maken. En enkelvoud dwingt tot spraak, tot de zoektocht naar een complement. Dat is de blauwdruk waarin de mens getekend is: (p. 36)

Blauwdruk

Wij groeven naar god.
wij hadden geen keuze,
wij waren sterfelijk enkelvoud.

wij groeven naar god en taal
die lag opgeslagen ergens,
de slak sleepte zijn torens,
dood ging en beweging,
een wolk sprak ja en amen
in vogelvlucht,
wij hielden ons vast
aan een boom zonder wortels.

wij bevestigden,
wij verdroomden
ons bezit voor een grijpstuiver.

de voedselvoorraad van de hersenschors
werd leksikon. wij vielen uitgeput
in een toekomstige slaap.

Vaak wanneer taal en spraak in het geding zijn gaat de eerste persoon meervoud in de eerste enkelvoud over (vgl. b.v. 'Graszaadkoning', p. 39/40) die 'een mond vol afbraak' erfde. Om aan die afbraak, die erfenis van een geruineerde taal te ontkomen, zoekt de dichter nieuwe woorden, laat hij bestaande samensmelten, hanteert hij neologismen, zet hij de bijvoeglijke naamwoorden onder druk. Zo leest men *bijvoorbeeld*: tijdruimte, sterretrek, herfstblindheid, diamantharde, siluurkoud. Hamelink zoekt naar het waterdichte woord, tracht de poëzie letterlijk hard te maken.

Hoewel *Geest van spraak & tegenspraak* afsluit met een harde, soms bijtende cyclus 'Aan de worgengel opgedragen' - 'stekelig als het gedicht dat ik staal,/enkel geëngageerd met zichzelf en

daarmee basta' ('Een hongerige maag aan het woord', p. 60), gaat Hamelink in *Windwaarts*, *wortelher* (1973) opnieuw de weg van de lyriek. De weg terug. Terug naar de oorsprong. Niet zomaar opent deze bundel - naar een titel van de geschiedschrijver Livius - met een afdeling 'Ab urbe condita'. Geplaatst in het nu weet de dichter dat hij de menselijke voorgeschiedenis onder ogen zal moeten zien. Hij tracht door middel van het gedicht de betekenis van vroegere mensengemeenschappen - symbolisch aangeduid met de 'stad' - te realiseren. Die realisatie bewerkstelligt hij met concrete beelden. Hamelink is niet de romantisch-lyrische dichter die terugverlangt naar een ideaal gegeven. Terugziend op de vaak geïdealiseerde middeleeuwse dichter schrijft hij bijvoorbeeld onder de tekenende titel 'Of dacht u dat hij mooi was?': (p. 7)

> ik zag hem gaan, laatmiddeleeuws lierdichter
> uitverkoren de dood te zaaien,
> op het torenhoog voorhoofd
> de blinkende syfilitische ster, de pest,
> vier windstreken, symfonieën en
> totenlieder.

De werkelijkheid van de dichter is spookachtig, dreigend, vol schimmen. Er zijn 'onverklaarbare/huizenhoge standbeelden van ruiters en paarden' ('Ab urbe condita', p. 10) en 'De tijd spreekt met verdubbelde tong./hij voelt in deze taaivolte/rechterarm en romp van brons worden'. Een proces van verharding, verstening. De mens koelt af zoals de aarde eens. Hoe definitief dit ook lijkt, welk isolement zich ook heeft voltrokken, de dichter die zich tot hij-figuur objectiveert ervaart samenhang met overig leven, met de natuur. Er is dan wel geen eenheid, maar zeker een verband. Met de slotstrofe van 'Het uur van het vervagen' (p. 14):

> maar fabuleus sprakeloos vergeetachtig
> lacht hij luidop in het donker,
> gelukkig dat zijn bestaan
> zolang hij leeft nog als nagevoel
> afneemt in de herstlucht.

Hij zoekt dan ook de natuurverschijnselen op om oorsprong te achterhalen. De 2e afdeling, 'Windwaarts, wortelher', begint bijvoorbeeld met de regels 'De tuba van de ammoniet/brengt ons geologie bij'. (p. 19) In zeer geserreerde verzen doet de dichter verslag van zijn ontdekkingstocht. Een voorbeeld (p. 21):

> Ingekapseld
> door tijdkou.
> leefzin opgerold.
>
> rupstrage woorden
> zijn onderweg
> naar een warme
> roodgeademde luchtbel.

Langzamerhand leert hij het verschijnsel tijd accepteren. Hij weet nu dat het bestaan pas opflitst *in* de tijd. De tijd splitst weliswaar oorsprong in heden en verleden, mensen in man en vrouw, maar: 'inzover als de tijd zich ons ter harte neemt/worden wij nogmaals en getweeën van geslacht/tot geslacht bestaanswaar'. (p. 23) Een duurzame eenheid is immers niet meer bestaanbaar, niet meer waar. De weg tot dit inzicht is echter geen gemakkelijke: 'wij gaan trappen op en af/van onsterfelijkheid

tot stof' (p. 24). Dit inzicht zal ook door de ander gedragen moeten worden. De existentiële angst die de ijlheid van een dergelijke ademruimte teweegbracht, moet getemperd worden door en door middel van de ander: 'wij gaan in tot onszelf./wij zeiven in tot elkaar'. (p. 25) Dit heulzoeken geeft uitzicht op een woonplaats: 'in het zand/en het verzwegene waren wij thuis' (p. 28) De verleden tijd suggereert al dat ook die woonplaats op aarde niet duurzaam kan zijn. Een ingekapseld leven is geen leven en eist offers: (p. 29)

Goudrood bestoven,
prachtig schrikblauw en geslachtelijk,
droegen wij in ons net weg
de verkeerde, de schuldige namen.

wij waren dood en herademden.
op het hoofdkussen kraaide
drie rozentranen lang de haan.

een vreemde vergetenheid regeerde.

wij dronken,
aan zijden tijddraden hangend,
het bloed van het lam.

Na de inkeer en de identificatie met de ander volgt de identificatie met het woord: (p. 30)

Tot de grammatika
moesten wij ingaan,

jij en ik, gestookt
uit adem, uit elkaar
kruimelend, samen-
klontend.

wie,
na de woordwording,
spreekt ons buigbaar,
lingua franca van het gevoel.

Maar wordt de lingua franca nog gesproken? Oorspronkelijke bronnen zijn vervuild, de onontkoombare sirene die met haar lied een ieder lokte 'wenkt/ons met haar *gebroken* / vleugel' (p. 32), de heilandsfiguur wankelt onder napalm ('een scheve gezwachtelde Christus' (p. 31). De tijd heeft het eens levenskrachtige woord, het brandend vuur van de samenleving getemperd en bijna gedoofd: 'van de kiemtaal der doden/rookt ons de mond' (p. 33) Dit mag allemaal definitief klinken, men vergisse zich niet: de oorspronkelijke bronnen zijn niet verdwenen. Steeds is er sprake van een bijna. Ook in positieve zin. Directe ononderbroken verbindingen mogen niet mogelijk zijn, langs een omweg kan het contact tot stand komen. Het blijkt uit zinsneden als: 'wij zijn in aantocht' (p. 32), 'wij nemen plaats/in het uitgespaarde' (p. 33) 'Wilde opstaan een woord (...) wilde weg aanwijzen' (p. 34). Er zijn pogingen, er zijn vermogens. Wanneer de weg naar de oorsprong is afgesloten rest nog de toekomst: (p. 36)

De herinneringsgesteenten,
tot de laatste hartruis vergaan.

het tot op de draad versleten gevoel,
dat vergeefs gereaktiveerd wordt.

men kan, ja, men kan,
nog altijd,
het lied uitwerpen
in de toekomst.

Het staat er even terneergeslagen als hoopvol. Elders (p. 39) is er naast ‘de leeggewaaide mond, die gedaagd werd’ evengoed ‘de lichtzin / van het taalgevoel’. Die zin voor het licht brengt troost. Troost om de vergankelijkheid en het niet achterhaalbare. Een samen gemaakte zoektocht, met hoeveel hoop en teleurstelling ook ervaren, laat een licht verlangen achter. Een

vermoeden tegelijkertijd: dat de wind de richting kent en de wortels hoe dan ook ergens in een ver verleden aanwezig zijn: (p. 40)

De koorts van drie dagen,
drie distelige, grijs in grijs
geschreven liefdedagen.

gezegend de herfstwijzer, de as
van onze adem, met houten handen
gezegend en voorbijgedaan.

treurreis, door zanderig vergeten
bezegeld: windwaarts,
wortelher.

Tegenover de windrichting moet de mens willoos zijn. Hij zal de betekenis en de herkomst van de wind toch nooit in kaart kunnen brengen. Maar hij leert. Leert zijn plaats. En weet waarop hij zijn wil moet richten: (p. 41)

Aangewaaid
op een wind
uit het ongeboekstaafde
vandaan,
nooitwaarts,
nergensheen.

wij
leren
hier
het zand
en de eensgezindheid.

Een onbenoembaar 'men' wijst de mens die op oorsprong, de dichter die op oorspronkelijke taal uit is, zijn plaats: 'Men ruimt ons plaats in/in het onzegbare./de onbehuisde syllabe,/de heretische zandkorrel/treden bij ons binnen' (p. 42). De verlaten woestijn en een eerste lettergreep geven de mens in het hier en nu houvast. Wanneer men één zandkorrel vasthoudt en wanneer men één lettergreep heeft bewaard, dan heeft men het leven niet zinloos als zand door de vingers laten stromen en heeft men niet vergeefs woorden verbruikt. Groei is dan mogelijk: (p. 43)

Wortelwind-gebazuind lichaam,
zonder volume of zweefvermogen,
van vergeten en bevatten doorzeefd
en doordrenkt,

jij, zelf gemengd staand met niets,
neem dit gedicht,
dat niets is, niets
was, niets wordt,
oerschemer van tastzin,

opdat in het verhersenend gevoel
bezinke je kiemrest: de diepgaande
trage tot ijzer gebloede groei
van de poëzie.

Wanneer de ander het vermoeden, de mogelijkheid deelt ontstaat zekerheid omtrent een geheim, is een raadsel zintuiglijk waar te nemen:

wij ondergaan het voorbije
passeren van veranderingen,
de uitgestelde botsing van cel
op cel. met trillende wanden
horen wij de grondgeheime kern naderen,
nacht worden, voorbijgaan.

Deze strofe uit een gedicht (p. 44) laat zien dat bewust een weg wordt ingeslagen. Het bestaan kan nu pas worden vastgelegd: 'men leeft van wat verloren gestrooid werd/het weinige sprekend/dat voor de mond komt' (p. 48). De laatste regel moet men letterlijk opvatten: het creatieve element doet zich onverwacht voor. In een gestalte, een hij-figuur in hetvolgende gedicht: (p. 49)

Hij wakkert onze slaap aan
als wind. hij rijdt te paard
door onze beeldruimten, vult bekers,
ledigt ze, breekt ze.
hij keert de tafels om,
halfsmonds.

wij worden gemeten met zijn maatstaf:
het scheppende.
lang nadat hij met klinkende hoefslagen
gegaan is, spreekt hij ons aan
in de taal van de tweedracht. van waanwerkelijk
worden wij droomwaar.

De waan van de werkelijkheid door een 'mythische' verschijning doorbroken. Een 'wij' wordt waargemaakt, bevestigd, zij het dan ook in de droom. De droom van de poëzie wellicht die elementaire bestanddelen uit voorbije werkelijkheden noteerde en zich daarin een ruimte verwierf. Niet in de grootse zin van een heel uitspansel, dat de middeleeuwer b.v. tot zijn te traceren werkelijkheid rekende, maar ruimte toch. Holte. *Windwaarts, wortelher* geeft in de afsluitende strofe uitzicht op een verworven mogelijkheid: (p. 50)

in de levensholte kiemt weer
een verwaaide kroonrest,
rond, hard, onvatbaar

Die mogelijkheid, die kiemende levensholte krijgt vorm in de bundel *Witvelden, inskripties* (1974). In de titel kondigt zich de dichterlijke activiteit aan. In de uitgestrekte landschappen van de aardse werkelijkheid zullen tekens gezet moeten worden. Zeer toepasselijk is de bundel voorzien van het motto: 'Dreimal selig, wer einen Namen einführt ins Lied!' (Ossip Mandel-stam).

Niettegenstaande het vorige werk lijkt Hamelink hier voor het eerst te beginnen. In elk geval begint hij opnieuw; zoals het een dichter betaamt. De exuberantie die vroegere verzen wel kenmerkte laat hij achter zich. Veelheid van beelden en gewrongen constructies blijken dwaalwegen te zijn. Hij is tot stiller gebieden doorgedrongen. De openingsafdeling 'Windbekken' begint met een gedicht van 2 regels: 'De sneeuw predikt bezitloosheid./ik sta opeens gedegradeerd tot middeleeuws barrevoeter'. (p. 7) Hij voelt zich evenwel nog niet op zijn gemak, blijkens een ander gedicht (p. 13):

De wind maakt mij onevenwichtig.
ik kom tot niets. een wereldrijk

moet ik stichten.

Een ander moment beseft hij toch (p. 15):

Hier waar de bedoelingen uiteengewaaid zijn
heerst opgewektheid. ik hoef niets te zoeken,
wat ik vind is meegenomen.

Een verhelderend inzicht van iemand die weet dat het gezochte zich soms plotseling zelf manifesteert, juist wanneer het niet wordt gezocht of afgedwongen.

Na de korte afdeling ‘Restant’ waarin hij terugkijkt, nogmaals terugkijkt op een samenzijn dat zich niet tot een lied kon ver-

heffen tengevolge van demon en dood, volgen de vele 'Witvelden, inskripties', met de aanhef: 'Er moeten onontgonnen mogelijkheden zijn,/onder de sneeuw,/onder het pijndoen (...) laten wij/door het oog/van de sneeuw gaan' (p. 23). Oproep tot inleving, tot identificatie met het omringende. De noodzaak tot objectivering is erkend. En er wordt ook aangegeven waarom een andere weg tot een nederlaag moet leiden. In een verhelderend gedicht, waarin de eerste persoon meervoud tot 3e persoon meervoud is geobjectiveerd, tekent de dichter de actuele situatie, die van de 20e eeuwer b.v.: (p. 24)

> Toen ze niet meer in de levende
> wind geloofden,
> niet meer in windgevoelige geesten,
> wilde de levengevende adem van het slapende,
> reizende, ragfijne
> niet langer drijvende zijn.
> hun rook sloeg neer.
>
> ze riepen als vuursteen
> in het donker
> maar vonkten niet meer.
> de vlamzuivere aandrift,
> bestemd tot veelzijdig zweven,
> kreeg vaste betekenis.
> alle gestalten
> werden met funktie bedacht,
> met funktie verhard.
> de staf en de steenrots,
> ze lachten en lachten
> om die waterlegende
> tot hun hart erbij brak.
>
> niets wees nog weg aan.
> geen plantteken, geen grondwet
> stond in schalie geschreven.
> de binnenruimte kromp in
> tot taalengte,
> het gedicht versmalde
> tot dit, gebouwd
> op het ongeregelde,
> op het bewegende,
> voetstoots in alle dalen
> vindende
> waar ik niet weet.

Volgende gedichten behelzen niet minder een aanklacht tegen de verkleining van het elementaire, tegen de omvorming van het ongrijpbare, tegen de manipulaties om elk raadsel af te stemmen op menselijke maat. De dichter geeft mogelijkheden tot werkelijk leven aan: 'Werkelijk,/men moest de steen/met menselijke waardigheid bekleden,/zijn woord/voor menswaardig aannemen. (...) Men moest,/om de eerste de beste steen/te citeren,/uit de steenrots een geheel/nieuwe mens/slaan'. (p. 26) Hij isoleert zichzelf niet van de anderen, hij is eveneens onderhevig en schuldig aan het vastgelegde: 'Ook mij,/wegwijze kruk,/verkiezelt het zandschrift.//wij dragen immers/het oor/in de ingewanden' (p. 27)

De oppervlakte van de witvelden, het stille domein van de dichter, is niet voldoende: 'dit niemandsland, het/is niet genoeg,//peil de diepte,//zet koers/naar groenere kapen/van toekomst', zegt hij ook tot zichzelf (p. 31). Want het is te weinig, 'de naakte tafel van feiten,/de toebedeelde broodkruimel waarheid' (p. 33) Hij weet dat hij tegenover de schepping gesteld, te klein is, overrompeld: (p. 35)

Ik was, de ongeborgen zin zeggend,
van het verraadselde
de stamelruimte,
ik, een mond die zich verslikte
aan wat kwam
uit een kruik zonder bodem.

Wat voor de mens een grootse, indrukwekkende ontdekking is - de vondst van de man van Tollund b.v. - blijkt slechts een splinter uit de geschiedenis van de aarde (vgl. p. 36). Er valt nog een onnoemelijke hoeveelheid werkelijkheid weer te geven. Het meeste is verborgen en moet nog worden gezegd, moet nog tot spraak komen. Voorlopig: 'aan je strot/bestamelt zich nog/de wereld' (p. 41) Naamgeving voltrekt zich nauwelijks, ondanks alle pogingen. Het slotgedicht (waarin Mandelstam wordt aangesproken) zegt terloops over de mens die in aanraking is met het elementaire: 'Hem die sneeuw aankleeft/wacht Canossa in deze eeuw' (p. 43) De dichter maakt door zijn domein, door zijn witvelden een jobsgang, staat terzijde van hetmassale, lijkt een archaïsch overblijfsel in een communiteit. Maar hij weet wat hem te doen staat 'in de grauwe zwerfmantel/die de dichter vergund is,/sneeuwbeladen, dus/met de ratel'. Hij is 'op mars', zij het 'in de marge', naar onaangetaste gebieden 'noordwaarts,/om te ontbreken/elders/dan in het witveld/van het gezegde,// bij de onbehouwen,/de niet te ploegen, de waarheid-/getrouwe steen.//kou, onkreukbare,/die een mondvorm/bewaart, gaafhoudt'. (p. 43) In ijselijke kilte zal moeizaam de taal gevormd worden. Onkreukbare namen kunnen ontstaan.

In *Hersenopgang* (1975) toont Hamelink zich bewust van waar hij als dichter staat. Het openingsvers laat het zien in de gebiedende wijs: (p. 7)

Jij, bij de grenssteen, rechtens;
jij, met het spraakkristal in de keel:

draag het recht bij,
niet meer
en niet minder dan het recht
tegen de wind, tegen het steenscherp windzaad in,
je stem te verheffen.

treed in het recht,
het onvervreemdbare, driemaal
met humushanden aangekruist:
het recht van stem, door niets
dan lippen bezworen,

opdat nogmaals, of voor het eerst,
op iedere ademstoot,
de verzegelde valdeuren omhooggaan.

Hij staat aan de grens, zelfbewust. Hij laat zich niet meer door de wind meenemen, maar verheft zijn stem omdat hij mogelijkheden ziet. Het gedicht is in staat iets te ontsluiten, een wereld te ontsluiten wellicht. Het 2e gedicht wekt tenminste de indruk dat een wereld van anderen weer wordt betreden, de hoofdpersoon gaat de confrontatie met de anderen aan. Anders gezegd: weet zich geconfronteerd met de

samenleving. Een manipulerende samenleving ('ze besmetten je/met hoop./ze regelen je herwonnen goed'. p. 8), die hij onder ogen wil zien, getuige de slotregels: 'zeker,/om in het leven terug te keren/hoef je het maar meer te doorstaan' (p. 8).

Herhaaldelijk klinkt de oproep de aangegeven grens of drempel te overschrijden, 'voorbij de kalkhuizige/woongrens' (p. 10): 'kom/mee, armoedzaaier, daar-/ginder,//waar het ruikt/naar werkelijkheid'. (p. 10) Maar de dichter handhaaft zijn directe relatie met de verschijnselen van de aarde. Hij mag de actualiteit van b.v. 'ultracentrifuge' en 'schaarste-ekonomie' (p. 11) in zijn vers toelaten, in hetzelfde gedicht zegt hij: 'ik hanteer (...) de onbedorven woorden/aarvederdistel, akkerknautia,/

knolsteenbreek'. (p. 11) Taal die niet signaleert maar oproept, vragen oproept voor de tijdgenoot. Tegen de vergankelijkheid worden woorden in het strijdperk gebracht. De witvelden, de koude gang naar het noorden, naar ijs- en woordkristallen geeft de dichter niet op: (p. 12)

Tijd, ijsgang van taal
spreekt tegen je in,

stafrijm her-
vindend, in steenkoude
kenningen standhoudend,

dat de noordelijke doorvaart
van de toekomst
ijsvrij blijft, bevaarbaar
voor elk gevoel.

Zo werkzaam, kon hij ook vaststellen: 'wij vermoeden iets/van de omvang van het aanwezige./ wij ontbreken er nog slechts aan'. (p. 15) Ontbreken. Zeker. Het is de taal zelf die een 'wij' aanwezig moet stellen. Verwoording van een dergelijk moment: 'groot, apostolisch buigend op de drempel,/maakt zich in wig-vorm het woord los/dat ons omvademt/om bij ons betrokken te blijven'. (p. 18) De dichter hoeft evenwel niet lijdelijk te wachten. Sprekend kan hij werkelijkheid bewerkstelligen. In 'Spreek, leemmond' (p. 24/25) doet de dichter een beroep op de eigen daadkracht. De eerste regels: 'Spreek, leemmond,/blijf niet afzijdig,/spreek het woord, het geleende,/spreek het helder,/spreek en weerspreek het' (p. 24) Spraak en tegenspraak bieden de spanning waarin een woord kan ontstaan. Het woord dat werkelijkheid is, even tastbaar als een standbeeld: 'naast je al:/de woordschaduw' (p. 24). Sprekend.

'talende, op de tast' roept de dichter de werkelijkheid van de taal op: 'een woord, heel,/niet hybridisch:/bij het raadsel behoren'. (p. 28) Dàt staat centraal en is essentieel: bij het raadsel behoren. Door middel van de taal raakt de dichter een verband, een verborgen snaar, het raadsel. Maar het raadsel staat niet meer als een gespannen boog aan de hemel. De snaar trilt slechts in het binnenst van de mens. De ruimte van de hedendaagse mens is inwendig, ligt in zijn lichaam besloten. Zijn lichaam, uitgerekend de verschijningsvorm die het meest onderhevig is aan de tijd. Er is het lichaam. Er is de aarde. In geen andere poëzie wordt de lichamelijkheid zo benadrukt, in geen andere poëzie ook vindt men eenzelfde variëteit aan kruiden, gewassen, aardlagen e.d. De dichter kan evenwel namen geven, het blijft een tasten, een reiken. De slotafdeling van *Hersenopgang*, 'Nachtpoort' laat de twijfel horen aan het benoemen. Zonder zinsonderwerp staat er: 'Spraken niet/ van de taal,/waakten niet,/erkenden geen toekomst./tastten blind/aan de taaipoort'. (p. 45) Niettemin houdt de dichter vast aan zijn taak: 'Staan, dichtbij,/met een hand vol verte, aansprakelijk/staan in de wereld;//het dorre/massaland/karnend tot vruchtland'. (p. 50) Hij mag aan de eigen werkzaamheid twijfelen, de aansprakelijkheid gaat hij niet uit de weg. De dichter dient te blijven spreken van het andere. Opdat de dorheid verdwijnt, de aarde vrucht draagt, mensen van het raadsel vervuld zijn. Het andere. Het raadsel. Het ongeborgene dat in de verte wenkt. Een gebiedende wijs, kenmerkend voor de gehele bundel, beheerst ook het slotgedicht: (p. 52)

Werp je steen,
vluchteling;
werp hem verder,
oneindiger,

zeewaarts,

bij het ongeborgene.
je lippen,
leer ze, eer
de traan hard wordt,

leer, bij de bron, beneden,
je lippen
hiervan praten.

Na zoveel bundels is duidelijk naar welk centrum de weg moet leiden. De dichter bekijkt nu de wegen zelf en legt het geziene en ervarene vast. Hij raapt stenen waar hij gaat - want de aandacht voor de aarde blijft zeer groot - en toont er een aantal in *Stenen voor mijzelf* (1977). De aandachtssfeer is coherent. Het landschap bestaat uit woeste berg- en kustgebieden. Afgezonderde gebieden waar het vluchtige van de actualiteit de toon niet aangeeft. Voortdurend heeft het blijvende, het resterende Hamelinks aandacht. Hij zoekt naar datgene dat overeind blijft ondanks alle temporele windvlagen. Het 1e gedicht, los van de 4 volgende afdelingen, luidt niet voor niets: (p. 5)

Kleine menhir

Steenhouwers. Vergeet me,
verguis me, bekras me.
Maaiers. Ga een heg verder,
vergis je niet in het veld.

Tand van tijd enkel zal de steen
die ik ben vergruizen.
Hij staat recht,
op zich.

Door dergelijke tekens is de dichter getroffen. Het zijn tekens waarin het raadsel zich heeft uitgedrukt, het zijn woorden uit een even dode als onvergankelijke taal. ‘Finistère’ stelt het expliciet: (p. 28)

Finistere

Het land ligt afgerond
als een dode taal
die niet meer over de tong gaat.
Alleen de golf kromt zich

tegen de afstomping in
om voormalige bewoordingen,
niet af te staan. Laat de wind
maar delven naar het vergane,

menhirs, diep begraven,
werken zich los; zoeken
de hefbomen, de oude
rolwegen naar ons terug.

Die dode tekentaal is dus nog werkzaam. Ze wordt niet opgediept maar manifesteert zichzelf, zoekt een vertolker. De vertolker ervaart elk teken als een vraag, een uitnodiging. Meteen ook ervaart hij daarin zijn vrijheid, ervaart hij de ruimte die hij

nog blijkt te zitten. Een vraag immers roept mogelijkheden op, opent, terwijl een antwoord geen ruimte meer laat en afsluit.

Vooral bergen zetten de dichter op het spoor van het raadsel. De mens kan het raadsel weliswaar niet omvatten omdat hij door zijn tijdelijkheid beperkt is, maar hij kan er zich voor openstellen en de contouren van het raadsel aftasten. Bijzonder actief gebeurt dit in het eerste gedicht van ‘Pyreneeën’: (p. 15)

Hoogtegeesten, ik moet u aanvaarden.
Er is bagageruimte over in mijn hoofd,
een windhaf waar ik toch nooit iets mee deed.

Vestig u daar. Wijdte en verte
voorzover te overzien: wees binnenin.
U komt te pas
wanneer ik weer verdun tot vel papier
of winters kreuk tot tafellaken van damast.

Bergvader, wees in mij te gast
als ik in u,
zonder terugreis. Dit zegt
uw dienaar, die niet staan kan in uw schaduw,
stripfiguur die waar gestopt wordt
steentjes van u steelt, u kiekt,
kortstondig in uw smeltwater pist, paf

van de ademlengte waarmee u dirigeert
uw rotskiezels, uw cumuli.

Een bijna archaïsch gebaar, een atavistische aanspraak. Een buiging in een verlaten landschap. De dichter hult zich evenwel geenszins in een pij en vervolgt niet barrevoets zijn weg door berggebieden. Telkens valt op hoezeer 'actuele' elementen in deze poëzie zijn ingebracht. Het 2e gedicht uit 'Pyreneeën' b.v. verwoordt de ervaring met een auto die in berggebied heftig moet remmen voor overstekend hoornvee. Zelfs het merk van de auto, 'de Commodore' staat erin. Verderop is de guardia civil even aanwezig als smeltwater. Heterogene elementen, ook in de taal - vgl. b.v. het laatst geciteerde gedicht - die in de poëzie op gespannen voet met elkaar zouden kunnen staan, worden samengebracht en geven het gedicht een voelbare spanning waarin de aandacht van de lezer wordt gevangen. Hamelink tendeert keer op keer naar een grote concreetheid. Hij wil het raadsel letterlijk hard maken. Het raadsel zelf - althans het geheel - kan hij nooit vastleggen - die essentiële paradox ligt aan zijn werkzaamheid ten grondslag - maar hij kan wel wat hij zelf noemt: steentjes stelen. En dat is afdoende. Eén steentje herbergt immers alle eigenschappen en geschiedenis van een gehele aardlaag. Het steentje verandert niet als de dichter het oppakt, het in een auto legt en wegrijdt. Het landschap wordt niet minder zichtbaar wanneer de steentjes onder de banden van de auto weggschieten (vgl. p. 21-23). Het tendeert naar een even grote concreetheid als b.v. 'Hannibal met zijn kohorten,/verdwaald aan de voet van de Pyreneeën,/op het nippertje door ons gemist'. (p. 24) Ons. Wij. De reis maakt men gezamenlijk.

De vraag naar herkomst behelst evenzeer gezamenlijkheid. Het blijkt onomwonden b.v. in het tamelijk lange, lyrische gedicht 'Cairn, Plouezoc'h' (p. 29/30) met de beginregels:

De zure bodem heeft weinig opgepot.
Geen woord werd in de grond gelegd. Toch,
ze spraken van het bewaren van vuur
en list. Ze lagen geknield, bliezen,

zoals wij nu, de grijze geest aan
onder de as. Ze hadden besef
van wind, tijd, granietheffing.

Al mag in de loop der eeuwen veel zijn veranderd, veel verloren gegaan, toch is het spoor terug te volgen. In het onbewuste brandt een oud vuur. Heel concreet verwoord: 'Alleen het dunne levende vuur/werd aan ons overgedragen,//'s ochtends, na de regen,/staan soms de lichte voetsporen van vreemden,/als van vogels, tot diep/in de zachte tuinaarde van onze slaap.' (p. 30) Vuur. Leven. Hamelink tracht vuur te slaan uit steentjes. De stenen zelf zijn het vuur niet, het leven niet, het raadsel niet, maar de tekens ervan, de mogelijkheid ertoe, het uitzicht erop. Daarom kan hij ze ook hoeden als een verzamelaar en ze koesteren. Dit laatste gebeurt letterlijk in 'Steen-spraak' (p. 37) dat alsvolgt begint: 'Je moet de gespikkelde steen, de doodmoeie steen/uit de wind leggen, hem zacht lostroggelen/ uit de windsels, hem warmen, koude steen, lieve/steen, zoete woordjes fluisteren, hem wiegen/ tot hij zich minder zwaar voelt, minder onbeweeglijk,/je moet de zwijgende steen je mond geven/om mee te spelen'. Vervolgens groeit het gedicht uit tot een ars poetica. De dichter moet zich identificeren met de steen, 'weke woorden wegzwijgen, inkeren, verharding/verduren (...) alleen vervuld van de kompakte betekenis van je materie,/verkoelen tot je beneden nul en tijd bent gedaald,/niet eens de wind om je heen wetend,/volmaakt tot zwaarte omgezet,/ om misschien ooit/zich uit je te laten losmaken één/zelfzingend, hecht en megalithisch gedicht'. Naar dát gedicht is de dichter op weg. Een gedicht dat zich uit een persoon heeft losgemaakt en zich tot een tastbaar ding heeft ontwikkeld. Voorlopig is dat einddoel nog niet bereikt en heten de verzen 'stenen voor mijzelf'.

'Côte Sauvage', de laatste afdeling, neigt in de taal sterker naar verharding dan de overige. Gestalten uit vroeger tijd, geplaatst in het hier en nu of opgeroepen door empirische waarneming, komen brutaler naar voren dan in vroeger werk. De sirene b.v. is bonkig: (p. 46)

> Krompotig, half meeuw,
> komt de sirene langzij,
> kouwelijke ouwe dame
> naar ons benieuwd.
>
> De helleveeg heeft geen lied
> meer, alleen schreeuw.
> Onder het oog van de kaap
> ontbloot ze gierig
> een stompe tiet.

Het slotgedicht is een verwijt van de dichter aan zichzelf. Het gedicht is zeker nog geen ding. Er is dan wel sprake van identificatie tussen de ik en het waargenomene, maar de woorden geven nog te hoog op van het persoonlijke: (p. 54)

> Ik maak mij waar zodra ik mij vergiet.
> Uit vrije verkiezing slikt het woord,
> dat van de zee is, zonder dat ik weeg
> of wik, mijn nogal zuurzoet moeilijk ik.
>
> Het zwelt, wordt blauw, wordt wit,
> fluimig, loslips, een tikkeltje getikt,
> morst met likeur die niet kan uitgewist
> (wanneer het niet bevalt) uit dit gedicht,
> overstelpt als het is met ik, ikker,
> allerikst.

Het rif (1979) lijkt een vervolg op *Stenen voor mijzelf.* De bundel is uit 2 delen opgebouwd: allereerst een aantal waarnemingen, 'Oogopslagen' geheten. Door

middel van - ook veelvuldig in vorig werk voorkomende - alliteraties en assonanties slijpt de dichter zijn beelden.

Kenmerkend is hier wat Hamelink n.a.v. een sculptuur van Arp schrijft: ‘Zoals het grote heimweedier walvis in zijn vet de resten van achterpoten bewaart, zo beschikken wij over een verborgen vleugel’. Een statement dat het dunne spoor van herkomst tot heden aangeeft. Het preludeert op ‘het rif’, een aantal cyclisch geordende gedichten met een ‘invitatie’ vooraf en een ‘opdracht’ tot slot.

Zowel in ‘Invitatie’ als in het eerstvolgende gedicht ‘Voor de schaduw’ tornt Hamelink aan de werkelijkheid. In het eerste

stelt hij: ‘Poëzie/is slechts een denkbeeldige deuropening,/maar waardoor je konkreet gaan moet’ (p. 19). Het tweede luidt aldus:

Voor de schaduw

Ze zeiden dat de realiteit het enige was
en dat hij een keuze vereiste.
Jij wist beter, schoorvoetende schaduw.
Jij wist heel de tijd hoe de wereld
zich in de holte van een oog kan terugtrekken.
Jij wist dat de zware objekten leeg zijn
en in hoeveel stilstand de beweging berust.
Van jou begreep ik dat er voor sommige vleugels
geen verschil is tussen vast en gasvormig.
Jij was de enige chinees. Als een riet
boog je soms, temidden van mensen, voor een rivier.
Voor jou was ik misschien niet meer dan een dekmantel
maar er was geen werkelijkheid dan door jou.

Geen gedicht voor existentialisten of geëngageerden. Oude wijsheid is hier verkozen. Niet het ik staat centraal maar zijn schaduw, d.w.z. de anonieme vennoot die het daglicht verdraagt en zich aftekent op de aarde. Een dubbelgangersmotief? Een romantisch item?

Misschien. Maar wanneer hier van een dubbelganger gesproken kan worden, dan lijkt de ik eerder een dubbelganger van zijn schaduw dan andersom, dan wordt het romantisch thema zeer concreet ingevoerd, met name door het beeld van de ‘chinees’, de wijze die zich kan buigen voor het raadsel waarin hij is opgenomen: de altijd doorgaande, vloeiende levensstroom. De ‘dubbelganger’ lijkt te staan voor de mens door de tijd heen. Zo althans suggereert het volgende gedicht, ‘De ammoniet’ (p. 21/22) met de aanhef: ‘Verwacht van mij niet dat ik meen,/als een van de weinigen,/over mijn schaduw te kunnen springen./Nog zijn de polsstokken flexibel/maar het atletenteam boette in aan veerkracht/en de laatste afsprong van een beschaving/moet mislukken. Dit vond ik/voor wanneer de volksverhuizing der stenen ons uitgumt’. Een ondergangsmotief, romantisch thema weer. De stenen, tekenen van het raadsel, nu manifeste onderdelen van een geheel, dreigen kennelijk de mens te bedelven. Dan wordt gesteld: ‘Misschien zullen we de overkant niet halen (...) Het kan dat we uiteen gaan./Alleen als we verduren zien we elkaar terug,/voorbij het wassend getij van de stenen./Aanvaard deze hoop, holste der vormen,/als vuistregel’. (p. 21) Houvast en de kracht om rechtop te blijven, te verduren, is gelegen in een teken van een niet te herinneren tijd: in de ammoniet, waarvan wordt gezegd: ‘Onze tijd was nooit/de tijd van de ammoniet/die als een horloge in de hand ligt/maar ook onze tijd tikte daarin en hij zong/als een Steinway, als een xylofoon van mammoetbeenderen’. (p. 21) en: ‘Dit rond glad-gewaaid mineraal,/vondst van een gebergte, houd ik vast voor je,/onyxdruppel van een wereld die smolt/om door de trechter te kunnen;/dit is het teken/waaraan we elkaar herkennen’ (p. 21). Het is een beeld voor het blijvende, het resterende, van de duur waarin de menselijke geschiedenis is opgenomen. Een beeld dat zich zal herhalen. In een gedicht ‘Levante’ (p. 24) krijgt het resterende gestalte in een kristalachtig, doorzichtig relict waarin het zonlicht weerkaatst. De menselijke geschiedenis is er eveneens in opgenomen. Het licht draagt het stempel van Phoeniciërs, Moren en Grieken. Het roept op tot bewustzijn, tot het besef dat de actualiteit onderdeel is van de duur. Sterfelijkheid wordt onder ogen gezien. Wanneer de mens dat heldere besef heeft, onderdeel te

zijn van een geheel, is er klaarblijkelijk zingeving, wordt hij niet voorgoed uitgewist of bedolven onder manifeste tekenen van aanwezigheid:

Levante

Hier leg je zolang je naam af.
De golf is buigzaam gebleven
of er geen dag voorbijging.
De oeroude sprong van de vis is nieuw
en van het aan langzame maalstenen
geslepen zonlicht vonkt iedere glaskorrel foenicisch,
moors, grieks.

Neem nu gerust het zekere
voor het onzekere.
Op deze plek ben je vernietigbaar, zonder vrees.
Op deze plek is je tijd
niet langer een ondergeschoven tijd.

Telkens vindt men de twijfel aan de kracht van de eigen tijd, de actualiteit. In ‘Uitzicht op zee’ (p. 25/26) heet het: ‘te gekrent’, hij is zeker niet ‘zonder vrees’ (vgl. Levante'), zijn taal weerspiegelt angst en wordt gebruikt als wijkplaats, waarin gekrenkt', hij is zeker niet ‘zonder vrees’ (vgl. ‘Lenvante’), zijn taal weerspiegelt angst en wordt gebruikt als wijkplaats, waarin men wil wegschuilen: ‘En ook het woord heeft zo weinig vermogen,/ is zozeer holte waarin je je hult,/heeft zo weinig stootkracht om de vaste tronk/van zijn bestemming te bereiken, zich ondeelbaar/te hechten in een veilige diepte;/het is zo eencellig, wordt zo heen en weer/gekaatst op de angstspanning van zijn oppervlakte/en zonder die zou het zinken’ (p. 25).

In volgende gedichten onderzoekt Hamelink gevoelens die het individualisme te boven gaan: gevoelens van vriendschap waarvan hij moet zeggen: ‘Het is, ik kan het niet anders zeggen/en zij vergeven het mij, een andere tijd,/die waar de vriendschap in thuishoort,/een tijd die beweegt om een middelpunt’. (‘Onder vrienden’, p. 27) Van die andere tijd is hij niet overtuigd en besluit: (p. 28)

Dit is wat ik weet en waarvoor ik bang ben,
dit de angst en de misschien te schuwe liefde
van wie zijn weg gaat;
nog ben ik ongered,
nog huiver ik terug;
dat ik niet hoor bij hen
die zich in duister verkleden,
die dagelijks een huid afwerpen
om hun huid te redden,
maar aan de kant van het vuur sta,
waarvan ik weet
dat ik een vonk ben.

Gevoelens van liefde lopen stuk in ‘Twee’ (p. 29). Wat blijft? ‘Onvervulbare lichamen, onder de morgen/nog elkaars luwte zoekend’ (p. 29). In het gedicht ‘Sandfirden’ (p. 30/32) is er toenadering. In die intimiteit verwerft de dichter zich een zekere berusting in de sterfelijkheid van zijn taal en ‘ik’: ‘en ik denk dat wat de wind schrijft/op de pagina van het water/weinig afwijkt van het spinnig schrift/ van gedichten en dat het op dezelfde manier/wordt uitgewist en ik meen/dat er een begin is en een herkomst/en geen onsterfelijkheid, maar zou aanvaarden/dat ik, zonder te zijn uitgewisseld, als schim/werd bijgezet op een plek/als deze, dicht onder het maaiveld, gehurkt,/in de wensende wijs/die mensen bevestigt’ (p. 31). De vraag, de wens, blijft

de ruimte waarin deze poëzie wil ademen. Geen stelligheid: 'Ik bied geen uitweg,/ik verwierf geen geloof'. (p. 31)

Voorts zoekt de dichter naar constanten in het menselijk verlangen. Een oude man, geconfronteerd met de droogte van zijn land, blijft ondanks zichzelf uitzien naar levenbrengend water ('Je kent het weer, een wolkje/als eens mans hand zal wenk

genoeg zijn' (p. 33). De dichter voegt hem de eigen wenk toe: 'houd de vork droog/die zin gaf' (p. 33, 'Woorden in tijd van droogte'). Een constante. Ander voorbeeld. 'Het uur van de sirene' (p. 36/38) laat zien hoezeer mensen altijd hebben verlangd naar die zingende vrouw. Anderen mogen haar bestaan hebben ontkend, en 'stofdroge eeuwen' (p. 37) mogen zijn voorbijgegaan tot het verlangde gezang 'totaal van trillingsgetal was ontheven' (p. 38), in de tegenwoordige tijd staat er ineens:

> En kijk,
> al het ongerijmd verzongen zeeblauw verblonk
> maar staat als herbegin ontkiemd, vroeg in de morgen,
> in de gebroken ogen van een pop
> die door een kind aan een half afgerukte arm
> wordt meegesleurd de tuin in,
> daar neergegooid, een kopje zand mag drinken.
> Wil niet? klap met de schep,
> mamma liedje zingen.

In 'De ringvaart' (p. 39/42) spreekt de dichter de aanwezigheid van een van kindsaf begrepen wezen uit, in diverse gestalten opgevoerd maar nooit een naam gegeven. In de taal benadert hij het. Al is het niet in woorden te vangen - 'maar je afzijdigheid was geen ontrouw,/je mimesis geen mimicry/en, naar ik meen, datgene/wat heel de tijd voor je op de knieën lag/niet het plooibaarste in mij./en ook als ik je niet zag/was ik zeker' (p. 40) - het bestaan van een raadselachtig wezen te hebben uitgesproken is voldoende om het bestaan en de duur van de wereld te ervaren. Mocht het gedicht beginnen met de zekerheid 'Ook als het zijn/een verdere verdunningsgraad bereiken mocht,/de schaduw van de zonnewijzer/geheel uit ons wegslijt./zul jij bestaan' (p. 39), het kan even stellig besluiten: 'Het woord is gezegd,/nu kan ook weer het wachten beginnen./Maar dit was menselijk/en meer dan menselijk, hierin/bestaat de wereld'. (p. 42)

'Voor een komend jaar' (p. 43/45) vertolkt evenzeer een constante. Vergilius' 4e ecloge, in een noot 'bij uitstek een zang van de hoop' genoemd, is een vlot waarop de mens van nu kan blijven staan: 'De warme golfstroom van het vierde lied/van de romein is de zeeën overgestoken/en teruggekeerd op zijn uitgangspunt, groen/glanzend, het heeft de wereld omarmd en betoverd/met het raadsel, onverminderd/bleef zijn spankracht, bleef het ons uitdagen:/als een gouden vrucht/van hesperidenzusters hing de tijd/voor het grijpen en wie greep/bespeurde het manco, bespeurde/dat zijn arm te kort schoot,/bespeurde in zijn arm de stijfheid'. (p. 43) Al is de mens van nu weinig toegerust voor de omvatting, hij kan vragen stellen. Het middengedeelte van 'Voor een komend jaar' bestaat louter uit vragen, als: 'hoe een wak open te houden/als het wintert, een plaatselijke lente/voor het jong van de walvis? wie/graaft na het verharden/een grondmonster los uit de brose bevroren vallei/van die kleinste aarde, het hart,/opdat we ons herinneren wat we waren?' (p. 44). Het verlangen en de hoop zijn alles: 'Vestig je hoop op het komend jaar, op het kind/van het komend jaar,/het zachte kind van Vergilius (...) dat glimlacht/zodra de wereld, warmer wordend,/weer naar het licht draait'. (p. 45) Wellicht ligt de vervulling zuidwaarts: 'de Zuidzee is nog vol eilanden/die onbezeild zijn; vestig je hoop dan,/de volgzame, de beweeglijke,/op de kinderen en op hun kindskinderen/als gevleugelden zich buigend over de riemen/op het teken van de goudplevier/die langzaam, doelbewust/dromend, op de wieken gaat/voor de oversteek'. (p. 45)

Kiest Hamelink in plaats van een reis noordwaarts voor een reis zuidwaarts? Beide, naar valt aan te nemen. De benadering is belangrijker dan de richting, het gaan belangrijker dan de weg. Bovendien: poëzie is nooit één weg, nooit eenduidig. Poëzie geeft geen oplossing, ze geeft mogelijkheden, openingen, hoop desnoods. In gemakkelijke oplossingen gelooft de dichter niet, men leze 'De stem aan de basis' (p. 46/48): 'Ofschoon we verstijfd liggen op de terrassen/van deze vlakte, en van de volgende vlaktes,/weten velen niet dat ze geboeid werden (...) Je ziet ze overeindkomen; je ziet ze, hun ledematen/strekkend, de ketens afschudden/maar het gaat te gemakkelijk,/wij kennen de beweging/waarmee ze hun verwijderde vleugels uitslaan./Zij zijn gelukkig, hun geest is afwezig'. (p. 46) De dichter wijst alle bedrog af, ziet geen bevrijding of verlossing, alleen het verlangen ertoe: (p. 48)

Ik lig hier sinds ik geboren werd;
mijn illusies zijn die van de anderen, mijn droom
is standvastig: het onmogelijk moment
dat de boeien bedrog blijken,
bevrijdingsdag; en zelfs als dit waanzin is
zou wat daarna kwam, de schok
die ons herstelde, werkelijkheid zijn.
Misschien zal deze eeuw voorbijgaan
en zullen op een dag de handen licht worden,
misschien dat ik pas begin
voorbij wat ik droom. Ik verlang onverminderd
naar de vleugel in mij, die uitdroogt.

Na dit lange gedicht volgt alleen nog de envoi, de 'opdracht' aan een vreemde, een lezer. Al zouden dichter en lezer voorgoed worden 'opgesloten in dezelfde verstikkende ruimte', van vriendschap kan geen sprake zijn. De dichter schenkt slechts zijn hoop 'voor een uur/waarin je je verveelt,/een uur waarin ik word meegevoerd,/onverlicht en onvervuld,/met het schuim en het wrakhout'. Waarop het gedicht besluit: 'Maar bij jou kom ik boven'. (p. 49) Als teken. Tot troost wellicht.

Onverwachts roert Hamelink in *Responsoria* (1980) particuliere gevoelens aan, klaarblijkelijk na de dood van zijn moeder. Andere poëzie inderdaad. De titel wijkt niet voor niets af van de eerdere, op elkaar aansluitende bundels. Strikt genomen behelst de titel een meervoudsvorm van de solistisch liturgische gezangen. Assocatief speelt er gemakkelijk in mee: de antwoorden door gemeente of koor op de door de liturg gezegde of gezongen teksten. Hoopt de dichter dat het persoonlijke door anderen als deelbaar en mededeelbaar zal worden ervaren en dat er uitwisseling zal ontstaan, synthese van 'spraak' en 'tegenspraak'? Het gaat in elk geval te ver wanneer men stelt dat met deze intentie is gekozen voor een eenvoudig taalgebruik. In geen eerdere bundel namelijk zijn de gedichten zo gemakkelijk te volgen, zo helder te doorzien als in *Responsoria.* Nergens functioneert Hamelinks poëzie zo direct als een troostend gebaar.

Het eerste dat opvalt is dat hij zijn zang rond de dood van de moeder niet met de aangesproken persoon begint of direct in de eerste persoon. Via de hij-figuur van de vader preludeert hij op zwaardere accenten. De aandacht van de lezer kan zich verkeerd richten, vooral omdat het motto van de bundel er een is uit de *Coplas por la muerte de su padre.* Het is Hamelinks omweg. De omweg laat nu eenmaal meer van het landschap zien en plaatst de gezochte plek in het werkelijke midden. Bovendien: het centrum bestaat pas dankzij de omgeving.

Responsoria, een compositie met 3 reeksen van 9 gedichten, begin in uiterste eenvoud: (p. 9)

Twee keer klaagde hij
over de zinledige kamer
zodra hij 's avonds ging zitten

Daarna namen in zijn brieven
de gegevens over spitten en zaaien,
de kwaadwilligheid van het onkruid toe.

Uit dergelijke ongecompliceerde taal is de gehele bundel opgebouwd. Hamelink heeft hier gestreefd naar de uiterste zuiverheid. Het complexe paste niet bij het onderwerp.

Toenadering tot de dode moeder kon hij niet anders zoeken dan met de grootste natuurlijkheid, de vanzelfsprekendheid bijna die de relatie in de realiteit gekenmerkt moet hebben. Een ingetogen gezang dat door een gemeente is te volgen, dit *Responsoria.* Ook in de structuur is het helder en niet mis te verstaan.

Langzaam werkt het naar het thema van de dode moeder toe. Pas in de slotregel van het 3e gedicht klinkt er voorzichtig: 'je afwezigheid' (p. 11). Intussen is de weerslag van haar dood al duidelijk merkbaar gemaakt in de figuur van de vader, die aan stuursheid en onverbiddelijkheid heeft verloren. Het 5e gedicht pas geeft de oorzaak van de uiteindelijke dood aan. Maar zonder uiting van hevige emoties. Ingehouden. Een beheerst uitgesproken recitatief. VI en VII geven een beeld van de moeder in het ziekenhuis. Een concreet beeld. De aanschouwelijkheid is hier op z'n hoogst zonder dat de intimiteit tekort wordt gedaan: (p. 15)

> Je lag al alleen
> en het weinige wat ik wist te bedenken
> klonk overbodig, op afstand,
> maar je maakte het me gemakkelijk.
> Je had dorst.
> De karaf stond gereed;
> wat sinaasappelsap inschenken kon ik
> en het glas aan je mond houden.
> Je dronk, in gulzige teugjes, als door een rietje.
> Daarna was je moe. Je beantwoordde de signalen
> die nog tot je doordrongen
> met een vage glimlach.
> Het herkennen was afgelopen,
> je dommelde weg.

In dit 7e gedicht wordt het thema voltooid dat hij niet meer zal loslaten. Het geheim van een binding, van een vuur ook dat alleen op het oog gedoofd kan zijn. In VIII klinken stemmen van omringenden, familieleden. IX laat medicijnflesjes, kleren en gebruiksvoorwerpen zien - uiterlijke tekenen van afwezigheid, want het eindigt: 'Aan de inhoud van je naaidoos ontbreekt geen kopspeld/die niet iets van het verwarrende/van je diep geheim behield. Poeder/van bellefleur' (p. 17).

Het motief van de herinneringsbeelden werkt door in de 2e reeks van 9 gedichten. Deze reeks geeft bijna in z'n geheel beelden uit het verleden en laat de moeder in diverse levenssituaties zien. Opvallend daarin zijn de lichte tonen: roepduif en nachtegaal blijken geliefde dieren. Herinneringen. Daarnaast: identificatie, als in XIII: (p. 24)

> Het paradijs? Daar hadden ze Absaloms haar
> dat hing tot de heupen,
> haar getest aan de doorntak, het jouwe
> dat ik van jou had.

Direct gevolgd door een concrete eenheidsbeleving (XIV): (p. 25)

> Je gebit liet je trekken
> in twee keer, zonder verdoving,

en je had nog haast alles.
Dat de tandarts tot het eind van de tortuur
zijn kracht en zijn kalmte wist te bewaren
vond je, anders gierig met loftuitingen, buitengewoon.
Zo was je. Jouw verzet brak pas
in kussen en tranen
toen je mijn kind werd.

De lichte, heldere tonen zijn overigens niet om redenen van compositie ingezet. Ze passen bij het beeld van de moeder. In XV staat er: 'Jij hield alleen van leven/ als het ontluikt/en als het nog onweerstaanbaar is./Leven dat als een vinkenslag/naar de keel welt'. (p. 26) In XVI heet de nachtegaal: 'misschien je mooiste fantasia:/geheim virginaal dat zo zong/dat wie het hoorde hartkloppingen kreeg' (p. 27).

XVII preludeert op de laatste reeks. Het is geen terugblik meer, maar verwoordt de aanwezigheid van de dode moeder in het heden van de ik-figuur: (p. 28)

Langzaam geef je je geheimen prijs,
en niet dan langs een omweg. Wat wist ik
van wat jou, zo doodnuchter, ter harte ging.
Ik versta je schemeruurtjes al veel beter.

Wie je was dringt nu pas door,
wanneer ik luister hoe je meezingt, nooit
in een psalm en altijd
in de madrigalen van Monteverdi.

Direct daarop komt het motief van de vader op verrassende wijze terug: 'Ik hoorde minder bij jou/dan bij hem', begint XVIII (p. 29). De vader leerde zijn kind bijbel en aarde kennen, de moeder hield vuur brandend, deelde het brood. In Hamelinks concrete bewoordingen: 'Jij pookte de kachel op,/sneed zwijgend brood aan je borst'. Op paradoxale wijze besluit hij dan: 'Jij had me niets te bieden/dan dat hetgeen gold/onuitsprekelijk was, en dat geldt/tot in deze gegeven gedichten/die ik aan jou te danken heb'. (p. 29) Paradox binnen een paradox, alleen in poëzie te bereiken.

Na deze opmaat aan het slot van de 2e reeks, voert hij de herinneringsbeelden door. Ditmaal echter in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Hij hanteert die tijdsvorm omdat het beeld van de moeder steeds manifester in het heden verschijnt. In XIX b.v.: 'Ik voel in mijn al onbestemder grijs/je radar. Je kunt weer doordringen,/trekt je terug/in brillevuur, breipatroongeprevel' (p. 33). Hij kan haar in het hier en nu aanspreken. Hij weet dat hij niet overdrijft: 'Wees niet bang/dat ik je een hemel inschrijf', begint XXII. Wanneer hij haar zelfs tijdens een reis in Spanje ontmoet (zie XXIII) weet hij ook heel goed het verschil tussen verleden en heden, maar geeft hij perfect de werkelijkheid van hen beiden weer: (p. 37)

(Callosa de ensarria)

Je bent voor me uit gereisd,
hebt je gevestigd metterwoon, vertrouwd verkleed
in je oude zwarte mouwschort.
Je blik staat stuurs plattelands
wanneer ik je de weg vraag,
wanneer je me de weg wijst.

Je verhult wat je zeggen wilt
alleen in een andere taal
maar in je glottisslag snikt iets

dat wil doorbreken en niet kan.
Je bent zo volstrekt werkelijk,
zo volstrekt gezichtsbedrog.

Geen eenduidige actualiteit, maar meerzeggende werkelijkheid. Vanuit die werkelijkheid kan dan ook plotseling het raadsel van de duur opdoemen. Een vogel op de balkonrand van zijn huis *is* plotseling de zo vaak gezochte ruimte. (2e strofe van XXIV):

Maar te snel ontroerd om te drinken
als ik hem het schoteltje toeschuif
lost hij in een straal plots maarts vuur
op tot lichtgestalte en pure ruimte.
Dit kan de boodschapper geweest zijn.
Misschien is vandaag het wonder gebeurd, misschien
ben je nu zonder dat je het weet gered.

Het volgend gedicht neemt alles weer terug. Dat is de spraak en tegenspraak die alleen in de poëzie mogelijk is, dat surplus van spraak en tegenspraak. XXV is het gedicht van de onmacht, besloten met ‘je hebt niet de kracht/om het tot een gestalte te brengen’. (p. 39) Niettemin blijft de ‘vreemde hoop’ (p. 39) In XXVI staat er: ‘En toch, er is omtrent jou na/dato nog enig voorgevoel./Misschien, wie weet,/vergissen we ons in je’ en de vraag wordt gesteld of hij haar niet moet zoeken ‘niet over de grens/maar in het centrum’. (p. 40) Zoeken. Het wordt vinden in het slotgedicht. Alle verschil tussen ‘jij’ en ‘ik’ blijkt kleiner dan gedacht: (p. 41)

Kilte van de vroege aprilavond. Wind
enkel houdt de regen weg.
Over het gras de herder, dol
achter een stuk hout aan sprintend.

Jij weet van niets, en nog minder.
Wat mij betreft, ik betwijfel mijn ik,
bespeur om de eerste bloesems
jouw onrust, mijn erfenis.

De tot op heden laatste bundel sluit in zekere opzichten aan bij *Responsoria.* Ook hier een titel met verwijzing naar de muziek: *Ceremoniële en particuliere madrigalen* (1982). Ook hier een strakke, heldere structuur. Ditmaal 4 doorgenummerde reeksen, voorafgegaan en gevolgd door een gedicht. Een compositie weer met één thema. Omdat het hier een ‘wereldlijk’ thema betreft, namelijk de ik/jij-liefdesrelatie, is de verschuiving in de titel naar het wereldlijke terecht. De taal is minder eenvoudig dan in *Responsoria* - en daarin klopt de titel evenzeer - maar mist toch de moeilijkheidsgraad van het vroegere werk. Hamelink geeft bovendien de langzaam verworven concreetheid voorlopig niet meer prijs. De bundel bevat wellicht daardoor minder ‘particuliere’ dan ‘ceremoniële’ elementen. De betekenis van wat publiekelijk ten toon wordt gespreid laat zich meestal raden. De woordkeus en zinsbouw is zeer hedendaags, al verwijst Hamelink door citaten terug naar vroegere cultuurperioden.

Gedichten over een ik/jij-relatie. Liefdesgedichten in de gebruikelijke zin zijn het niet. Geen lyriek vol verrukking of verdriet. Eerder: een zoektocht. De ik zoekt de ander, zoekt zichzelf, zoekt de werkelijkheid van een ‘wij’. Meteen in het openingsgedicht is er de suggestie dat de liefdesrelatie eens goed is geweest. Niettemin: geen klacht, geen ‘Laat ik nu denken hoe het alles was’, maar: (p. 7)

Ik heb zelfs niet geprobeerd
je die zekerheid te geven, een gezicht.
Ieder kenteken moest verstikt, verkapt. Want zo ben je,
altijd alleen in het spoor, in de flash
en dan in plaats van vuur
alweer donker.

Je hebt van jouw kant gelijk

wanneer je in de wirwar die ontstond
dit, mijn treuzelende rode draad,
een leeg begrip noemt.
Maar als dat alles is en nog verbindt
over een niets, ben ik niet ontevreden.

In de le reeks, 'Afwezig', verschijnt de ik-figuur als iemand die passief afwacht. Hij klaagt niet, neemt waar, ondergaat het leven - 'Dit is het leven, met open deuren/omringd te zijn door gefluister, verdoofd' (I) - maar herkent erin het strevende - in bijbelse taal: 'rokende vlaswiek' (I) - en voelt de verwachting, al is er 'De wind die gaat en komt/en naar niemand vraagt' (I). Elke ophef ontbreekt, aan lyrische bezieling van het geziene heeft de dichter geen boodschap: 'Aan de ene emblematische meeuw/die overstag gaat geen boodschap./Hij droomt diep tegen de wind in/zijn visioen van een kieuw'. (II) Ondanks alles dus toch de droom. De zoektocht naar de ander is zinvol. Er zijn sporen. Er zijn vermoedens, toenemende vermoedens. In III: 'de quizmaster op de radio/laat naar je raden'. In IV wordt de ander al voorgesteld:

Het denkbeeld

De magnolia, voorloper,
verspilde zijn bloesems nog. Daarna kwam
in de koude wind de bosduif terug
van verleden jaar. Een nieuwe vestigingspoging,

het denkbeeld
geeft me je geneurie, onafgebroken,
dat niet zingt maar zacht stookt,
aanstuurt op zang.

In VI ontstaat er iets van zekerheid omtrent de ander: 'Ik denk je te betrappen, dame' (p. 16). VII draagt zelfs de titel 'Vindplaats', de 'dame' heet al 'liefste' en de ik neemt het mogelijk zelfbedrog voor lief: 'ook als dit oponthoud alleen spel is/laat ik me graag bedriegen door de luxe'. (p. 17)

In de 2e reeks, 'De moorse tuin', hervindt de ik-figuur de ander. Hij speelt daartoe een geraffineerd spel met de tijd. Wat zich in het verleden heeft afgespeeld, laat hij opnieuw gebeuren. 'Souvenir' heet een gedicht en juist daarin wordt de ander zichtbaar, tastbaar welhaast: (p. 22)

Souvenir

In je ogen gloeit glauconiet,
je haar is statisch electrisch,
telkens, al voordat je lacht, voel ik de slagader
in je keel kloppend opzetten. Je mond
bloedt bijna van dichtbijheid.

Niets kondigt het donker aan.
Het wordt over ons heengeharkt. Ik kus je
omdat ik je niet meer ken. Je bent zo week
dat je je met mij bedriegt. Ik ben zwak genoeg om zolang
als liefkozen het bedrog niet te doorzien.

Even verderop dringt de verleden tijd door. Herinneringsbeelden doemen op. Herinneringen aan een reis door Spanje. Dan pas blijkt duidelijk dat er sprake is van een concrete liefdesrelatie die op een bepaald moment is afgebroken ('Bij Alcoy

ging het mis', p. 24, XII). Een breuk, zij het geen defintieve. De ander blijkt de werkelijkheid van de ik te doorlichten. Telkens weer. In de 3e reeks, 'Van dag tot dag', is er 'bij flitsen/je felle acetyleenlicht,/dat mijn hoop uitmaakt' (XV). De hoop. De wenk ook: 'kom je nou nog op de rand/van mijn bootje zitten of kan ik dat ook/wel vergeten vandaag, autochtone meermin?' (XVII). Al moest worden vastgesteld: 'Het gezichtsveld dat jou behield/kromp zienderogen in' (XVIII). Misschien is de situatie het strengst geschetst in XIX: 'Opnieuw toenaderen kan ik niet, noch afstand doen,/en voor jou geldt hetzelfde. Wat vertraagd licht was voor twee/verschittert zich, wijkt in hemisferen/uit elkaar: één, eerst, blak zilver/en één daarna, goudbitter'.

Scepticisme overheerst. Een organisch verband blijkt in diverse opzichten verstoord: ‘De harde ammoniet, die de tijd verduurde,/houdt nu beschreven papieren bijeen op tafel,/en het kind in mij weet ook vandaag niet/waar de illusie ophoudt, wie ver is en wie dichtbij,/wat verloren en wat gered’. (XXI) Polyfone zangen inderdaad.

In ‘Blijvend’, de laatste reeks, is de twijfel verdwenen. Telkens laat de werkelijkheid zien dat er iets resteert. De verbondenheid tussen de ik en de ander is niet te vernietigen. Dit is de dagelijkse werkelijkheid. Een andere werkelijkheid lijkt een hersenschim (vgl. XXIII). Geluk is een uitvinding van de anderen: ‘Het geluk/is voor anderen, aan de overkant./Zij dichten het ons toe’ (XXV). Met wat resteert wordt genoegen genomen. Er wordt afgezien van een groot, stralend licht: (p. 43)

Residu

De trambel een straat verder
en autoportieren, voetstappen
van hen die vlakbij geblindeerd voorbijgaan. Jijzelf
hebt geen notie dat ik er ben,
probeer me, voorover buigend,
uit mijn geconcentreerde verduistering
de vroege schemer te zien
door jouw raam.

Wat sporadisch tussen ons opflitst,
alsof iemand iemand vuur
geeft, is het enige lichtpunt.
Het doet pijn aan de ogen.

Symmetrisch sluit de bundel af met een losstaand gedicht. Evenals het openingsvers behelst het een vraag. Een wenk naar de ander die in het licht wordt gezet: (p. 45)

Voorjaarsvuurwerk

Het wit van de zwaan op de vijver
versulfert. Een korte plezierbloei
sproeit loos hels vuur,
in rook dovend. Je rilt
in je dunne katoenen jurk, op het balcon, nog
in het licht van de schijnwerpers
telkens als het gejuich aanzwelt.

Vonken waaien over,
een kruitlucht en het is afgelopen.
- Ben je tevreden, jij die nog niet wist
dat dit jouw feest was?

Zo krijgt de geliefde door de ander gestalte. De ander staat centraal en licht op, zij het tijdelijk. Men kan de werkelijkheid naar zijn hand zetten. Het mag een omweg zijn, maar het is een omweg die het centrum verheldert. De vonk zegt veel van het vuur.

Maurits Mok
4 gedichten

Het vogelhuis

Hier zijn ze, in het vogelhuis,
mannen met in hun huidplooien
hetzelfde gras dat straks
hun dood zal overwoekeren;
in hun gewrichten het knisperen
van bijna leeggewaaide bomen.

En ook de vrouwen, de uitgeschommelde
moederlijven. Het ruikt
naar oude huizen, lege kamers,
verkilde kachelwarmte, linnengoed
en stof voor nagedachten. Op de klokslag
wordt hun een maaltijd toegeschoven,
zetten hun kaakspieren zich in beweging,
vergeten zij elkaar en bouwen voort
aan hun verval.

Driekwart eeuw

Driekwart eeuw en nog
valt er licht in mijn ogen,
herken ik het onkenbare en daal
treden van stilte af,
een haast vergetene, een schaduwwezen
dat aarde inademt en uur na uur
zijn tijd voelt krimpen.

Driekwart eeuw door een land
vol droge wonden, brandsporen
van uitgebluste rampen,
in geen herinnering bewaard,
nergens te achterhalen.

Ternauwernood ontwaakt

Ternauwernood ontwaakt, liepen wij door
een onbekend geworden wereld.
Op alle straathoeken wachtte de tijd
een ogenblik en keek ons aan
met zijn verbijsterende vreemdheid.

Het dorp verlengde zich tot in
doodstille verten. Mensen gleden
langs de rand van ons gezichtsveld.

Later bleven wij luisteren

naar een zwijgende zee en zagen
de dag verbranden aan de kim.

Schimmenspel

De kinderen uitgezwermd. In alle kamers
herhaalt zich hun afwezigheid,
zijn jaren weggezonken
onder de zeespiegel der stilte,
meldt dag na dag zich af
in de vervagende ramen.

Op meubelen, boeken, alles waarin
leven gewoond heeft, een met handen
aan te raken bezieling,
valt stof, een langzaam naderende doodsslaap.

Voorzichtig lopen oude mensen
tussen de oude dingen, schimmenspel
aan de rand van de wereld.

Hans v.d. Waarsenburg
Theun de Vries; voetsporen door de tijd (1)
Op zoek naar een identiteit

Een van de meest intrigerende schrijvers van de Nederlandse literatuur van deze eeuw is de schrijver Theun de Vries, die vorig jaar is stilte zijn 75ste verjaardag vierde. Een bewust gezochte stilte na de overweldigende publiciteit die hij mocht ontvangen tijdens en na de verfilming van zijn boek over de communistische verzetsstrijdster Hannie Schaft: *Het meisje met het rode haar.*

Theun de Vries, ere-doctor aan de universiteit van Groningen, eerder gelauwerd met de P.C. Hooftprijs (1963) en andere literaire prijzen, is de schrijver van een voor Nederland ongekend groot en verscheiden oeuvre, dat sinds lang in brede lagen van de bevolking bekendheid geniet.

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Ontvangst op het Muiderslot in 1963 t.g.v. de uitreiking van de P.C. Hooftprijs. Foto: Kors van Bennekom.

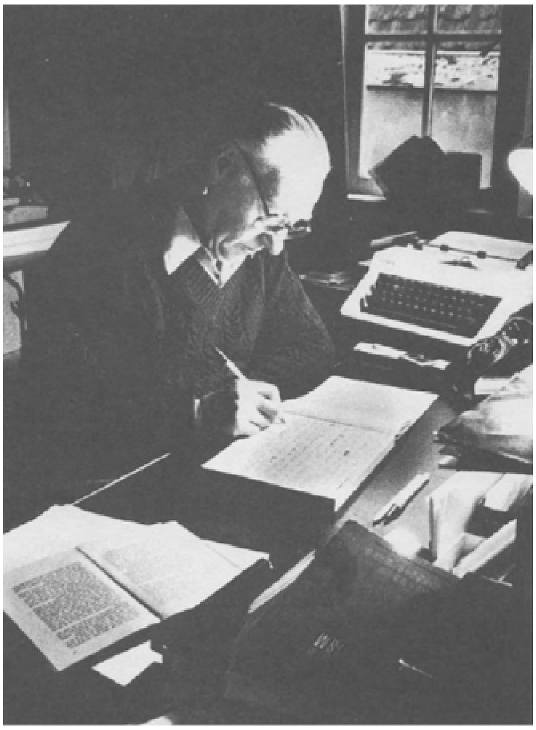
Zijn debuutroman *Rembrandt* (1931) wordt nog steeds herdruk, evenals de meerdelige cyclus van het geslacht der Wiarda's: *Noorderzon, Stiefmoeder Aarde* en *Het rad der fortuin.* De Vries schreef ook een aantal historische romans, waarvan we er enkele noemen: *Sla de wolven herder* (1946), *De vrijheid gaat in 't rood gekleed* (1945), *1948* (trilogie rond het revolutiejaar 1948). Ook vergaarde hij faam met de kunstenaarsromans: *Het motet voor de kardinaal* (1960), *Vincent in Den Haag* (1963), *Het raadselrijk* (1964). Een meer recente kunstenaarroman is het boek *De Vrouweneter* (1976), over de Franse schrijver Guy de Maupassant. Een aangrijpende en ontroerende roman, die kan samengevat worden door een motto dat Theun de Vries aan Maxim Gorki ontleende: ‘De dood is een schandaal’.

Zeer recent zijn de boeken *Ketters. - Veertien eeuwen kettergeloof, volksbeweging en kettergericht* (1981) en *Marx*, *de politieke emigratie / Een voorpost in Londen I* (1982) Alle genoemde boeken zijn door Em. Querido's Uitgeverij B.V. uitgegeven.

Naast proza schreef Theun de Vries essays, historische verhandelingen, kritieken en gedichten.

Behalve schrijver is Theun de Vries ook een boeiende maatschappelijke persoonlijkheid. Hij was tientallen jaren lid van de C.P.N. Tijdens de oorlog maakte hij deel uit van het verzet en verbleef in het concentratiekamp Amersfoort. Hij maakte reizen naar talrijke landen in diverse werelddelen, waar hij in contact kwam met schrijvers uit de wereldliteratuur.

Hans van de Waarsenburg sprak vele uren met Theun de Vries over zijn leven, zijn keuze voor het communisme, zijn ontmoetingen met schrijvers, zijn boeken en beslissingen in zijn leven. Dit resulteerde in het boek *THEUN DE VRIES*, *Voetsporen door de tijd. Portret van een kunstenaar*, dat binnen enkele maanden bij Uitg. Meulenhoff verschijnt.



Theun de Vries, schrijvend aan zijn boek ‘De Ketters’.
(Uitg. Em. Querido, 1982)

Het volgende fragment bevat de eerste hoofdstukken uit dit boek.

Hans v.d. Waarsenburg: *Als ik terugkijk en dat doe ik dan vooral aan de hand van de Wilt Tjaarda-cyclus, krijg ik een beeld voor ogen van een zeer sensibel jongetje, dat uiterst zintuiglijk op de hem omringende wereld reageert.*

Theun de Vries: Ik voel me enorm betrokken bij de buitenwereld. Een betrokkenheid die mogelijk sterker is dan die met de innerlijke wereld. Misschien ben ik daarom nooit helemaal in het reine gekomen met die innerlijke wereld.

In ieder geval betekent dit dat de indrukken van het leven en de mensen die op deze planeet wonen in sterke mate via mijn zintuigen tot stand komen en zo mijn fantasie op gang brengen. Eigenlijk kun je zelfs zeggen dat alle vijf zintuigen hier bij betrokken zijn. Ook de reuk is bij mij een signalerend zintuigelijk orgaan. Ik ben heel gevoelig voor geuren.

Ik moet beginnen bij mijn eerste levensjaar. Ik werd geboren op 26 april 1907. Dat moet een heel mooi voorjaar zijn geweest. Mijn moeder zette mij in een wieg of een kinderwagen al heel vroeg buiten. Voor die tijd was dat een vrij moderne aanpak. Of ze dat nu intuïtief heeft gedaan, of dat een dokter haar dit aanraadde, weet ik niet, maar ze heeft me gewoon in de buitenlucht gezet. Door dat buiten zijn heb ik het eerst de geluiden van de natuur gehoord: het ruisen van de bladeren, de wind, de vogels. Maar ook de geruchten van het landwerk dat gebeurde en het geluid van de trein die drie maal per dag dicht langs ons huis reed, alle geluiden kortom die je je in die eenvoudige buitenwereld maar kunt voorstellen.

Theun de Vries voor zijn geboortehuis in Veenwouden.

Dit moet in mij een bijzondere aandacht hebben verscherpt. Mijn hele structuur om mensen en dingen te beleven werd daarop ingesteld of juist daardoor opgebouwd. En voor de indrukken van de buitenwereld ben ik met al mijn zintuigen gevoelig gebleven. Ze hebben mijn nieuwsgierigheid geprikkeld om steeds meer te weten, te zien, te ondergaan, met als gevolg 'literatuur', maar ook reizen.

De weetgierigheid begon al als klein kind. Eerst het verkennen van het eigen erf, dan dat van de buren, daarna kwam de hele omgeving aan de beurt. Alle boerderijen aflopen, de landpaden langs. Ook ging ik tot hun grote verbazing bij vreemde mensen rustig naar binnen. Het eerste wat ze vroegen was meestal: 'Wie ben jij?' Ik zei dan: 'Theun van Sjoerd en Lieske', want op het dorp werd iedereen bij de voornaam genoemd. 'Oh, ben jij dat', en zo was ik meteen ingedeeld en min of meer opgenomen in het hele verband. Het opgenomen worden binnen een groter verband werd heel belangrijk voor me, hoewel ik me dit pas later bewust ben geworden.

Het exploreren van de buitenwereld ging maar door. Bleef ik eerst een half uur van huis weg, later was ik twee uren of meer buitenshuis. Mijn vader die zaken deed en veel op de beurs in Leeuwarden was, kwam dikwijls wanneer hij naar huis

terugkeerde iemand tegen die hem vertelde, dat ze me ergens in de verte hadden ontwaard.

Hij maakte zich daar nooit druk over omdat hij wist dat ik altijd terugkwam. Ik werd teruggebracht of gestuurd, of ik kwam uit eigen beweging. Door deze speur- en zwerftochten, die zich dus allemaal voor mijn schooltijd hebben afgespeeld, kreeg ik een grote verbondenheid met de mij omringende wereld en werd mijn nieuwsgierigheid ontwikkeld. Ik wilde weten hoe de wereld eruit zag, wat voor mensen en kinderen er waren, waar ik kon spelen of waar ik werd weggejaagd. Behalve voor grote honden was ik eigenlijk voor niets bang. In een vreemde argeloosheid en binnen mijn echte kinderlijke wereld, ging ik altijd maar verder en verder van huis.

Dat verder en verder van huis gaan is in letterlijke zin doorgegaan.

De wereld is voor mij altijd een onuitputtelijke schatkamer van indrukken geweest, waaruit ik allerlei inspiratie voor mijn boeken heb geput. Ik denk dat mijn hang naar het verre en exotische hieruit ook verklaarbaar is. Dat bedoel ik ook in geografisch opzicht. Neem mijn boek *Sla de wolven, herder*, dat in het oude Mesopotamië speelt. *De vrijheid gaat in rood gekleed* is op de voormalige Franse Antillen gesitueerd. En in een recente verhalenbundel, *Eidola*, is het titelverhaal gesitueerd op het pré-historische Malta en spelen andere verhalen zich af in China, Mongolië en Spanje.

Sinds Freud wordt aangenomen, dat de eerste levensjaren voor een kind beslissend zijn. Voor mij gaat dat in sterke mate op. Wat toen begonnen is, kreeg later alleen maar zijn 'volwassen' vorm: de zintuigelijkheid, de natuurdrang, de droom en de verbeelding, maar ook de *onrust* en een *eenzaamheidsgevoel*, waarvan ik mij als kind niet bewust ben geweest.

Kwamen er vanuit jullie gezin prikkels? Werd er gemusiceerd of ging je naar concerten? Hingen er schilderijen aan de muur en werd er veel gelezen?

Nee. Niets van dat alles. Dat is het merkwaardige. Al heel jong had ik een enorme schoonheidsbehoefte en als klein kind heb ik die blijkbaar ervaren in de natuur. Zo herinner ik mij wandelingen, alleen of met mijn grootouders in lange, prachtige woudlanen met schitterende zomerzon en schaduwpartijen. Ritjes in de paardetram langs soortgelijke wegen, waarbij je plotseling heel diepe vergezichten kreeg. In de verte zag je dan boerderijen liggen, die ik even later met een vreemd heimwee weer zag verdwijnen. Eigenlijk was ik daar het liefst naar toegelopen. Mijn schoonheidservaringen zijn bij mij uit de natuur voortgekomen, maar ik moet zeggen dat ik mijn neiging naar het mooie, zinnestrelende pas later bewust ben geworden.

Muzikaal heb ik wel vanuit mijn familie de eerste impulsen gehad. Er werd zowel van vaders- als van moederszijde veel gezongen. Het waren allemaal doopsgezinde boeren. Mijn grootvader van vaderskant is zelfs in de doopsgezinde kerk een tijdlang voorzanger geweest. In de tijd dat ze nog geen orgel hadden, zong hij de juiste toon vóór en zorgde daarna, dat de zingende gemeente de juiste toonhoogte bleef houden.

Overigens kende ik al als kind de helft van het Fryske liete boek van buiten. Ik heb een uitgave van dat boek nog altijd in mijn bezit.

Wat je in je Wilt Tjaarda-cyclus dus in wezen vol nostalgie beschrijft, is de paradijselijke toestand van een kind.

Mijn jeugdsentiment is absoluut verbonden met de natuur. De natuur was voor mij eigenlijk een idyllisch verschijnsel waarbij ik, vooral toen ik later opgroeide, nooit werd herinnerd aan het lijden van het mensdom. Ik geloof zelfs dat je kunt zeggen, dat de elementen van deze idyllische natuurbeleving bij mij zijn overgegaan in de sociale utopie. Mijn verlangen naar een rationele, harmonische maatschappij, een maatschappij van

gelijkheid en rechtvaardigheid heeft zeer veel te maken met de oorspronkelijke idylle waarin ik als klein kind heb geleefd of dacht te leven.

Het is het herstellen van het pure verleden, het zuivere, van dat wat nog niet is aangeraakt. En ook is het het herstel van een verband, maar dan op een hoger, een maatschappelijk niveau, liefst mondiaal van omvang, als het enigszins kan. Het terugvinden dus van een zeer vitale en alomvattende harmonie, zoals ik ze alleen nog heb leren kennen in de muziek.

Het naar school gaan, het verhuizen naar een stad, heb je dat als een caesuur ervaren?

Ik heb dat alleen maar als een caesuur ervaren, omdat ik in feite tweetalig ben geworden. De eerste zes jaren van mijn leven heb ik alleen maar Fries gesproken. Ik hoorde wel Nederlands van de dokter of de dominee of andere min of meer officiële personen die bij ons thuis opdoken, en ik verstond het ook wel, maar ik kon het niet hanteren. Dat leerde ik pas op school, gewoon met het leesplankje. Voor mij was dat leesplankje de openbaring van een nieuwe levensdimensie. Daarmee trok ik feitelijk de hele idylle, het geluksverlangen en niet te vergeten de fantasie van mijn vroegste jaren door, want toen begon bij mij, die als kind al veel sprookjes had horen vertellen en ze ook zelf had verzonnen, die bijzondere doorbraak die het lezen voor iemand kan betekenen. Ik kon nu - bij wijze van spreken - zelf gaan uitzoeken wat ik wilde lezen. Voor mij betekende dit geen censuur maar een verbreding, een vergroting en verrijking van wat al aanwezig was. Ik koerste ook heel beslist in de epische richting: het ridderverhaal, het heldenverhaal, de sage, de legende, de sproken. Eigenlijk zou het epische een soort natuurlijke basis voor vertellen aan kinderen moeten zijn. Bij mij sloot het aan op de fantasie die ik als kind in de Friese Wouden ervaren heb: Wat zou er achter dat bosje kunnen zitten? Wat zou er in dat huis zijn? Wie zou daar wonen? Wat zou daar kunnen gebeuren? Wat is er gebeurd? En later kreeg je op al deze vragen antwoorden uit de boeken die je las, zij het in ruimere context.

De eerste twee jaren van mijn lagere schooltijd heb ik op de dorpsschool gezeten. Een leesplankje met aap, noot, mies was voor mij de openbaring van een ongekende wereld. Dat heeft b.v. ook tussen mij en mijn onderwijzeres een enorme band geschapen. Deze vrouw was voor mij een soort tovenares, een toverfee die de macht bezat om hele rijkdommen voor mij te ontsluiten.

Na de Tweede Wereldoorlog ben ik in een nostalgische bui naar mijn geboortedorp teruggekeerd en heb daar een aantal weken in het dorpshotel gewoond, omdat ik na mijn afschuwelijke ervaringen in het concentratiekamp Amersfoort een gedeelte van mijn verleden wilde opsporen. Een van de eerste personen die ik heb opgezocht, was mijn onderwijzeres. Ze was een heel oude dame geworden. Ik heb haar verteld, hoe verschrikkelijk dankbaar ik haar achteraf was, omdat zij mij deze wereld van het lezen heeft laten zien. Ze was door mijn geste geloof ik heel erg getroffen.

Jij had een bijzondere relatie met je grootouders.

Met mijn grootouders van vaderskant had ik een sterke band. Ze woonden aan dezelfde weg in het dorp als mijn ouders. Toen mijn vader en moeder trouwden, zijn mijn grootouders De Vries naar Amerika vertrokken, want daar had ik nog twee ooms wonen. Ze zijn daar een paar jaar gebleven. Mijn ouders hebben zolang hun huis betrokken en in dat huis ben ik geboren. Op deze foto zie je het huis van mijn grootouders. Daar sta ik derhalve voor mijn geboortehuis. Een onbeschrijflijk dierbaar plekje. In die kamer met de luiken ben ik geboren.

De dorpsdokter heeft blijkbaar heel hard aan mij getrokken, want mijn kop staat nog altijd scheef; mijn hoofd is er niet goed uitgekomen. Mijn vader, die niet in de gaten had dat het om een aangeboren gebrek ging, zei vroeger altijd: ‘Jongen, houd je hoofd toch in godsnaam recht’. Maar naar mijn gevoel stond mijn hoofd recht. A. Roland Holst had hetzelfde met zijn hoofd als ik, zoals ik later heb gezien.

Toen we in 1915 naar Leeuwarden zijn verhuisd, waren we bijna ieder week-end in mijn geboortedorp en dan logeerden we bij mijn grootouders. Die band met mijn grootouders is heel innig geweest. Ik herinner me daarom ook zo goed een naargeestig voorval, dat plaats vond toen we al in Leeuwarden woonden. Mijn ouders hebben me vroeger nooit een zakgeld willen geven. Dat vind ik nog steeds een pedagogische fout, temeer daar ik er behoefte aan had, al was het alleen maar om af en toe snoep te kunnen kopen. Ik ben nog steeds een ontzettend liefhebber van zoetigheid. Om dit gebrek aan zakgeld te kunnen compenseren, gapte ik af en toe een kwartje uit de huishoudportemonnaie van mijn moeder en daar kon je veel mee doen.

Eens hadden we gasten, een neef en een nicht van moeder, welgestelde boeren. De vrouw had haar tasje op de tafel gezet en toen ze het huis gingen bekijken, knipte ik dat tasje open en zag in een vakje een aantal losse guldens zitten. En omdat ik toen weer eens geldgebrek had, haalde ik er twee guldens uit. Een groot bedrag voor die tijd, 1915/1916.

Na een paar weken werd het ontdekt. Niet dat de vrouw het geld miste, maar dat ik ermee op zak liep. Na veel draaien heb ik toegegeven, dat ik het geld gestolen had. Dit verhaal ging de hele familie door en bedierf een tijdlang de verhouding tussen mijn grootvader en mij, want een van de eerste keren dat mijn ouders en ik bij hen op bezoek gingen, kwam ik argeloos dansend binnen. Als kind was ik nogal een huppelend type. Ik sprong als van ouds blij op mijn grootvader af. Maar hij keek me ernstig aan en stak twee vingers omhoog. Ik wist onmiddellijk wat hij bedoelde en droop af. Ik sloop naar buiten en verstopte me, zo verschrikkelijk vond ik het. Een tijdlang was het een echt verstoorde relatie en dat heb ik me ontzettend aangetrokken.

Ervaarde je dat zo? Ik denk dat je als kind nauwelijks het verschil tussen ‘mijn en dijn’ wist.

Ik wist wel dat het niet klopte, maar ik was niet slim genoeg - uiteindelijk was ik 8 of 9 jaar - om tegen mijn ouders te zeggen: ‘Geef me liever wat zakgeld’. En zelf kwamen ze ook niet op het idee. Mijn ouders waren verschrikkelijk lief en goed voor me, maar het waren geen pedagogen, en hoe ze met mij moesten omspringen hebben ze nooit geweten. Zo langzamerhand moest ik mezelf leren opvoeden door te kijken hoe het bij anderen toeging. Dat is eigenlijk in Leeuwarden begonnen, voor mij toen een metropool!

Mijn vader was oorspronkelijk van boerenhuize en in zijn jeugd zelf ook boer. Mijn moeder heeft hij leren kennen, omdat hij een tijdje bij mijn grootmoeder van moederskant bedrijfsleider is geweest op de boerderij. In die zelfde tijd heeft hij, zoals vele Friese boerenzonen, de z.g. ‘zuivelakte’ gehaald. Zuivelfabrieken rezen in die tijd als paddestoelen uit de grond. In *Stiefmoeder Aarde* schrijf ik over die pijpen van de zuivelfabrieken aan de horizon. Later werd het een gewoon beeld, maar toen was het net zoiets als de torenflats in de tegenwoordige tijd.

Op het eiland Texel heeft mijn vader nog een tijd lang zelf een zuivelfabriek gehad. Dat element van bezitter en exploitant in het karakter van mijn vader heb ik beschreven in de persoon van Herze Wiarda in *Stiefmoeder Aarde.* Wiarda was echter brutaler en genadelozer dan mijn vader. Mijn vader was niet hard genoeg, dat is ook zijn ongeluk als zakenman geweest.

Je verhuizing naar Leeuwarden heeft uiteindelijk een grote invloed op je gehad. Je kwam daar met allerlei creatieve verschijnselen in aanraking.

Dat is waar. In Leeuwarden vond ik bibliotheken, de film (ik

ben een filmfan gebleven), de muziek, het toneel, het schrijven, het tekenen, de kinderoperette, de kermis, de poppekast. Ik zei al: Leeuwarden was voor mij een metropool. Ik werd verliefd op de 'grote stad', en bij al mijn onuitwisbare liefde voor de natuur, zowel voor mijn geboorteland als voor de 'uithoeken der aarde', kan ik alleen nog in een grote stad wonen. Daar waar kunst, politiek, 's levens beweging in geconcentreerde vorm op mij afkomen en mij meenemen in hun vaart, waar 'de mensen' zijn.

Het schrijven...

Bij de Doopsgezinde kerk moesten we vanaf tien jaar tot aan de tijd dat je werd gedoopt - ik heb het niet zo ver laten komen, want voor die tijd was ik van het geloof af - iedere week een opstel schrijven over het bijbelfragment dat besproken was. Mijn opstellen kregen veel lof en werden door de dominee dikwijls ten voorbeeld gesteld. Maar er was iets anders. Niet ver van ons vandaan woonde een zekere meneer Tuinstra. Hij speelde een rol in de Friese Beweging. De Friese Beweging uitte zich toen hoofdzakelijk in het beoefenen van de Friese taal, letteren en oudheidkunde. Er kwam ook een nieuwe vleugel op, die zich de Jong-Friezen noemden. Zij hadden in de Eerste Wereldoorlog absoluut-separatistische ideeën: Friesland moest eigenlijk van Nederland af en een zelfstandige staat worden om zijn volle emancipatie te verwerven. Ik kende de verhalen daarover wel, maar had er weinig mee te maken. Mijn vader werd benaderd door de meer conservatieve leden van de Friese Beweging. Zij hadden gehoord dat ik goed kon schrijven en spoorden mijn vader aan om me Friese les te laten nemen. Al spoedig leerde ik de Friese spelling en maakte ik dictees met 10 à 12 andere kinderen. Veel moeite had ik er niet mee, maar ik kreeg het wel benauwd toen ik merkte, dat de leiders van deze Friese cursus - een soort semi-intellectuelen - in mij een toekomstig Friestalig auteur zagen. Het is naar mijn mening niet goed om tegen een kind van een jaar of elf te zeggen, dat hij uitverkoren is voor een of andere roeping. Deze leden van de Friese Beweging hebben me zelfs nog toen ik in Apeldoorn woonde met allerlei hartelijke, maar wel curieuze brieven achtervolgd. In Leeuwarden heb ik ook voor het eerst echt toneel gezien. Ik had een paar vriendjes, van wie de ouders lid waren van de socialistische verbruikscoöperatie. Af en toe lieten ze een toneelgezelschap uit Amsterdam komen, dat een stuk opvoerde.

Het waren bijna altijd stukken van Herman Heijermans, die toen enorm opgang maakten. Ik heb o.a. *Het Zevende Gebod*, *Eva Bonheur* en *Schakels* gezien. Deze toneelstukken hebben diepe indruk op me gemaakt. Wanneer ik na afloop thuis kwam, nam ik een schrijfbloc en dan probeerde ik het hele toneelstuk op te schrijven. Een waanzinnige energie had ik toen, dat is werkelijk soms te gek geweest: spelen, zwerven, schrijven, tekenen. Behalve toneelstukken kwam ik ook in aanraking met de kinderoperette en de muziek, waarvoor ik in de rij stond.

Ik moet je niet vergeten te vertellen dat ik altijd bijzonder graag getekend heb en mijn leven lang een grote belangstelling voor beeldende kunst heb gehad. In Leeuwarden kreeg ik tekenlessen en mijn tekenleraar was ook een groot muziekliefhebber. Wanneer de tekenles was afgelopen zei hij: 'Nu gaan we een half uurtje naar de grammofoon luisteren'. Dat was iets nieuws voor mij.

Vanuit Veenwouden wist ik wel dat je op een grammofoon lachplaten kon horen, maar dat je er serieuze muziek op kon draaien, was voor mij een grote verrassing! Mijn tekenleraar speelde voor mij ouvertures van Wagner en Rossini, de Tweede Hongaarse Rapsodie en natuurlijk de walsen van Strauss. Al deze componisten heb ik daar voor het eerst gehoord en ik vond het verrukkelijk. Deze ontwaakte,

intense belangstelling voor muziek was weer de aanleiding om muziekles te nemen. Behalve tekenlessen en Friese lessen kreeg ik nu ook vioolles van een buurman, meneer Ligthart. Hij speelde in de Leeuwardense Harmonie, die regelmatig concerteerde in de Prinsentuin. De beschrijving daarvan kun je helemaal terugvinden in Vestdijks roman *De Koperen Tuin.*

Mijn vader wist dat ik erg veel van muziek hield en nam een abonnement. Dat was een kartonnen kaartje waar telkens - wanneer je gedurende de zomer zo'n concert bezocht - een gaatje in werd geknipt. De uitvoeringen werden 's zondagsmiddags gegeven en een keer per jaar, op Koninginnedag, was er een groot concert met vuurwerk. Dat was op 31 augustus, de verjaardag van koningin Wilhelmina. Onvergetelijke dagen, nog wel midden in oorlogstijd!

Meneer Ligthart was een aardige man. Voor hij me vioolles wilde geven, testte hij eerst mijn muzikale gehoor en toen dat door hem in orde werd bevonden, leende hij me een driekwart viool. Na een aantal lessen konden we heel goed samen spelen. Ik herinner me b.v. dat we samen duo's van Mazàs speelden. Heerlijk vond ik dat, vooral als meneer Ligthart mijn ‘vaste streek’ prees.

En om dan toch vooruit te lopen: toen we in Apeldoorn woonden vond mijn vader, dat ik opnieuw vioollessen moest nemen. Ik ging op les bij een nog jonge, door het conservatorium afgeleverde leraar, die Johan Büchele heette. Tijdens de eerste les kwam ik er al spoedig achter dat er niets deugde van mijn spel. Mijn houding was verkeerd, ik hield de strijkstok niet goed vast, mijn pols stond niet goed, kortom, er deugde werkelijk niets van mijn spel en ik kon helemaal opnieuw beginnen. Na een half jaar hield ik op met de praktische muziek; sinds die tijd ben ik een gretig luisteraar.

In 1980 heb ik een verhaal geschreven voor mijn vriend, de componist Rudolf Escher, die dodelijk ziek was en geen mens meer wilde zien. Ik had de behoefte om hem een groet te sturen, maar wat moet je nu aan iemand schrijven die stervende is? Voor hem heb ik toen het verhaal *De Improvisatie* geschreven. Het gaat over mijn oude vioolleraar meneer Ligthart en is voor driekwart werkelijk gebeurd.

Meneer Ligthart was op een keer ziek en bij ons thuis zwierven enkele exemplaren van een oud kindertijdschrift uit de 19de eeuw, *Het Jong Volkje.* Daarin stond een nogal sentimenteel stuk over Johann Sebastian Bach. Meneer Ligthart was toen bezig te genezen van een flinke griepaanval, het was de tijd van de Spaanse griep. Hij mocht niet uit bed en toen ik hem een keer bezocht, vroeg ik: ‘Zal ik u eens voorlezen? Ik heb een verhaal bij me dat over Bach gaat’. Ik heb hem het verhaal voorgelezen. Het was heel aandoenlijk, omdat Bach in het verhaal blind werd. Ik zag de tranen over de wangen van meneer Ligthart rollen. ‘Goddomme’, zei hij, ‘wat hebben de componisten in die tijd toch allemaal geleden’.

Maar in het verhaal voor Rudolf Escher heb ik het zo geschreven, dat meneer Ligthart tegen me zegt: ‘Geef me mijn viool’. En dan laat ik hem improviseren. Tot ik zeg: ‘Was dat Bach, meneer Ligthart?’ Waarop hij antwoordt: ‘Nee, dat was Ligthart’. Ik heb Rudolf Escher het verhaal gestuurd en hij heeft mij nog met een roerend briefje bedankt.

Ik deed in mijn jeugd eigenlijk van alles èn met een waanzinnige energie. Ik vergeet bijna te vertellen, dat ik ook daar nog veel buiten zwierf en speelde. Aan de buitenkant van Leeuwarden had je en heb je een klein polderdijkje, het Kalverdijkje. Aan de kant van de stad is het al bebouwd, maar aan de andere kant is nog een heel stuk open. Als ik er een enkele keer nog eens voorbij rijd, denk ik steeds: ‘Ik moet nog een keer het Kalverdijkje afwandelen’. Ik herinner me, dat we daar dikwijls met hele troepen jongens naar toe trokken. We sloegen er onze tenten op, kampeerden daar en speelden rovertje en Indiaantje. Tja, het beroemde Kalverdijkje...

Mijn verslaving aan boeken is toen ook begonnen en zo heb ik de grondslag voor mijn bibliotheek gelegd. Zakgeld kreeg ik

nog steeds niet en om toch aan boeken te komen, liet ik geen gelegenheid voorbij gaan om boeken te vragen. Altijd wist ik wel een titel te noemen. Voor f 1,90 had je een gebonden boek. Zo bouwde ik mijn bibliotheekje op: *Pietje Bell*, *De Fietsclub*, *Alle Vijf*, *Dik Trom*, indianenboeken, daarna Karl May, hoewel die duurder waren, wat later de grote sagenboeken van Thieme, die je tegenwoordig weer ziet opduiken.

In Leeuwarden lag voor mij ook de grondslag van de wereldliteratuur, die ik heb leren kennen in voor kinderen bewerkte uitgaven: Don Quichotte, Robin Hood, Hiawatha, alle sprookjes van Grimm, alle Middeleeuwse legenden. Ik las natuurlijk niet systematisch, meer te hooi en te gras, wat me zo in handen viel. Door een vriendje op school die stapelgek was op Van Lennep, ging ik ook Van Lennep lezen: *Onze Voorouders, De Roos van Dekema* enz. Ook ben ik toen begonnen met het lezen van vaderlandse geschiedenis. Van mijn grootmoeder had ik op mijn elfde jaar *Onze Voorouders* gekregen. Het was een vierdelig boek, waarin de hele vaderlandse geschiedenis, vanaf de Germaanse tijd tot aan de 19-de eeuw in de vorm van novellen werd beschreven. Ik heb er veel van geleerd, maar eigenlijk bleef van alles wat ik las een heleboel hangen. Ik was een waanzinnige boekenverslinder, en dat is jaren zo gebleven.

Je hebt eens gezegd dat je een moeilijke en onrustige jeugd hebt gehad. Dat onrustige is wel duidelijk geworden, maar moeilijk?

De moeilijkheden zijn pas echt in Apeldoorn begonnen. In Leeuwarden keek ik nog tegen het leven aan als een heel bont avontuur. De idylle van mijn geboortedorp Veenwouden was eigenlijk overgegaan in een soort groot kermisavontuur. De grote stad was voor mij een feest met soms wel vervelende inzinkingen, maar toch een feest met altijd nieuwe facetten.

In 1919 zijn we naar Apeldoorn verhuisd. Ik was twaalf jaar en had al een heleboel gelezen en gehoord en was erg nieuwsgierig gebleven naar alles dat zich in mijn omgeving afspeelde. Zo kreeg ik weet van de situaties die ik om me heen zag, ook van die in het eigen gezin. Ons gezin werd in Apeldoorn steeds meer gekweld door financiële zorgen en beslommeringen. Daardoor is ook mijn sympathie voor mijn vader heel groot geworden, want mijn vader was toen echt een vervolgde, een gekwelde; hij wist niet hoe hij uit de zorgen moest komen. Mijn vader had bijvoorbeeld een schuld uitstaan, waaraan hij systematisch werd herinnerd. Zeker twee keer per week ontving hij een briefkaart, waarin hem werd verzocht die schuld nu eindelijk eens te betalen. Week na week ging dit door. Ik vond dat iets verschrikkelijks en begreep dat de financiële situatie voor mijn ouders voortdurend onhoudbaarder werd. Mijn vader begon geld te lenen van familieleden, totdat ook zij hem niets meer wilden of konden geven. Ik wist dat allemaal tot in details.

Parallel met deze misère liep mijn puberteit en dat heeft ook de nodige crises veroorzaakt.

Onder deze schaduw is toen een soort zwaarmoedigheid in mijn leven gekomen. In mijn latere gedichten vind je dat terug. Mijn onschuld was ik in ieder geval absoluut kwijt. Terwijl ik toch verzot was op de Veluwse natuur, die ik nog fantastischer vond dan de Friese Wouden. De heidevelden, heuvels en diepe bossen waren voor mij iets heel nieuws. Ik fietste soms hele avonden rond en wilde dan nauwelijks naar huis. De randen van Apeldoorn, de lanen, de bossen, die sfeer daar sloot precies aan bij mijn zwaarmoedigheid, die ik echter helemaal voor me hield. Er ontstond in mij een niet ongevaarlijke neurose. Het merkwaardige was wel dat ik me naar buiten toe steeds onstuimiger opstelde en me ook manisch kon aanstellen.

Op het gymnasium in Apeldoorn was ik in het begin diep onder de indruk van de mooie leslokalen, de gipsen bustes en klassieke prenten. Ik was gauw aan de sfeer daar gewend; ik had nooit veel moeite met het adapteren van milieu's en mensen.

Ik vond daar een soort beschermer, mijn leraar Nederlands Dr. Overdiep, die later professor in Groningen is geworden. Hij hield mij zo'n beetje de hand boven het hoofd en pleitte voor mij, wanneer het weer eens mis ging door mijn vreemde, onbehouwen, grillige streken en uitvallen tegen leraren. Ik had een groot eergevoel en een sterke trots. In de gymnasium tijd heb ik mijn geloof verloren. Dit weerhield mij niet om voor het *Doopsgezind Weekblad* in 1923 een krans van sonnetten over het Kerstgebeuren te schrijven onder het pseudoniem Sybrand Bos, omdat ik me toch een beetje geneerde voor deze kerstgedichten. Ik kreeg fl. 2,50 voor elk gedicht en dat vond ik schitterend. Maar met deze publikatie is het verhaal nog niet afgelopen. Op een dag kreeg ik een brief van de heer Jacques Bonset, dirigent van een bekend Amsterdams koor en componist. Via het *Doopsgezind Weekblad* was hij aan mijn adres gekomen. Aan de toon van zijn brief merkte ik, dat hij niet wist, dat Sybrand Bos maar een snotjongen was. Hij vroeg me of hij mijn sonnettenkrans op muziek mocht zetten. En dat is ook gebeurd. Er zou een uitvoering plaatsvinden met groot koor en orkest in Amsterdam. Het was net in de tijd dat mijn ouders geen cent meer hadden. Vlak voor de uitvoering werd ik door een lerares benaderd. Zij vertelde mij dat ze gehoord hadden dat er in Amsterdam een muziekwerk zou worden uitgevoerd op tekst van mij en dat de leraren het leuk zouden vinden, wanneer ik er op hun kosten bij aanwezig zou kunnen zijn. Ik heb haar geantwoord dat de hele uitvoering mij niets kon schelen, omdat ik niet meer achter de teksten stond daar ik die in een opwelling geschreven had en dat ik bovendien niet eens meer gelovig was. Maar ik had dolgraag willen gaan! Ik wilde dit echter niet toegeven - ik was namelijk zeer verliefd op deze lerares en meende in stomme trots dat ik juist háár moest laten zien dat ik tegoed was voor ‘weldaden’...

Bij deze ene weigering is het niet gebleven, want zodra ik verplichtingen aan mensen heb, voel ik tegelijkertijd een tegenzin, een weerstand. Iets zo maar aannemen kan ik niet. Ik ben enkele keren in mijn leven gedwongen geweest om hulp aan te nemen, maar dat stuitte dan bij mij op zo'n innerlijke weerstand, dat ik het mijn weldoeners bij wijze van spreken kwalijk nam. Daarom ben ik er in feite heel trots op, dat ik het in mijn leven vrijwel zonder hulp van anderen heb klaargespeeld. Zeker, mijn ouders hebben mij verwekt, maar ik mag zeggen dat ik mijzelf gemaakt heb. Al heb ik daar wel voor betaald.

Je wilde je toen al een beetje als ‘kunstenaar’ gedragen?

Natuurlijk. Ik dacht dat een kunstenaar zich zelfstandiger, trotser en ook hoogmoediger moest gedragen dan de rest. Maar ik was nog helemaal niets. Ik schreef schriften en schrijfblocs vol met alle mogelijke dingen, maar het had geen substantie. Dat kwam uiteraard omdat ik van het leven niets afwist. Ik had wel een paar elementaire dingen meegemaakt en natuurlijk de misère met mijn ouders, maar ik had in wezen niets om over te schrijven. Ik verzon dus wel veel liefdesaffaires, waar ik poëzie over schreef, maar dat was voor 't merendeel fantasie.

Hoe zat het met je literaire ontwikkeling op het gymnasium? Je voorkeur en smaak zullen toen wel ingrijpend gewijzigd zijn.

Omdat ik iets te lang op de M.U.L.O. had gezeten en dus wat ouder was dan mijn klasgenoten, mocht ik van mijn leraren alles lezen. Het gymnasium werd voor mij de poort naar de èchte wereldliteratuur. De dagen van *De Vier Heemskinderen* of *de Nibelungen*, ik noem maar iets, waren voorbij. Naast de Tachtiger-dichters las ik voor het eerst romans van Ina Boudier Bakker, Louis Couperus, Herman Robbers, Frans Coenen, al de naturalisten. Louis Couperus vond ik de beste schrijver; hij had

een ongewone fantasie. Daarmee ontsloot hij voor mij een wereld die ik niet kende en die fascineerde mij. Ik leerde leven uit boeken!

In de tweede klas begon ik Schiller en Hebbel te lezen. Ik heb het zelfs klaargespeeld om de hele *Jonkvrouw van Orléans* in blanke verzen te vertalen; maar in Hebbels *Gehörnte Siegfried*

bleef ik steken. Maar er waren wel Homerus, en Herodotos en Plutarchus; er waren Goethe en Shelley.

Hoe voelde jij je op het gymnasium of speelde het milieuverschil niet zo'n grote rol?

Laat ik eerst nog vermelden, dat we er voorbeeldig les kregen; doordat ons gymnasium zo klein was, was het ook een eliteschool. Er waren enkele andere kinderen uit milieu's waar ze het niet breed hadden. Ik herinner me een zoon van een molenaar en ook de latere professor A.A. van Ruler; zijn vader was bakker. Ik was de zoon van een gefailleerd koopman. Verder waren het allemaal kinderen afkomstig uit de meestal welgestelde bourgeoisie; mensen met dubbele namen, aristocratie zelfs. Bij mij in de klas zaten Louis, baron van der Feltz en nog meer jongens van adel. Zij waren lid van toneelclubjes en droegen hele dure kleren, terwijl ik rondliep in afleggertjes van mijn neven of in kleren die door mijn moeder eigenhandig in elkaar waren geflanst. Ellende...!

Die periode is een van de grootste kwellingen in mijn leven geweest. Aan de ene kant was ik de jongen die zo goed kon schrijven wat iedereen mooi vond, en aan de andere kant voelde ik me ‘de verschoppeling’, die sociaal op de onderste sport van de ladder stond. Dat je dat onderscheid aan je kleren kon zien, heb ik me het meeste aangetrokken. Ik heb ontzettend onder die grote klasse-verschillen geleden. Later toen ik geld had om kleren te kopen, kocht ik altijd veel meer dan ik kon dragen. Dat was bijna ziekelijk, hoewel ik me er van bewust ben dat het meer een soort ‘Wiedergutmachung’ was voor die afschuwelijke periode uit mijn verleden. Overigens heb ik nu nog altijd te veel pakken in de kast hangen...

Maakten je welgestelde mede-leerlingen opmerkingen over je uiterlijk?

Nee, ze gedroegen zich wat dat aangaat geciviliseerd tegenover mij. In de vierde klas hebben ze me zelfs bij hun schoolfeest betrokken, omdat ze een toneeltekst nodig hadden. Ik heb toen een parodie op de Forumscène uit Julius Caesar van Shakespeare voor hen geschreven. Het werd een groot succes, maar bij die ene keer is het wel gebleven. Ze hadden hun eigen tennisclubjes, muziekclubjes, disputen en wat dies meer zij, maar daar was ik niet bij.

Je verkeerde in een geïsoleerde positie.

Ik werd altijd buitengesloten en dat heeft op mij een diepe, zelfs smartelijke indruk gemaakt.

Zo kwam je ook niet in contact met meisjes.

Van verre keek ik tegen de mooie meisjes van school aan. Ik ben zelfs een tijdje erg verliefd geweest op een meisje dat een hele fraaie naam had: Pauline Baudoin. Maar er was geen enkele mogelijkheid om in Pauline's milieu te komen. Ik keek daar van buiten tegen aan en het kwam ook niet eens bij me op een poging in die richting te wagen.

Hoe sublimeerde je dat?

Ik sublimeerde dat door liefdesgedichten te schrijven en de bekende jongensondeugd te plegen.

Tot mijn negentiende jaar heb ik geen ervaring met meisjes gehad. Ik heb dat erg gemist. Op Pauline Baudoin na was ik vaak verliefd op oudere, wat moederlijke vrouwen van een jaar of 30-35 zoals die lerares voornoemd, die zo droomde ik aan al mijn liefdesbehoeften tegemoeten zouden komen en mijn verregaande begeerten

zouden kunnen stillen. Het is allemaal anders gegaan. Lachend: Ik moet er wel bij zeggen, dat ik dat gemis in mijn latere leven wel heb ingehaald.

Maar toen ik het niet had had ik het juist zo verschrikkelijk nodig. (Zwijgen).

Typisch dat je sociale klasse een normale ontwikkeling kon afremmen en je frustreren.

Ik liep met hele dwaze ideeën rond die nooit in praktijk werden gebracht. Maar in diezelfde tijd - ik zat toen in de vierde klas - speelde zich er een verschrikkelijk drama af bij ons op school. Een jongen uit een hogere klas was verliefd op een meisje dat Alexandra heette en de ster van de school was. Het was een van de vele meisjes die in en buiten de school furore maakten. Het trieste van die verliefde jongen was, dat hij een beetje mismaakt was. Hij was nogal aan de kleine kant en had een klompvoet. Hij aanbad de blonde ster met hart en ziel en haalde daarom soms dwaasheden uit. Hij heeft, meen ik, eens bij haar op de stoep gelegen, maar zij lachte hem gewoon uit. Alexandra was in dit soort dingen een ijskoude persoonlijkheid. Op een morgen kwamen we op school en daar werd ons verteld dat de jongen in kwestie zich had verdronken. Voor mij was dat een signaal. Ik dacht bij mezelf: ‘Pas op, haal geen dwaasheden uit’. Eigenlijk gek dat ik mezelf in deze emotionele aangelegenheden kon rationaliseren. Maar dat kwam door mijn hevige liefde voor het leven. Ik verwachtte toen erg veel van het leven...

Jij bent van nature geen pessimist.

Nee, ik had juist het gevoel dat het goede allemaal nog moest komen en ik was er van overtuigd, dat het zou komen, hoe dan ook.

Het schrijven werd steeds belangrijker voor je?

Vooral het schrijven van poëzie. Ik schreef het ene schrift na het andere vol. Behalve door mijn verliefdheden kwam dit ook door de natuur van de Veluwe, die mij nieuwe esthetische en creatieve prikkels gaf. Maar ik was eigenlijk als dichter te jong. Ik kon voor mijn prikkels geen adequate expressie vinden.

Ik las dan b.v. het begin van een gedicht van Jacques Perk:

> ‘Een zee van golvend purper, in verbazen
> En ademloos, verstijfd - als waar zij dood -
> Bij 't zien van 't eindloos vlammend avondrood...
> Zoo schijnt de heide, waar wie honing lazen
>
> Met de' avondlast langs bloem en purper razen,
> Om niet te keeren, voor de nacht ontvlood, -’

en kreeg onmiddellijk het gevoel, dat alles al gezegd was, dat ik dat nooit meer zo mooi zou kunnen. Ik had nu eenmaal dat expressie vermogen niet, hoewel ik er mijn hele gymnasium tijd naar heb gezocht. Pas toen ik later werkelijk verliefd werd op Aafje, die ook mijn vrouw zou worden, kon ik echte persoonlijke gedichten schrijven.

Daarnaast gebeurde er nog iets met dat schrijven. Hoewel ik dat gymnasium in Apeldoorn afliep in een volstrekt Nederlandse omgeving, had ik nog altijd een band met Friesland behouden. Dat kwam niet alleen omdat mijn ouders altijd Fries bleven praten, maar ook door een Friese onderwijzer die in Apeldoorn woonde en later naar Nederlands-Indië verhuisde. Van hem kreeg ik toen een langwerpige doos, die vol zat met almanakjes, boekjes, toneelstukken, brochures, hele en halve jaargangen van Friese literaire tijdschriften. Ik snuffelde en las daar regelmatig in en door al dat Friese gedoe maar ook door langdurige zomervakanties bij mijn Friese familie bleef die connectie met mijn ‘moederland’ bestaan.

Mijn biologie-leraar had in diezelfde tijd een schoolboekje geschreven en mij gevraagd tekeningen bij de teksten te maken. Ik heb dat boekje op zijn aanwijzing vol getekend met bevruchte en bestoven bollen en knollen. Als beloning kreeg ik het boek *Veluwsche Sagen* van Gustave v.d. Wall Perné. Hij was een schilder, die vlak bij Apeldoorn woonde en sprookjesachtige schilderijen maakte. De Veluwse sagen die hij in de loop van zijn leven hoorde heeft hij opgeschreven en in twee deeltjes gepubliceerd. Heel fraai.

Toen ik dat boekje las, dacht ik: ‘Zo iets kan ik ook wel maken’. Zo begon ik Friese sagen te schrijven, die ik allemaal

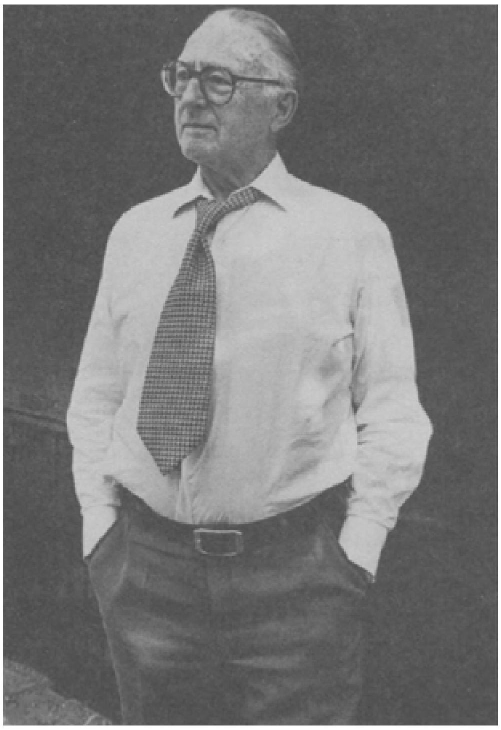
uit de inhoud van mijn langwerpige doos haalde. Binnen korte tijd had ik een hele bundel Friese sagen geschreven. De broer van een vriend van mij, Henk Persijn, was beeldend kunstenaar; hij heeft er tekeningen bij gemaakt. Ik heb vervolgens een brief geschreven naar de Amsterdamse uitgeverij Scheltens en Giltay met de vraag of zij bereid waren het manuscript uit te geven in hun ‘sagen-reeks’. Ik ben naar Amsterdam geweest - op zichzelf voor mij al een avontuur - en praatte daar met de heren van de uitgeverij. Ik vertelde hen dat ik schrijver wilde worden en heb enorm gezwetst over alles wat ik van plan was, maar nog nooit had uitgevoerd.

Het boekje vonden ze leuk en ze besloten het uit te geven. Ik kreeg voor het eerst in mijn leven een echt contract, waarin stond dat ik alle rechten aan de uitgevers overdroeg tegen een eenmalig bedrag van fl. 75,-. Enfin, mijn boekje met Friese sagen, mijn debuut als scholier heeft misschien wel zonder mijn weten tien drukken gehaald en daarna is het nog geëxploiteerd door de Noordnederlandse Boekhandel in Leeuwarden, maar behalve die fl. 75,- heb ik er nooit een cent van gezien.

Heb je je honorarium thuis afgegeven?

Ik mocht het houden. Ik heb een nieuw pak, een paar overhemden, nieuwe schoenen en natuurlijk boeken gekocht. De rest heb ik aan mijn moeder gegeven.

Het gekke was dat mijn ouders helemaal niet zo onder de indruk waren. Zeker niet in de tijd dat het boekje werd geschreven en uitgegeven. Ik spreek nu over 1925. Er waren toen moeilijkheden, omdat ik tijdelijk van school was weggelopen. Ik had me misdragen, in het bijzonder tegenover de gymnastiekleraar, bij wie ik een aantal lessen gespijbeld had. Toen ik weer eens kwam, zei hij me, dat ik de lessen moest volgen, omdat dat goed voor me was. Ik heb toen tegen hem gezegd: ‘Ik doe het niet. Ik ben Bolsjewiek en als het zo doorgaat, gooi ik nog eens een bom op de school’. Ik heb bij de rector moeten komen en daar werd me plechtig meegedeeld, dat ik me uitzonderlijk had misdragen. Ik moest mijn excuses maken aan de gymnastiekleraar en werd twee dagen van school gestuurd.



Theun de Vries. Foto: Chris van Houts.

In die tijd was dat een geweldige schande. Ik voelde me toen wel ongelukkig: slachtoffer van eigen onbeheerst temperament. Bij de eerstvolgende klasse-overgang had ik onvoldoende voor natuurkunde, scheikunde en wiskunde. In de lerarenvergadering werd besloten dat ik de vierde klas over moest doen.

's Avonds na deze beslissing kwam de *claviger*, alias conciërge op de fiets naar ons toe ... Toen ik hem voor de deur zag afstappen, begreep ik het al. ‘De Vries’, zei hij op plechtige toon: “ik moet je een beroerd bericht brengen. Je bent blijven zitten”. Ik antwoordde hem: “Clausing” - zo heette de conciërge - zeg dan maar tegen de rector dat ik niet meer op school terugkom’. Mijn ouders vonden het helemaal niet leuk dat ik bleef zitten. Ik heb hen uitgelegd dat ik ook niet meer naar school terug wilde, omdat ik schrijver wilde worden en me buiten school wel een bestaansmogelijkheid zou veroveren. Getrouw aan hun pedagogische onmacht hebben mijn ouders zich daarbij neergelegd.

Kon jij je ouders zodanig manipuleren of kwam het door je koppigheid, dat ze zich bij jouw beslissing neerlegden?

Het kwam door mijn koppigheid, maar ze hadden natuurlijk niet moeten toegeven. Later heb ik het sterk betreurd, dat ik het gymnasium niet heb afgemaakt en geen universitaire opleiding heb gevolgd. Nu de universiteit niet voor mij was weggelegd, bleef er niets anders over dan het auto-didactisme. Dat is zo mijn hele leven gebleven. Alle dingen die ik heb aangevat, heb ik op mijn eigen houtje moeten onderzoeken. Dat is dan het voorrecht van een onschoolse ontwikkeling. Over de lacunes die daarbij oningevuld blijven spreek ik maar niet...

In de zomer van 1925, 18 jaar oud, stond ik voor een gapende leegte. Ik moest werk zien te krijgen, ik vond ook wel dat ik dat aan mijn ouders verplicht was. De hele zomer ben ik bezig geweest om werk te vinden. Eerst heb ik het in Apeldoorn geprobeerd, daarna ben ik in Arnhem naar allerlei mogelijke kranten toegestapt. Toen ik in de zomer weer eens in Friesland logeerde, ben ik naar Leeuwarden gegaan en heb daar allerhande drukkerijen, krantenredacties en boekhandels bezocht om aan de slag te komen. Ook ben ik in Groningen naar verschillende uitgeverijen geweest, waar ik als gebruikelijk werd afgewimpeld. Toen ik daar een beetje verloren rondliep, stond ik plotseling voor dat grote bakstenen universiteitsgebouw met de hoge stoepen en dacht: ‘Als ik nou verstandig was geweest, had ik ook een keer zo'n gebouw kunnen binnen gaan’. Ik voelde me moreel gesproken miserabel door de ene afwijzing na de andere. Daarbij kwam dat mij in die jaren door welmenende familieleden een leeftijdsgenoot ten voorbeeld werd gesteld, die zijn studie aan de universiteit met feilloze vaardigheid aflegde, en het dan ook tot hoogleraar brengen zou. Ik bedoel Garmt Stuiveling, die ik toen ook persoonlijk leerde kennen. Ik besefte mismoedig dat mij zo'n carrière als de zijne nooit zou worden gegeven...

Een keer heb ik wel een baantje gehad. Dat werd dan grootscheeps ‘privé-secretaris’ genoemd. Ik was dan privé-secretaris van een oude gepensioneerde zakenman in Apeldoorn. Hij was werkelijk heel oud, want ik heb hem nooit anders gekend, dan zittend in een grote, diepe leunstoel met een kalotje op en een kamerjas aan. In de praktijk kwam het er op neer, dat ik zo eens in de maand een brief voor hem schreef en hem verder iedere avond de N.R.C. moest voorlezen. Van te voren vroeg hij waar het over ging en als het artikel hem niet beviel, moest ik het volgende voorlezen. Met dat baantje verdiende ik een tientje per maand...

In het najaar logeerde ik bij een neef in Utrecht, die toen al een hoge functie had. Hij was ambtenaar van de Provinciale Griffie. Mijn neef had voor mij een privé-onderhoud aangevraagd met de machtigste man op krantengebied in Utrecht:

Dr. P.H. Ritter Jr. Samen met mijn neef ben ik naar hem toegegaan. Ritter troonde achter een groot bureau, waar ik schoorvoetend naar toe liep. Mijn neef bleef in een hoekje zitten. Ik moest hem mijn plannen vertellen en ik deelde hem mee dat er een boekje van mij zou verschijnen, dat ik meest gedichten schreef en me in ieder geval met de literatuur wilde gaan bezighouden. Nadat hij mij had aangehoord, zei hij: ‘Als je dat werkelijk van plan bent, jongeman, ga dan nooit in de journalistiek’. Veel later, toen hij redacteur van een literair blad was, kwam hij mij interviewen. Na afloop vroeg ik hem of hij zich kon herinneren, dat ik 25 jaren geleden als jonge jongen bij hem gekomen was om te vragen of hij een baantje voor me had; hij wist het natuurlijk niet meer.

In ieder geval verscheen in de winter van 1925 mijn boekje *Friese Sagen* en dat was dan tenminste één overwinning op de fataliteit, hoewel geen doorslaggevende. De eerste bespreking in *Den Gulden Winckel* was van Dr. Jan de Vries, een folklorist en germanist, die later in de Duitse bezetting geen fraaie rol heeft gespeeld. Ik herinner me die bespreking nog goed, omdat ze zo slecht was. Jan de Vries, toen nog een relatie van Greshoff, verweet me, dat ik een vreselijke Tachtiger taal en Tachtiger stijl schreef, die lang acherhaald was. Ik had voor mijn volksverhalen en sagen een simpele vertelstijl moeten gebruiken. Zijn slotconclusie was dat dit boekje beter vergeten kon worden. Dit was mijn eerste kennismaking met de Nederlandse kritiek.

Ik begon toen langzamerhand te merken, dat het aan de weg timmeren niet meeviel. Maar ik begreep ook dat ik mij niet op mijn weg mocht laten weerhouden door de ongunst der recensenten. En al heb ik me later vaak geërgerd aan de botheid of vijandschap van sommige vaderlandse ‘boekbesprekers’ - ik heb ook geleerd er met stilzwijgen op te reageren. Slechts een enkele keer ben ik nog uit mijn slof geschoten als het om een laaghartige aanval ging. En - ik heb zelf ook nogal eens om mij heen gehakt tot de spaanders vlogen!

In het voorjaar van 1926 - ik bleef overal proberen een baantje te vinden - ben ik nog een tijdje magazijnbediende geweest. Een van mijn belangrijkste bezigheden was het invullen van bestelbonnen. Regelmatig vulde ik uit pure onkunde de bonnen verkeerd in, zodat de hele boekhouding in de war raakte; al spoedig ben ik daar weggegaan.

Toen kwam ik op het idee om de grote uitgeverijen in het land aan te schrijven en ze gewoon te vragen of ze geen werk voor me hadden. Tot mijn eigen verbazing had ik geluk. Van uitgeverij Nijgh & van Ditmar, tóen nog gevestigd in Rotterdam, kreeg ik een briefje terug met het verzoek of ik bij de heer Zijlstra wilde komen. Zijlstra was een grote, machtige man en hij heeft me aangenomen. Ik vermoed dat mijn Friese afkomst én het feit dat mijn sagenboekje was verschenen als aanbeveling hebben gegolden.

In het voorjaar van 1926 ben ik naar Rotterdam gegaan en werd jongste kantoor-bediende bij uitgever Nijgh & van Ditmar. Ik moest er allerlei rotklusjes opknappen, maar het belangrijkste voor mij was, dat ik in de sfeer van de literatuur werkzaam was.

Mijn boek *Pan onder de mensen* is mijn ‘herinneringsroman’ aan dat oude Rotterdam. Daarin worden de sensaties en de psychische moeilijkheden beschreven van een jongeman die vanuit een provincieplaats in de grote stad terecht komt.

Mijn eigen gewaarwordingen, emoties en ervaringen waren zeer tweeledig. Ik woonde toen op een kamertje aan de Boerenvismarkt. Mijn pension aan de Boerenvismarkt had - waar ik niets van begreep - twee ingangen. Mijn kamer liep in een andere over en als ik daar was en wilde studeren liep er nog al eens een

meid met een of andere kerel door mijn kamer heen. Ik begreep al spoedig dat ik in een vreemd huishouden terecht was gekomen: half pension, half hoerenkast.

Ik leefde volkomen geïsoleerd en voelde me niet op mijn gemak. Soms leek het of de halve onderwereld er over de vloer kwam. En ik had zo'n vermoeden dat de huisbaas, Adam, betrokken was bij allerlei criminele praktijken.

De mensen met wie ik in Rotterdam geconfronteerd werd, waren hele aardige mensen met een stevige portie stadshumor. De Rotterdamse humor is harder en onbehouwener dan de Amsterdamse.

Het ene ogenblik dat ik niet alleen was in dat grote huis, was als er gezamenlijk werd gegeten. Tijdens zo'n maaltijd heb ik een keer een grote ruzie meegemaakt. Toen we aan tafel zaten, kwam er iemand binnen die kennelijk een oude rekening met Adam te vereffenen had. Al spoedig draaide de woordenwisseling uit op een enorme ruzie. Een van de andere commensaals, een inpakker bij een havenbedrijf, greep me bij mijn arm en zei: ‘Naar buiten, jongen’. We waren nog niet buiten of de messen flitsten al. Dit soort avonturen maakte op mij een diepe indruk.

In mijn kwetsbaarheid stond me niemand bij, ik voelde mij volledig alleen. Maar op die leeftijd van 19 jaar waren er in die tijd al veel jongelui, die volledig op eigen benen stonden en zich konden verweren in de maatschappij, maar dat was voor mij niet weggelegd. Mijn neurose - eenzaamheid en machteloosheid - is toen pas goed begonnen en in mijn hele leven een gevoelig hoofdstuk gebleven. Ik heb jaren alleen in pensions en kosthuizen doorgebracht zonder één vertrouweling. Dat ik in mijn leven nooit een echte vader - opvoeder, vriend en wegwijzer - heb gehad, wreekte zich in Rotterdam het eerst aan mij. Ik denk dat het zoeken naar een ‘vader’ psychologisch gezien ook van invloed is geweest op mijn latere verering voor een Marx of een Stalin (van wie de laatste helaas geen vader, maar een bedrieglijke despoot bleek)...

Na die gebeurtenis met de vechtende zeeman ben ik van pension veranderd en kwam ik bij een aardige, protestantse familie terecht in de Jonker Fransstraat, die in het bombardement van 40 gespaard bleef. De man was timmerman; en er was nog een kleermaker in de kost ook, die er later met de hospita vandoor is gegaan. Er was ook een half-volwassen zoon die iets jonger was dan ik en met hem ging ik naar de bioscoop en 's zondags trokken we er op uit. Dan maakten we lange wandeltochten naar Schiebroek, naar Kralingen of naar Delftshaven. Voor mij was dat goed na een week van binnen zitten en gelukkig had ik een beetje aanspraak aan hem, maar het was nu niet bepaald de omgang die ik nodig had. De natuur rond Rotterdam schonk mij in dit opzicht een zekere schrale troost. Maar de haven! Die had toen al iets overweldigends, dat ik in *Pan onder de mensen* heb vergeleken met een symfonisch dreunend stuk mensenwerk. Ik was er voortdurend te vinden, tussen Willemsbrug en park, en vergat er keer op keer de onverklaarbare pijn in mijn binnenste.

En ondertussen ging je van je kamer naar de uitgeverij en terug. Iedere dag. 's Morgens bakte de vrouw van de kleermaker een ei en dat ging tussen twee bruine boterhammen, die ik tussen de middag op kantoor verorberde.

Had je geen goede contacten op je werk?

Het aardige is, dat er op dat kantoor verschillende mensen waren, die mij jaren later nog hebben gebeld en me dan natuurlijk vertelden, dat ze nooit van me hadden vermoed dat ik schreef. Ze wisten wel dat ik toen één boekje had geschreven, maar hadden daar verder geen aandacht aan geschonken. Achteraf vonden ze het allemaal hoogst interessant dat ze me hadden meegemaakt en eigenlijk kon ik ook wel goed met deze mensen overweg, hoewel het kleurloze verhoudingen waren, waar geen vriendschappen uit voortgekomen zijn.

Literair gezien had je natuurlijk helemaal geen contact in Rotterdam.

Natuurlijk wilde ik graag in contact komen met schrijvers en daarom had ik me voorgenomen, dat als ik een schrijver wilde kennen, ik hem zou opzoeken zonder voorafgaande telefoontjes

of briefjes. Als ze later zoiets bij mij uithaalden, dan dacht ik: ‘Daar komt weer zo'n lastpost van een jongen met een manuscript onder zijn arm, dat ik moet lezen’. Niet aardig van me! De eerste schrijver die ik opzocht was Jan-Willem de Boer. Hij was van Friese afkomst en bekleedde een vrij hoge positie in het havenbedrijf. Een van zijn romans heette: *Het nachttij der Runia's.* Ik had weinig affiniteit met hem. Ik had gedacht dat zo iemand mij binnen zou kunnen leiden in de kringen van schrijvers, dichters, toneelspelers, kunstenaars en musici. Niets van dit alles. Op een beleefde manier heeft hij me afgewimpeld en waarschijnlijk bij zichzelf gedacht: ‘Wat komt dat jochie hier doen?’

De tweede auteur die ik ontmoette en met wie ik wel meer contact had, was Herman de Man, die overigens niet in Rotterdam woonde. Hij gaf uit bij Nijgh & van Ditmar. Zijn roman *Rijshout en rozen* was een paar jaar uit en *Het wassende water* pas verschenen. Toen hij weer eens op kantoor kwam, heb ik hem aangesproken en hij was één een al oor. Herman de Man was ook redacteur van *De Wereldkroniek*, een blad dat Nijgh & van Ditmar uitgaf. Hij verzorgde de reportages en nam ook een enkele keer een literair stukje op. Tot twee keer toe is er een verhaaltje van mij in *De Wereldkroniek* verschenen.

Toch zag ik op dat kantoor weinig perspectief voor mezelf. Ik wist niet goed, wat er van me zou moeten worden en ik was daar dikwijls melancholisch over. De grote economische crisis was in feite al begonnen en er was een grote schaarste aan banen. Je moest al over een specialisme beschikken om een echte goede baan te krijgen. En dat specialisme had ik niet. Mijn specialisme bestond eruit om de boel in de war te sturen, ook bij Nijgh & van Ditmar. Behalve dan het overschrijven van rekeningen, dat deed ik heel keurig. Maar verder onderscheidde ik mij in niets. Op een bepaald ogenblik moest ik bij procuratiehouder Verstoep komen. Hij zei tegen mij: ‘Wij hebben besloten, dat je maar moet gaan. We zullen je wel een goed getuigschrift meegeven’. Met dat goede getuigschrift werd ik de woestijn ingestuurd.

Ik kreeg een maand de tijd om een andere baan te zoeken en dat lukte me zowaar in Leerdam. Daar bevond zich een merkwaardige zaak, die bestond uit een boekhandel, een drukkerij en een krantenbedrijfje. Onder de grootscheepse naam *Gecombineerde Gelderse en Zuidhollandse Bladen* gaf een familiefirma driemaal per week een advertentieblaadje uit, waar op de eerste pagina enkele redactionele mededelingen stonden en waarin zo af en toe een gemeenteraadsverslag werd afgedrukt. Daar werd ik ingehuurd en ik moest in de boekhandel werken. Af en toe moest ik voor de krant berichtjes maken of bewerken. In de boekhandel ben ik voor de eerste keer de naam van Rein Blijstra tegengekomen. Hij had een boek geschreven dat *IJzeren Vlinders* heette. Ik vond dat een mooie en intrigerende titel. Er was bij de boekhandel ook nog een uitleenbibliotheek waar ik verantwoordelijk voor was. Je vond daar veel colportage- en avonturenromans, waar ik altijd al een groot liefhebber van ben geweest. In de uitleenbibliotheek stond de complete Dumas en 's middags las ik daarin urenlang. Dat waardeerde men niet zo erg en daarom werd besloten dat ik meer verslagwerk moest doen. Zo bezocht ik de gemeenteraadsvergaderingen van het naburige dorpje Asperen. De gemeenteraad bestond uit vier personen: een burgemeester en drie raadsleden. De publieke tribune was een soort houten kippenkooi, waarin twee mensen konden zitten. Op de ene plaats zat ik dan als een verslaggever achter de spijlen. Mijn verslagen van de gemeenteraadsvergaderingen waren, denk ik bizar. Als de heren met elkaar spraken, dacht ik meest aan iets anders. Ik begreep maar half waar de heren het over hadden. Om elf uur 's ochtends pauzeerden ze en ik kreeg een kop koffie en een sigaar in mijn houten kooi.

's Middags fietste of wandelde ik over de lange dijk naar Leerdam terug. In Rotterdam had ik de geur van de grote stad ingesnoven. Leerdam daarna was voor mij een volledige woestenij. Ik had er een dodelijk gevoel van eenzaamheid. Er was geen bioscoop en een café-loper was ik niet, waarschijnlijk een overblijfsel uit de geheelonthouders jeugdbeweging in Apeldoorn. Het enige wat je in Leerdam kon doen, was een beetje rondfietsen, maar dat vond ik een hopeloze zaak.

Enkele jaren geleden ben ik er terug geweest en toen vond ik die streek onbeschrijflijk mooi. Vreemd, dat je appreciatie van de buitenwereld - vooral in zulke gevoelige jaren - absoluut gekleurd wordt door je zielsstemming. Het landschap van mijn ziel was toen woest en lelijk en de wereld daarbuiten ook.

Ik deed er zo goed en kwaad als mogelijk mijn werk, maar bij de *Gecombineerde Gelderse en Zuidhollandse Bladen* was voor mij geen succes weggelegd. Al spoedig suggereerde ‘de directie’ om elders emplooi te zoeken. Ze waren van mening dat ik bij hen niet aan mijn trekken kwam, maar in werkelijkheid was ik een overcompleet meubel geworden.

Nieuwjaar 1927 was ik in Apeldoorn bij mijn ouders terug en daar begon de hele misère, die zich een jaar geleden had afgespeeld opnieuw: rondhangen, zoeken naar werk en het schrijven van veel gedichten. Ik had al veel schriften vol met puberteitsgedichten geschreven, maar die waren niet de moeite waard. Aan het schrijven daarvan heb ik wel een grote technische vaardigheid overgehouden, zodat ik later nooit hoefde te zoeken naar een vorm. Veel van deze gedichten heb ik, zonder succes overigens naar tijdschriften gestuurd. Maar er was al in 1926 een nieuwe, eigen toon in mijn poëzie gekomen; ik was verliefd geworden op Aafje Maria Vernes, die ik kende uit de jeugdbeweging. Zij beantwoordde mijn liefde (in 1932 werd zij na een nogal stormachtige verlovingstijd mijn vrouw). Een aantal van de door haar geinspireerde gedichten had ik eind '26 naar het literaire tijdschrift *De Stem*, gestuurd waarvan Dirk Coster redacteur was; tot mijn grote verbazing besloot de redactie enkele gedichten te plaatsen. In het voorjaar van 1927 werden ze gepubliceerd en ik heb toen ook in Arnhem Jan Greshoff leren kennen.

Van mijn gewoonte om schrijvers onverwachts met mijn persoon te confronteren ben ik toen afgeweken. Bij uitzondering heb ik Greshoff van te voren geschreven. Ik kreeg een briefje in een klein en priegelig handschrift terug, dat ik kon komen. Nadat ik hem twee keer bezocht had, nam ik de derde keer een stapeltje gedichten mee. Tot mijn verbazing èn verrassing vond hij ze goed. Jan Greshoff maakte er een keuze uit en heeft het manuscript toen aangeboden aan de befaamde Maastrichtse uitgever Stols. En in datzelfde jaar verscheen onder de titel *Terugkeer* mijn eerste gedichtenbundel. Nog altijd beschouw ik *Terugkeer* als mijn echte literaire debuut.

Terugkeer

De grote rust en de bezinning zinken
in mij als regens in een dode tuin.
Na deze waanzin en dit zelfverminken
keer ik terug. Nog ligt de droom in puin,
maar buiten waar men bruggen bouwt, wijd bogend,
en waar de stroom versnelt tot vurig licht,
word ik van nieuwe liefde en trots almogend -
en ik vergeet en wandel opgericht.

Nu eindlijk valt het masker van de dagen
en de verbijstrende eenzaamheid vergaat.

Zij kwam van. De blindelingse vlagen

van wanhoop stierven aan mijn hart, verzaad.

Een vrouw wier handen in de mijne lagen
riep met één lach de dood uit mijn gelaat.

In het voorjaar van 1927 bood mijn vroegere leraar Nederlands, Dr. Overdiep, mij werk aan. Hij heeft me het documentatiewerk van zijn *Stilistische Grammatica van de Nederlandse Taal*

laten doen. Ik schreef artikelen voor hem over of typte ze uit, eigenlijk versimpeld secretariswerk. Alleen moest ik erg goed op de spelling letten, want het waren oude teksten.

Dr. Overdiep, een tijdlang toch een soort vaderfiguur, wilde dat ik middelbaar Nederlands zou gaan studeren. 'Je moet iets doen', vond hij, 'je moet een doel voor ogen hebben, want op deze manier raak je moreel in verval'. In een middelbare studie Nederlands stonden mij echter diverse onderdelen tegen, vooral het linguistische, en daarom zag ik er vanaf. Toen opperde Dr. Overdiep dat er voor mijn persoon nog maar één ding overbleef: het volgen van een bibliotheek-opleiding.

Hij vertelde me dat er in het bibliotheekwezen geen baantjes waren, waar ik rijk van zou worden, maar dat ik waarschijnlijk wel tijd over zou houden om te schrijven. Bovendien zou ik midden tussen de boeken werken en er mee bezig zijn. Voor het eerst van mijn leven beantwoordde ik zijn voorstel met een hartgrondig 'ja'.

Theun de Vries op twintigjarige leeftijd.

Als leerling ben ik stage gaan lopen bij de Openbare Leeszaal in Apeldoorn. Daar heb ik de grondbeginselen van het bibliotheekvak geleerd. Vervolgens genoot ik het voorrecht om mijn volgende stage aan de Openbare Leeszaal in Hilversum door te brengen. De Openbare Leeszaal van Hilversum had een hele goede naam. Zij was ondergebracht in een dubbel oud-Goois herenhuis, dat bijna onder de boekenlast bezweek. Hilversum was echt het culturele centrum van het Gooi, waar van oudsher veel intellectuelen en kunstenaars woonden, die deels in Amsterdam werkten. Veel van deze 'Gooiers' bezochten de bibliotheek, die op literatuurgebied werkelijk een schatkamer was. Overigens ben ik daar voor het eerst in aanraking gekomen met namen uit de jonge Sovjet-literatuur.

Voordat we verder gaan met je opleiding en verdere ontplooiing in het bibliotheekwezen, wil ik eens iets weten over je houding in die tijd t.a.v. de politiek in èn buiten Nederland.

Interesseerden de politieke ontwikkelingen je toen al? Had je affiniteit met een politieke richting of stroming?

Tijdens mijn schooltijd was ik lid van de NBAS, een jeugdbond van geheelonthouders. In deze jeugdbeweging leefde een zeker sociaal sentiment, dat mij ongetwijfeld beïnvloed heeft. Maar na mijn ervaringen in Rotterdam en Leerdam en mijn terugkeer naar Apeldoorn, na mijn melancholie van het alleen-zijn - de bundel *Terugkeer* is er een weerspiegeling van - en in mijn groeiende bewondering voor Marsman, ben ik een tijdlang een overtuigd individualist geweest. Ik geloofde helemaal niet in politiek en deelde de in die tijd veel bij Nederlandse schrijvers voorkomende litaire tegenzin tegen de S.D.A.P. De S.D.A.P. werd toen afgeschilderd als een reformistische politieke partij, zonder revolutionair sentiment en met een grote dosis kleinburgerlijkheid, waarin men zich bezig hield met dansen op de Paasheuvel. Veel meer over politiek wist ik niet.

Wat het buitenland betreft wist ik wel, dat er in Italië een dictator aan de macht was, die Mussolini heette, maar wat deze man precies uithaalde wist ik niet. Het interesseerde me ook niet. Wat het fascisme inhield is me pas later duidelijk geworden.

Ik kwam tijdens mijn Hilversumse - of Gooise- stage-periode regelmatig in Utrecht, omdat ik daar in het kader van mijn opleiding lessen kreeg aan de Openbare Leeszaal. Tussen de middag dronk ik altijd koffie bij Marsman en zijn aanstaande vrouw Rien Barendregt. Ik ben met Marsman in contact gekomen, nadat hij mijn debuutbundel *Terugkeer* bijzonder lovend besproken had in het literair supplement van de N.R.C. Dat was toentertijd de hoogste lof die iemand kon oogsten.

Mijn tijd in het Gooi en omstreken, waar ik de stad Utrecht dan maar gemakshalve bij reken, was een mooie tijd. Ik heb naast Marsman ook kennis gemaakt met een aantal schrijvers van 'De Gemeenschap'. Naast een aantal 'kleine lichten' waren dat o.a. Anton van Duinkerken, Albert Kuyle, Jan Engelman. Al deze contacten concentreerden zich in Utrecht, hoewel ik in Hilversum een schrijver als Anton Coolen leerde kennen, die net een journalistieke loopbaan begon als redacteur bij de *Gooise Post.* J.C. Bloem heb ik eveneens in die tijd leren kennen. Dit contact met collegaschrijvers en dichters was voor mij een eerste stimulans, hoewel de kritiek van Marsman vaak niet mals was. In het Gooi ben ik ook in contact gekomen met Laurens v.d. Waals, die een klein uitgeverijtje had, De Waelburgh, dat officieel bij Nijgh & van Ditmar hoorde, maar hij mocht voor zichzelf een beetje sjoemelen in Het Gooi. Op zijn verzoek heb ik een tweede bundel gedichten samengesteld. Dat is mijn bundel *De vervreemding* geworden, die in 1928 verscheen. Een titel die voor zichzelf spreekt en volledig slaat op de periode die ik nog niet zo lang achter me had. In Het Gooi en omstreken proefde ik voor de eerste keer in mijn leven de zoetheid van een intens literair leven, als ik het zo mag zeggen.

En toen kwam je uit dat merkwaardige isolement. Op geestelijk gebied kreeg je ook nieuwe impulsen. Je bent andere wegen gaan zoeken.

Ik werd geconfronteerd met mensen, die er een vaste levensovertuiging op na hielden. In dit geval waren dat de katholieken. Aan de andere kant werd ik geconfronteerd met een aantal niet-gelovigen, die zelfs af en toe een beetje anti-katholiek deden, wat volgens mij meer uit een soort steekspel-mentaliteit voortkwam. Zo iemand was Marsman en trouwens ook Binnendijk, die toen leraar was aan het Baarns Lyceum.

Hun humanistisch tegenwicht was Dirk Coster die toentertijd in Amersfoort woonde. Nadat er enkele gedichten van mij in 'De Stem' waren gepubliceerd heb ik hem opgezocht en ben dat regelmatig blijven doen. Ik heb zijn mede-redacteur Just Havelaar leren kennen, die ook in Amersfoort woonde. Coster en Havelaar waren

beide rood-rose ‘angehauchte’ humanisten. Havelaar was iets roder dan Coster. Hij had meer sociaal gevoel

dan zijn collega-redacteur. Dat bracht hij in zijn boeken over kunst heel duidelijk tot uitdrukking. Zo ben ik via Havelaar voor het eerst de naam vanFrans Masereel tegengekomen.

Ik ben in mijn Gooise of Hilversumse jaar, hoe je het ook noemen wilt, met veel nieuwe dingen in aanraking gekomen. Het was een jaar van nieuwe openbaringen en van wereldbeschouwelijke problemen en vragen, voor mijn doen tenminste.

Je hebt je ook nog korte tijd voor het occultisme geïnteresseerd. Een vreemde stap!

Toen ik in Leerdam werkte heb ik daar de nu geheel vergeten schrijver Karel Wasch opgezocht. Hij was auteur van een aantal wijsgerig-psychologische dialogen. Daarnaast werkte hij als directie-secretaris op de beroemde glasfabriek. De hele directie van de toenmalige glasfabriek bestond uit Vrij-Katholieken en theosofisch georiënteerden, die kerkdiensten hielden volgens de Anglikaanse rites. Waarschijnlijk heeft Karel Wasch mij vanuit de verte geëxamineerd en bekeken en misschien wel gedacht dat ik voor zoiets te vangen zou zijn.

Toen ik in Hilversum woonde, correspondeerde ik nog enige tijd met hem en op de een of andere manier is hij mij over het occultisme gaan schrijven en ook over de Vrij-Katholieke Kerk. Hij deelde me mee dat er in Oud-Valkeveen een Vrije-Katholieke Kerk was met Engelse, ex-Anglikaanse, geestelijken, die de mis opdroegen vanuit theosofisch- occultistisch standpunt. En dat interesseerde mij wel; het was katholicisme zonder Rome. Ik schommelde een beetje. Het was toen misschien wel een teken des tijds dat veel mensen zich bekeerden tot het katholicisme. Ik heb Albert Kuyle eens sarcastisch tegen Anton van Duinkerken horen zeggen: ‘Daar is er wéér een, Toon. Als dat zo doorgaat, gaan wij eruit’. Zelfs Marsman die altijd zo heidens deed, werd aan de andere kant sterk door het katholicisme gefascineerd. Met dat katholicisme was een heel complex van Latijnse, Christelijke en klassieke sentimenten gemoeid, die verscheidene van deze mensen ontvankelijk maakten voor het Italiaanse fascisme. Ik herinner me dat Marsman een enkele keer bijzonder lovend sprak over de grote Romeinse stijl van Mussolini. Daar heb ik nooit voor gevoeld en dat zeg ik nu niet achteraf. Toen al zei het theatrale, het onechte daarvan mij niets.

Ik week dus uit naar de occulte richting en ging het hele najaar van 1928 naar de Vrij-Katholieke kerk en dacht er zelfs over om me te laten dopen. Ik moet je heel eerlijk zeggen, dat mijn fascinatie hoofdzakelijk uitging naar het schilderachtige ritueel, dat ik erg esthetisch vond. De hele mis werd in Anglikaanse stijl opgedragen. De priesters spraken Oxford-Engels en de klank van hun stemmen en hele habitus liet mij allengs vermoeden dat deze heren meer van jongens dan van meisjes hielden. Ik was wel zo hetero-sexueel dat dit alles niet inspirerend op mij kon blijven werken. Daar komt bij dat de hele betovering annex het theosofische en occultistische uitgangspunt en de zonderlinge religieuze sfeer, waar je door het doopsel voor je hele leven aan vast zou zitten, mij begon af te stoten. Dat kwam niet alleen door de uitlatingen van katholieke mensen waar ik mee omging, maar ook ten dele omdat ik bezig was mijzelf in een veel meer realistische richting te ontwikkelen.

Toen ik in 1927 terug ben gegaan naar mijn ouderlijk huis aan de Rembrandtlaan te Apeldoorn hield ik me nog af en toe met Friesland bezig. Zo ontdekte ik dat de schilder Rembrandt getrouwd was geweest met de Leeuwardense burgemeestersdochter Saskia van Uylenburg, het huwelijk was gesloten te St. Anna-parochie in het noorden van Friesland. Ik besloot rond dit gegeven een historische impressie, een novelle of verhaal te maken. Dat is het begin van mijn roman *Rembrandt* geworden. Ik heb het handschrift van de eerste hoofdstukken meegenomen naar Hilversum en heb er daar verder aan gewerkt. Bij het schrijven

van *Rembrandt* moest ik me heel duidelijk fixeren op een stukje historisch verleden van Nederland, vooral Amsterdam. Nu was Amsterdam de stad van mijn verlangen. Sinds ik er voor de eerste keer geweest was, had ik altijd een enorme hang naar Amsterdam gehad. Daarom ging ik er vanuit Hilversum verscheidene keren naar toe, om de Rembrandts in het Rijksmuseum te bekijken. Ik denk dat de noodzaak om mij op een concreet stukje Nederlandse historie te concentreren mij ook achterdochtig heeft gemaakt tegenover die Anglikaanse poespas van de Vrij-Katholieke kerk.

Ik blijf het vreemd vinden, dat in de jaren '20 een aantal schrijvers van niet-katholieke afkomst geestelijk min of meer doolden en zich aangetrokken voelden tot de rooms-katholieke kerk.

In Nederland was het hele politieke en culturele leven ingeslapen. Dat was een heel verschil met b.v. Frankrijk waar een neo-katholieke renaissance bezig was en heel wat schrijvers naar het katholicisme overgingen. In Duitsland had je de Weimar-republiek waar op literair-cultureel en politiek gebied roerig leven heerste. Maar in Nederland gebeurde niets. Er was geen enkele inspiratieve beweging. In de sociaal-democratie had de literatuur geen basis gevonden om zich episch en groot te ontwikkelen. De poëzie zocht en vond voorbeelden in het expressionisme en daar is later het vitalisme uit geboren. Het humanisme van het maandblad 'De Stem' verwaterde steeds meer. Ofschoon het in mij enkele illusies heeft gewiegd, vond ik er niet genoeg aanknopingspunten bij. Ik denk dat het velen is vergaan zoals mij. Ze wilden wel ergens bijhoren en er op een soort dienende wijze deel van uitmaken. Ook wilden ze er door geïnspireerd worden en er creatieve vitaliteit aan ontlenen, maar die was er niet. Het lugubere is dat die vonk pas in het sluimerende kruitvat is gekomen door de komst van Hitler in 1933. Misschien al iets eerder.

In ieder geval zorgde het vitalisme toch wel voor een klein beetje leven in de brouwerij. Jij hebt je niet zo tot het vitalisme aangetrokken gevoeld?

Jawel, jawel, maar dat zat meer in de persoonlijke bewondering voor Marsman en zijn creativiteit. Dat zou je willen nadoen, zo zou je ook willen zijn: de kracht van het leven zelf grijpen en verwoorden. Dirk Coster heeft de begin-poëzie van Marsman, die erg mooi en groots is, vergeleken met een biologisch ontwaken en dat is het zeker ook. Het heeft te maken met vroege, mannelijke jeugd. Want later toen Marsman ouder was krijg je *Tempel en Kruis.* Een poëzie die het elan van het begin duidelijk mist. Het wordt dan een cultuurpoëzie met typisch melancholische elementen.

In ieder geval was mijn Gooise tijd een kennismaking met allerlei onderwerpen en zaken die schrijvers en vooral dichters bezig hielden. En dus weer een stukje school.

Het bracht de wereld waar je naar verlangde dichter bij je.

Het was een begin, een oriëntatie naar iets toe. Ik kreeg het gevoel dat ik me menselijk ging ontplooien. De roman *Rembrandt* waaraan ik werkte, was een heimelijke poging van mijzelf om iets van belang te creëren. Ik wou iets maken, wat mijn generatiegenoten niet deden. Achteraf zie ik natuurlijk de tekortkomingen van deze roman, maar het werken aan dat boek had een hele positieve betekenis. En er is een flink brok jeugdervaring in verwerkt.

Als ik terugkijk op het eind van de twintiger en het begin van de dertiger jaren, kan ik in feite spreken over een langgerekte identiteitscrisis die er in mijn leven is geweest. Ik wil hier daarom iets meer zeggen over mijn psychische troebelen uit deze tijd. Zonder de these van Thomas Mann te onderschrijven dat kunst en 'ziekte' in feite een soort twee-eenheid vormen, mag ik opmerken dat ik net als de meesten

van mijn schrijvende collega's problemen met het begrip ‘gezondheid’ heb gehad. Wat ik als 18-, 19-jarige met mijn fervente liefde voor het leven en mijn feitelijk solide constitutie, zelf niet heb begrepen, waarvoor ik mij ook heb geschaamd, was het verschijnsel dat ‘de dood’ toentertijd een idee fixe van mij werd. Ik wilde niet

aan de dood denken, en ik werd steeds meer behekst door de gedachte aan sterfelijkheid en levenseinde. Ik was slapeloos en voelde mij opgejaagd. Ik sloeg in romans en biografieën de hoofdstukken met stervensscènes haastig over. Zo heb ik jaren lang nooit Tolstoj's *Dood van Ivan Iljitsj* durven lezen. Voor begrafenissen ging ik op de vlucht, zodat ik die van mijn geadoreerde grootmoeder in 1929 niet durfde bijwonen. In 1931 ging het mij met de begrafenis van Aart van der Leeuw in Voorburg nog net zo!

Ik wist niet wat ik tegen mijn bezoeking moest doen. De stomme huisartsen die ik met een schuchter verhaal over mijn kwelling wel eens benaderde, gaven mij een valeriaandrankje. Ze hadden mij ook een pijp drop kunnen voorschrijven. Niemand kwam zo'n vijftig jaar geleden op de gedachte dat er nog zo iets als psychiatrie bestond, en de psychiatrie zelf vrees ik, stond nog in de kinderschoenen. Pas veel later begreep ik uit gesprekken met terzakekundigen, dat mijn jeugdneurose een vrijwel onvermijdelijk produkt is geweest van mijn gevoelens van verlatenheid (‘ouderloosheid’), van verdriet en van woede (‘gekrenktheid’); een woede die ik *tegen mijzelf* richtte. ‘De dood’ was niet anders dan de immense bedreiging die vanuit mijn binnenste, het hele complex van ongenezen innerlijke kwetsuren, op mij af kwam.

Rond mijn twintigste levensjaar was er geen mens die mij dat duidelijk kon maken. Ik besefte langzamerhand dat ik mijzelf genezen moest, en ik heb dat voor een groot deel ook kunnen doen door mijn ziekte in te dammen met het mobiliseren van vitale tegenkrachten: - het schrijven, de liefde, de politiek, de kunst (muziek), dit in willekeurige volgorde. Ik heb mij met al mijn energie in deze vormen van afweer geworpen, en ze hebben mij lange jaren beschermd, vooral ook omdat ze mij vaak in levend contact brachten met medemensen. Ik denk dat het een cruciaal punt in mijn bestaan is of geweest is om deel te hebben aan een groter, sterker geheel, waardoor individuele kwellingen gerelativeerd werden.

Het heeft daarom, toen ik jong en eenzaam was, tamelijk lang geduurd voor ik mijn echte identiteit en daarmee mijn ‘gezondheid’ had gevonden. Dat was ook de periode waarin ik de meeste lyriek heb geschreven. Deze gedichten hebben vaak als thema: eenzaamheid, inkeer, dood, vervreemding, najaar. Er komt een hele symboliek in voor van vergane parken, tuinen, van boeren die vruchteloos in de aarde staan te zwoegen. Het zijn allemaal symbolen van mijn eigen innerlijk uit die tijd. Er was geen opheldering, geen antwoord op alle vragen. Maar het feit dat ik mijn vragen kon stellen en dat ik mijn crisis, paniek en angsten onder woorden kon brengen was voor mij al een zeker medicijn. De kunstenaar, zo zou Freud zeggen, weet profijt te trekken van zijn neurose. *Hij beeldt haar uit*, zij het in soms onnaspeurlijke vormen, en temt haar daarmee ten dele.

In de groep van De Gemeenschap zaten progressieve en sociale elementen. Trok dat je aan?

Beide elementen waren het beste vertegenwoordigd in de persoon van Anton van Duinkerken. Het vervelende was, dat hij niet zoveel in Utrecht kwam. Hij woonde in Noord-Brabant, maar omdat hij een meisje in Het Gooi had, dook hij daar af en toe op.

Het vervelende was verder, dat de ‘sociale elementen’ dikwijls juist te vinden waren bij hen, die na 1933 de weg van het fascisme opgingen, zoals b.v. Albert Kuyle. En de aanhangers van Zwart Front, die met de z.g. ‘Nieuwe Gemeenschap’ helemaal zijn afgegleden.

Het was vooral mijn behoefte om vrienden en ‘medemensen’ te hebben die mij aantrok tot ‘De Gemeenschap’, meer dan een ideeënkwestie, want ik had nog geen echte ideeën. Ik pikte zo hier en daar wel eens wat op. Mijn identiteit moest nog gemaakt worden en dat is pas gebeurd in Sneek toen ik na 1933 in aanraking kwam met het marxisme.

Aart van Zoest

Emile Zola
Schrijver en soldaat van de waarheid

1. Wie was Zola? Wie de vraag richt tot iemand die weinig omgang heeft met de letterkunde zal het antwoord krijgen: degene die *J'accuse* scheef om het op te nemen voor Dreyfus, de Joodse kapitein in het Franse leger die slachtoffer werd van een gerechtelijke dwaling. Het is zo gek nog niet als je zó de geschiedenis in gaat. Zola's interventie in de Dreyfus affaire strekt hem tot eer. Het beroemde artikel had de vorm van een open brief aan Félix Faure, president van de Republiek. Het verscheen in *L'Aurore*, op 13 januari 1898. Op één ochtend werden 300.000 exemplaren van het dagblad verkocht. Veel, maar er waren miljoenen kranten verkocht waarin tegen Dreyfus hetze werd gevoerd. Zola was op dat moment 58 jaar oud. Hij had meer dan dertig dikke boeken geschreven. Hij was een beroemd schrijver. Door keihard te werken had hij zich daartoe uit armoede opgewerkt. Hij leidde een rustig en gelukkig leven, tussen zijn vrouw en zijn minnares. Alles rechtvaardigde dat hij zich afzijdig zou hebben gehouden: hij had zijn plicht gedaan bij andere gelegenheden. In zijn werk en in polemieken was hij voor de underdog opgekomen. Hij had een genereus en strijdbaar leven achter zich en verdiende luwte op zijn oude dag. Trouwens, net als veel andere Fransen was Zola weinig geïnteresseerd geweest in het begin, toen op 22 december 1894 Dreyfus door de militaire rechters was veroordeeld tot degradatie en verbanning, wegens spionage voor de Duitsers. Zola was in die dagen toevallig in Rome, las weinig over de zaak in de pers. Hij was dan ook slechts oppervlakkig op de hoogte. Wel hoorde hij, ten huize van collega Alphonse Daudet, een beschrijving van de openbare degradatie van Dreyfus. Hoe de epauletten waren afgerukt, hoe de sabel was gebroken, en hoe de menigte er in laaiende geestdrift naar had gekeken. De zoon van Daudet, Léon, vertelt dat Zola 'met grote afkeuring sprak over de wreedheid van mensenmassa's die tegen een enkeling zijn opgehitst, ook al is die misschien honderd keer schuldig'. Zola had al gauw door hoeveel antisemitisme er zat in de houding van hen die de veroordeling van Dreyfus toejuichten. Zodat hij het opportuun achtte om een artikel 'Pour les Juifs' te publiceren, waarin hij fel uithaalde naar de antisemieten zijner dagen, met name naar Drumont, de auteur van *La France juive* en trendsetter van het virulente Franse antisemitisme. Ten gunste van Dreyfus kwam Zola pas echt in beweging toen hij in 1897 met feiten werd geconfronteerd die hem ervan overtuigden dat de spionage waarvoor Dreyfus voor levenslang naar het Duivelseiland was verbannen in werkelijkheid door een ander, Esterhazy, was gepleegd. 'Ik heb nooit anders willen wezen dan een overtuigd soldaat in dienst van de waarheid', had Zola al vijftien jaar eerder letterlijk geschreven. En daar hield hij zich aan, toen hij zich in het strijdgewoel van de Dreyfus zaak stortte, in het besef dat hij daarmee de rust die hij verdiende op het spel zette. Hij heeft het geweten. Hij verspeelde onmiddellijk iedere kans die hij mogelijk nog gehad zou hebben om in de Académie Française te komen, wat hij al jaren wilde. Hij werd wegens smaad tot een jaar gevangenisstraf veroordeeld. Later werd dat, in cassatie, tot een maand teruggebracht. Dat hij de gevangenis niet in is gegaan, vloeit voort uit zijn vrijwillige ballingschap in Engeland, waarheen hij kon vertrekken zonder dat de autoriteiten dat in het minst probeerden te verhinderen. Op een andere beschuldiging kreeg hij er een vrijheidsstraf bij, twee maanden, en bovendien geldboeten die tot verkoop van zijn eigendommen zouden hebben geleid als uitgever Fasquelle dat niet had ondervangen door 32.000 francs te bieden voor een enkele tafel. Een modderjournalist brengt beschuldigingen op het tapijt tegen Zola's overleden vader (die Italiaan was, ook dat nog). Ook daar

moet zoon Emile tegenaan, om vaders naam te zuiveren van blaam, hij doet de lasteraar een proces aan, schrijft artikelen. Vlak bij zijn huis wordt Zola aangevallen, er worden stenen naar hem gegooid. Elders wordt een Zolapop aan de galg gehangen en verbrand. ‘Ik ben de meest gehate schrijver sinds Zola’, zal Céline schrijven.

Het risico om gehaat te worden heeft Zola bewust genomen. Hij was er aan gewend. Op zijn twintigste schreef hij aan zijn vriend Cézanne:

> Ik ben de wereld binnengetreden met een glimlach op mijn lippen en liefde in mijn hart. Ik heb mijn hand naar de massa uitgestrekt, want ik was me van geen kwaad bewust, voelde me waardig om te beminnen en bemind te worden. Ik kreeg sarcasme terug, minachting. Om mij heen hoorde ik ze fluisteren, walgelijke bijnamen; de massa wilde niets van me weten, ik werd nagewezen ... Toen heb ik mijn hoofd in de wind gegooid en is er een geweldige trots mijn hart binnengekomen.

Zola's trots bestond er in om de strijd aan te binden waar hij zag dat die rechtvaardig en noodzakelijk was. Of het om hemzelf ging, om een ander of om een zaak van algemeen belang, dat deed er niet toe. Voor zichzelf kwam hij op toen hij lid van de Académie Française wilde worden. Hij kwam voor schilders op, toen hun doeken buiten tentoonstellingen werden gehouden. Door zijn boeken heeft hij het bewustzijn gemobiliseerd van talloze lezers, bijvoorbeeld ten gunste van de arbeidersbeweging. Je moet een verstokte scepticus zijn om te willen ontkennen dat Zola heeft bijgedragen tot de emancipatie van het Franse proletariaat. Deze energieke man telde in principe de uitslag niet als hij de strijd inging en hem volhield zo lang hij kon. Het ging hem om de zaak. En ook wel om de strijd zelf: hij had een polemische geest. Daarom zit er iets rechtvaardigs in dat hij buiten de literatuur zijn beroemdheid heeft te danken aan de grote ‘polemiek’ uit zijn laatste levensperiode, de Dreyfus affaire. In de Franse geschiedenis is die zaak een soort zwerende wond geweest, die langdurig grote pijn heeft veroorzaakt en die ook lang nodig heeft gehad om te genezen. Veel vuiligheid is er naar buiten gekomen voor het litteken zich kon vormen. Misschien is het ergens goed voor geweest. In ieder geval heeft Zola in dit stuk geschiedenis een onvergetelijke rol gespeeld.

Na zijn zelf gekozen ballingschap van elf maanden in Engeland, waar hij zich ongelukkig en misplaatst voelde, kwam Zola in 1899 weer terug in Frankrijk. Hij was geen man om buiten zijn vaderland te verblijven. Enkele weken na Zola arriveert ook Dreyfus, die een nieuw proces krijgt. Dreyfus wordt weer schuldig bevonden, maar nu met verzachtende omstandigheden. Hij krijgt gratie. Pas in 1906 wordt Dreyfus door het hof van cassatie onschuldig verklaard. Hij krijgt eerherstel, mag het leger weer in en krijgt zelfs het Légion d'honneur. Twaalf jaar

na zijn veroordeling. Vier jaar na de dood van Zola.

2. Wie Zola niet heeft gelezen maar de literatuurgeschiedenis kent weet althans dit: hij heeft daarin zijn onomstreden plaats, want hij incarneert het naturalisme. Zeker, de gebroeders Goncourt hadden al een typisch naturalistische roman gepubliceerd, *Germinie Lacerteux*, alvorens Zola met zijn geruchtmakende boek *Thérèse Raquin* kwam, maar och, wanneer wordt een literaire stroming geboren? Als zij een naam krijgt? Apollinaire heeft het woord surrealistisch en passant laten vallen in zijn luchthartig toneelstuk *Les mamelles de Tirésias*; verwekt hij dan het surrealisme? Baudelaire heeft in zijn *Salon* van 1846 Balzac al een naturalist genoemd. Alleen heeft het woord dan gewoonweg de betekenis van bioloog, iemand dus die aandachtig en zorgvuldig de natuur waarneemt. Het woord naturalist in de betekenis die het nu in de literatuurgeschiedenis heeft, wordt voor het eerst gebruikt door Zola, in een artikel over Taine, van 1866. Zola's eerste naturalistische tekst is *Thérèse Raquin*, een rauw boek, met de vertelinstantie van Truman Capote's *In cool blood* en daarbij elementen die een grage uitgever ertoe kunnen brengen om op de kaft te drukken: fel realistisch. ‘Preutse journalisten hebben gebloosd’, schrijft Zola in zijn voorwoord bij de tweede druk (1868). Dat voorwoord is het eerste naturalistische manifest. Zola zegt: ‘Mijn doel is vooral een wetenschappelijk doel geweest’. Daarom heet het naturalisme naturalisme. Met de natuur heeft dat niets te maken, maar alles met de instelling van hen die beoefenaars zijn van wat nu eenmaal natuurwetenschappen heet. Met hen voelt de naturalistische schrijver zich verwant. Het naturalisme staat op de schouders van het realisme, van Balzac, van Flaubert.

Het voegt er de wetenschappelijke pretentie aan toe die in de naam naturalisme tot uitdrukking komt. Voor wat Zola betreft komt daar een sociaal-politieke strekking bij, die het onderscheid met de zuivere realisten nog duidelijker maakt. Zola en de schrijvers van zijn tijd hebben de eerste successen van de experimenterende wetenschap meegemaakt en kennis genomen van de theoretische fundering daarvan, determinisme, positivisme. Zij hebben zich daardoor laten beïnvloeden en inspireren. Na Claude Bernard's *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) komt Zola, in 1880, met *Le roman expérimental.* In de titel is de lijn overduidelijk zichtbaar die van de een naar de ander loopt. Het is als een handboek van het literaire naturalisme. Wanneer het verschijnt bestaat er al zoiets als een naturalistische school, dat wil zeggen een groepje schrijvers dat zichzelf naturalisten noemt en: discipelen van Zola. Of dat echt zo is? Mirbeau, Alexis, Hennique, Céard en Huysmans betreft het. Moet die laatste naturalist heten? Ook Maupassant wordt wel eens als naturalist aangeduid, maar is het niet, zoals hij zelf laat weten in zijn inleiding tot *Pierre et Jean.* Hij voelt zich wel verwant aan Zola's onderneming, en dat geldt zelfs voor Flaubert. De echte naturalist is eigenlijk alleen Zola. Hij heeft de uitgangspunten van de naturalistische methode neergeschreven in *Le roman expérimental* en andere geschriften, en vooral: hij heeft die principes ook consequent toegepast in zijn werk. Wie zich terecht of ten onrechte als naturalist beschouwde, zag in Zola de voorman. ‘De ontzaglijke meester’, zoals Couperus zich heeft uitgedrukt. Iemand die wat zijn literaire opvattingen wel bijna een antipode van Zola schijnt te zijn, Mallarmé, toonde, vanbuitenaf, eenzelfde bewondering. Mallarmé schreef Zola geestdriftige brieven, 19 in totaal. Hij stelde: ‘Het komt me voor dat onder het woord Naturalisme moet worden verstaan het werk van Emile Zola, en dat het woord in feite zal uitsterven wanneer Zola zijn werk zal hebben afgerond’.

Ik zou nu misschien de principes en kenmerken van het naturalisme hier moeten opsommen. Maar dat is in ditzelfde tijdschrift (in nummer 99, van oktober 1982) al gedaan door Leo den Os, in een artikel ‘Het naturalisme in Frankrijk en Nederland’.

Ik hoef daar niets aan toe te voegen. Hoogstens is het op zijn plaats nog eens te benadrukken hoezeer *Le roman expérimental* een bruikbaar handvat biedt bij de bestudering van Zola's literaire werk, en dan denk ik speciaal aan de Rougon-Macquart-cyclus. Zola's romans zijn in een bepaald opzicht gefictionaliseerde documentaires. Dat klopt goed met zijn eigen op Claude Bernard geënte literaire theorie. De geneeskundige stelt een combinatie voor van experiment en observatie. Degene die het experiment uitvoert is een soort rechter van instructie van de natuur, zegt Bernard. Zo wil Zola dat de schrijver een rechter van instructie is van de mensen en hun passies. Het experiment, dat is de fictie, met de 'proefpersonen'. De observatie betreft het niet-fictieve. Het geheel lijkt op een gespeelde documentaire. Echt eerlijk spel, zoals voorgeschreven in wetenschap, is het in de literatuur nooit, uiteraard. Uiteindelijk is naturalisme: wetenschapje spelen. Ik zeg dat zonder enige smalende bedoeling. Dat Zola zich in zijn theorieën wat al te zeer door novieten-geestdrift heeft laten meeslepen wordt hem nog dikwijls voor de voeten geworpen. Men heeft zich nogal vaak vrolijk gemaakt over zijn al te naief vertrouwen in de erfelijkheidstheorie zijner dagen. Ik ben weinig geneigd in dat koor mee te zingen. In *Le roman expérimental* stelt Zola vast dat én erfelijkheid én milieu het menselijk gedrag bepalen. Is dat onzinnige taal? Er is ook gesteld dat Zola al te pessimistisch zou zijn, getuige de beschrijvingen van het abjecte, het pathologische. Niets is minder waar: Zola is geen pessimist. Men kan hem eerder een overdreven geloof in de vooruitgang verwijten, zijn vertrouwen in de heilsmogelijkheden van de wetenschap, zijn merkwaardig utopistisch materialisme. Uiteraard heeft die attitude te maken met het heersend positivisme. Zola onderschreef het ideaal van de experimentele geneeskunde: 'zich van het leven meester maken om het te leiden'. Hij verwachtte dat de geneeskundige op een dag de ziekten meester zou zijn. Als de schrijvers nu iets dergelijks doen, dan kunnen zij op hún manier een bijdrage leveren. 'De dag dat we het mechanisme van de hartstochten begrijpen, kunnen we die behandelen en verminderen, althans er de schadelijke werking aan ontnemen', schrijft hij. We, dat zijn de naturalistische schrijvers, dus. 'We doen aan praktische sociologie, en ons werk geeft steun aan politicologen en econometristen'. Kan dat pessimisme worden genoemd? Het is ongerechtvaardigd om het woord pessimisme te gebruiken in verband met de naturalist Zola.

3. Zola had iets met schilders. Cézanne was een schoolvriend van hem, in Aix-en-Provence. Later, in Parijs, kwam hij hem weer tegen, speciaal in café Guerbois, bij de place Clichy, waar schilders van de Ecole des Batignolles elkaar troffen: Manet, Renoir, Monet, Pissarro. Er bestond in Parijs een expositietraditie. Jaarlijks werd er een grote schilderijententoonstelling georganiseerd waar schilders werk konden vertonen. Ze moesten hun inzendingen voorleggen aan een jury die besliste wat wel en wat niet werd opgehangen. Die jury bestond uit gevestigde kunstenaars, docenten aan de Ecole des Beaux Arts, en hun criteria waren doorslaggevend bij de selectie. Dus heerste het academisme aan de muren van de 'Salons', zoals de exposities heetten. In 1866 was Zola journalist geworden bij L'Evénement, het dagblad waarvan de hoofdredacteur vond dat een journalist zijn publiek elke dag in verbazing moet brengen. Zola had daar wel oren naar. Toen de jury dat jaar schilderijen weigerde van Manet, Renoir en Cézanne, ging Zola er in zijn blad eens flink tegenaan. Hij schreef over de Salon een meedogenloze kritiek. Daarna een serie lovende artikelen over Manet, met wie hij intussen kennis had gemaakt en met wie hij tot diens dood bevriend bleef. De situatie was toen nog wel zo dat Zola's geestdrift voor Manet tot zulke protesten bij de lezers leidde dat Zola de krant moest verlaten.

Betekent dit dat Zola verstand had van schilderkunst of een speciaal gevoel hiervoor? Dat is niet zeker. Hij heeft zich geïnteresseerd voor het leven en werken van schilders, voor hun

creatieve worsteling, hun strijd om erkenning. Hij heeft daar de gelijkenis in herkend met de problemen waarmee hij als schrijver te maken had. Eén deel van de Rougon-Macquart-serie is aan het schildersmilieu gewijd. Dat is *L'oeuvre*, met hoofdpersoon Claude Lantier, waarvoor Cézanne deels model heeft gestaan. Ook in *Le ventre de Paris* komt dit fictieve schilderspersonage al voor. Zola bewonderde in Manet zijn realisme, zijn eenvoud en zijn kracht. Hij herkende in hem ‘een vastberaden vechter, een onpopulaire man, die niet sidderde voor het publiek’. De vraag is of Zola het eigene van de nieuwe schilders, de latere impressionisten, evenzeer heeft onderkend. Twijfel aan zijn esthetische zin wordt gewekt door de foto's van zijn studeerkamer: wat een burgerlijke kitschtroep heeft hij om zich heen verzameld. Nu doet het er niet toe of Zola nu wel zo'n verfijnde smaak had, ja of nee. Als een paal boven water staat dat hij ook in het geval van de geweigerden van de Salon feilloos in de gaten heeft gehad met wie hij samen de strijd in moest, ditmaal voor een artistiek rechtvaardige zaak.

Schilders van hun kant hebben ook omgekeerd bij Zola iets herkend. In de brieven van Van Gogh komt de naam van Zola geregeld voor. Van Gogh leest zijn werk en is er enthousiast over. Of Van Gogh zich door Zola's werk heeft laten beïnvloeden, in denken en schilderen, weet ik niet, maar het lijkt me niet onwaarschijnlijk. Van een andere Nederlandse schilder staat het wel vast. Isaac Israels is, nadat hij *Germinal* had gelezen, naar Charleroi gegaan om daar mijnwerkers te schilderen.

4. Zola is geworden wat hij worden wou: een beroemd schrijver. Hij is hèt voorbeeld van een self made man. Op 2 april 1840 wordt hij geboren als de zoon van een geëmigreerde Italiaanse ingenieur, Francesco Zolla, die zich in Frankrijk François Zola laat noemen. Een man vol fantastische bouwplannen. Hij had plannen gemaakt voor een spoorweg, voor fortificaties, voor scheepswerven, voor een waterleiding, het laatste in Aix-en Provence. Daar zou het eindelijk gaan lukken dat een ingediend plan zou worden uitgevoerd. Er werd een begin gemaakt met het werk. Maar voor het voltooid is, sterft vader Zola, 51 jaar oud, in 1847. In plaats van rijker worden de overgebleven Zola's, moeder en zoon, nu armer. Ze moeten naar slechtere buurten in Aix verhuizen. Tien jaar later vertrekt de weduwe Zola naar Parijs, waar de jonge Emile zijn middelbare school probeert af te maken. Zonder succes. Hij zakt op Duits, geschiedenis en literatuur. Hij moet geld gaan verdienen, al kan dat niet onmiddellijk met zijn pen, wat hij zou hebben gewild.

Brieven die hij als 19-jarige jongen schreef, laten zien dat hij overtuigd was dat hij schrijver zou worden. Een bekende, wel te verstaan. ‘Als je als maar onbekend blijft, ga je aan jezelf twijfelen. Niets verruimt de ideeën van een schrijver zozeer als succes’. En voor succes moet je werken, daar is hij diep van doordrongen. Om te eten ook, trouwens. Hij wordt eerst klerk bij de douane. Na twee jaar, in 1862, komt hij in dienst bij de boekhandel Hachette. Eerst moet hij boeken inpakken voor verzending. Al gauw wordt hij hoofd van de publiciteit. Ondertussen schrijft hij. In 1864 komt zijn eerste verhalenbundel uit, *Contes à Ninon.* Kort daarna verschijnt *La confession de Claude*, het verhaal van een jonge dichter die een hoertje wil redden maar door haar juist aan lager wal raakt. (Lijkt het op Van Gogh's, latere, affaire met Sien?) Dat boek verwekt enig schandaal. Hachette laat Zola kiezen: boekhandel of literatuur. Dus verlaat Zola de boekhandel en gaat hij de journalistiek in, een uitmuntende leerschool voor het schrijverschap, naar zijn smaak. Medewerker bij L'Evénement tot hij ook daar weg moet. Erg is dat niet, want hij heeft werk genoeg, een aanbod om in een krant in Marseille een feuilleton te schrijven, *Les mystères de Marseille*, gebaseerd op stukken van recente strafzaken. Uit een wirwar van documenten maakt hij iets leesbaars voor de massa. Voor het geld en voor de

publiciteit, naar hij zelf zegt. En nog steeds als vingeroefening. Dat werken met documenten als uitgangspunt zal Zola's vaste methode worden bij het creëren van zijn grote romans. Ook die zullen veelal als feuilleton verschijnen alvorens in boekvorm beschikbaar te zijn. In 1866 heeft Zola financieel vaste grond onder de voeten. Hij heeft geld genoeg om met zijn vriendin, die hij een tijdlang Gabrielle en later Alexandrine noemt, een keurige woning te betrekken in de rue de Vaugirard, op nummer 10. Hij is dan 26 jaar. *Thérèse Raquin* en zijn inzet voor de zaak van het naturalisme geven hem nationale bekendheid. Volgens zijn eigen theorie moeten zijn ideeën nu een wijde vlucht gaan nemen.

Dat blijkt nog niet direct uit de kwaliteit van zijn volgende publikatie, *Madeleine Férat*, een werkje dat eigenlijk alleen memorabel is omdat het de illustratie en uitbreiding bevat van een curieuze stelling van Michelet: een vrouw komt nooit los van haar eerste minnaar. Zola gooit er een schepje bovenop: zelfs als ze een kind van een ander krijgt kan dat nog op die eerste lijken, speciaal als ze aan hèm heeft gedacht op het moment van verwekking. Ook deze tekst had belangstelling van de justitie getrokken. Zij was eerst als feuilleton verschenen, en de officier had gewaarschuwd dat, als deze in boekvorm uitkwam, de uitgever mogelijk vervolgd zou worden. Dat heeft de publikatie opgehouden, maar niet verhinderd. Zola weigerde iets te veranderen en uitgever Lacroix heeft het er op gewaagd, terecht, want juridische stappen zijn er niet gekomen.

Zola's glanzend zelfvertrouwen brengt hem tot een stap die ik het indrukwekkendst vind uit zijn gehele loopbaan. In 1869 legt hij uitgever Lacroix een plan voor: hij wil een serie romans schrijven, een cyclus, over een familie aangeduid met de naam Rougon-Macquart. Er is het voorbeeld van de *Comédie humaine* van de door Zola zo bewonderde Balzac. Zijn werkmethode heeft Zola gevonden bij het maken van de *Mystères de Marseille.* En de wetenschappelijke fundering van zijn literaire onderneming heeft hij geconstrueerd aan de hand van boeken die hij gelezen had: de *Introduction* van Claude Bernard, de *Traité de l'hérédité naturelle* van dr. Lucas, de *Philosophie de l'art* van Taine. Hij had ook Darwin gelezen. Hij zat veel te lezen in de Bibliothèque Nationale, die ten tijde van Napoléon III Bibliothèque Impériale heette.

Zola is van mening dat schrijvers zelf een samenhang moeten aanbrengen in hun oeuvre. Een schrijver, vindt hij, moet het werk dat hij tijdens zijn schrijversleven creëert maken als een bouwsel waarvan hij tevoren een blauwdruk in zijn hoofd heeft. Niet voor de mallemoerskont weg, zoals de meesten doen, maar overdacht. Twintig belooft hij er te maken volgens zijn gewetensvolle methode, met tussenpozen van ongeveer een jaar. De arme Lacroix is failliet, maar uitgever Charpentier laat zich overtuigen en geeft een voorschot. Zola kan aan het werk en brengt het met ijzeren volharding ten uitvoer. Hij schrijft de twintig delen van de serie *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second-Empire.* Wat hij zijn uitgever heeft toegezegd, komt hij zonder mankeren na. Joanna Richardson, die een heel lezenswaardige biografie van Zola heeft geschreven, meldt dat Henry James heeft gezegd: ‘Ik geloof niet dat er een mooiere daad van moed en vertrouwen in de literatuurgeschiedenis staat opgetekend’.

Niet alleen zelfvertrouwen was nodig om zo'n onderneming tot een goed eind te brengen. Ook werkkracht. Zola legde zichzelf op om elke dag vier bladzijden druks bijeen te schrijven. Dat deed hij, niet meer en niet minder. Hij begon aan het schrijven van het boek als hij zijn voorbereidend werk had gedaan. Hij las over het onderwerp dat hij van plan was te behandelen, ging naar de plek waar hij het verhaal situeerde, praatte met deskundigen. Hij maakte geweldig veel aantekeningen. Je zou kunnen zeggen: hij schrijft zichzelf een soort brief over zijn toekomstig boek. Dat is zijn ‘ébauche’. In een latere fase bedenkt hij personen, een verhaal. Want hij denkt ook goed aan de leesbaarheid van zijn documentaire. Hij is een dr. L. de Jong die

Osewoudt, James Bond en Hercule Poirot door zijn tekst mengt. Wanneer hij dan, voldoende voorbereid, aan zijn

boek begint, staat de zaak hem zo helder voor de geest dat hij rustig elke dag kan verderschrijven zonder te herlezen wat hij de vorige dag heeft geproduceerd.

Zola is niet alleen een beroemd schrijver geworden, hij is een schrijver geworden tout court: iemand die het schrijven niet kan laten en het ook niet anders dan serieus kan doen.

5. De ondertitel van de Rougon-Macquart-serie ‘Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire’ geeft maar voor een gering deel aan wat de samenhang van de cyclus bepaalt. In zeker opzicht is die ondertitel zelfs een beetje bedrieglijk.

Een echte familiegeschiedenis als, zeg, de *Buddenbrooks* is het niet. Wel is het zo dat we in elk deel een lid van de Rougon-Macquart-familie tegenkomen. In het eerste deel, *La fortune des Rougon*, lezen we over hun herkomst en in het laatste deel, *Le docteur Pascal*, wordt langsgelopen hoe het met de nazaten is gegaan.

In de delen daartussen treden sommige familieleden per boek als hoofdpersoon op, maar vrijwel nooit echt in verband met hun familie. Hier en daar zijn er wat uitzonderingen. Florent en de slagersvrouw Lisa Quenu in *Le ventre de Paris* zijn familie van elkaar en die band speelt ook een rol in het verhaal. De achternaam van de vrouw maakt onzichtbaar dat zij een Macquart is. Het omgekeerde gebeurt in *La conquête de Plassans.* In dat boek heet de vrouwelijke hoofdpersoon Marthe Rougon; haar naam geeft duidelijk aan dat ze bij de familie hoort. Haar man is haar neef, ook al heet hij Mouret, want zijn vader is met een meisje Rougon getrouwd. Zodat de Mourets die verder in de serie voorkomen tot de Rougon-tak behoren: de Serge van *La faute de l'abbé Mouret* en de Octave van *Pot-Bouille* en *Au bonheur des dames.* Het doet er allemaal niets toe. Elk deel laat zich uitstekend apart lezen. Meestal is het voordeel van de lezer van de gehele serie, door zijn kennis van de genealogie van de Rougon-Macquarts, alleen maar dat hij hier en daar een naam herkent en dan tevreden denkt: gut, is het zó met die en die gegaan. In het eerste deel komt even een kleine Gervaise Macquart voor. Zij zal de treurige hoofdpersoon worden van *L'assommoir*: hard werken, lamlendige kerels, verloedering door de drank. In dat boek komt dan weer een klein meisje voor, dat later een geheel boek zal vullen: *Nana.* Behalve die dochter heeft Gervaise nog twee zoons, van ene Lantier: Claude en Etienne. Claude wordt schilder, hoofdpersoon in *L'oeuvre.* Etienne Lantier wordt mijnwerker en hoofdpersoon in *Germinal.* Wanneer hij *La bête humaine* gaat schrijven kan Zola nog wel een derde zoon van Gervaise gebruiken en doet dan wat alleen een schrijver kan doen: hij verwekt er een met een pennestreek. Jacques Lantier kan dan op de locomotief plaats nemen. Tussen de twintig delen zit er een die een mystiek karakter heeft. Dat is *Le rêve*, een boek dat er uitspringt ten opzichte van de anderen. Hoofdpersoon is een meisje dat *La légende dorée* heeft gelezen, droomt van een edelman, hem ook vindt en trouwt, maar sterft na inzegening en eerste kus. Het meisje is een vondeling en heet Angélique. Alleen door heel goed op te letten valt uit te maken hoe deze loot vastzit aan de familie-boom.

Wanneer men ook nog de erfelijkheidspoespas tussen haakjes zet - wat best mag, want zo veel nadruk geeft Zola er nu toch ook weer niet aan - dan valt dat hele familie-idee als skelet uit de serie weg. Dan is elk deel tussen 1 en 20 een losstaand boek, dat zijn relatie tot de andere delen in hoofdzaak nog bepaald ziet door een begrenzing van de geschiedenis in de tijd: de twintig delen beslaan immers de periode van het Tweede Keizerrijk, van de staatsgreep van 1851 tot de val van Napoleon III in 1870, na zijn nederlaag in de Frans-Pruisische oorlog. Ook de Commune wordt overigens nog even meegenomen in het voorlaatste deel, *La*

débâcle. Die historische afpaling van het onderwerp bepaalt in de eerste plaats de coherentie van de serie. Wie een beeld wil krijgen van de Franse samenleving in het midden van de vorige eeuw kan zichzelf geen betere dienst bewijzen dan het lezen van de Rougon-Macquart-delen. Samenleving in de meest ruime zin. Zola is niet alleen een 'historien de la vie privée', ook niet iemand die de maatschappij alleen maar koel, van buitenaf beschreef, zoals Lukacs beweert in een artikel ('Pour le centième anniversaire de Zola') dat heel merkwaardig scherpzinnige analyse mengt met onzindelijk redeneren als gevolg van (marxistisch) dogmatisme. Zola is een echte 'historien de la vie sociale, publique'. Hij plaatst zijn personen in heel verschillend gekozen milieus.

Daardoor ontstaat een panorama van de samenleving met zijn markantste en belangrijkste aspecten. Zola had goed in de gaten wat er veelbetekenend was in de periode die hij beschreef. Stadsvernieuwing en de bijbehorende speculatie in huizen, grond: *La curée.* Burgerdom, commercie, orde, repressie: *Le ventre de Paris.* De clerus als pijler van de heersende orde: *La conquête de Plassans.* Macht, corruptie: *Son Excellence Eugène Rougon.* De verloedering van het stadsproletariaat: *L'assommoir.* De zeden van de burgerman: *Nana, Pot-Bouille.* De opkomst van de grote warenhuizen en de bijbehorende verplettering van de middenstand: *Au bonheur des dames.* De eerste schermutselingen van de arbeidersbeweging: *Germinal.*

Kunstenaarswereld: *L'oeuvre.* Boeren: *La terre.* Spoorwegen: *La bête humaine.* Het geld ('de mest waarop de mensheid van morgen groeide'), het beurswezen, de banken, de naamloze vennootschappen ('zonder welke de spoorwegen niet zouden bestaan, noch al die andere geweldige ondernemingen die het aanzien van de wereld veranderd hebben'): *L'argent.* De oorlog, de ondergang van het regime, de mislukte revolutie: *La débâcle.* Onhistorisch zijn de niet genoemde delen: *La faute de l'abbé Mouret, Une page d'amour, La joie de vivre, Le rêve.* Afgezien van deze vier, is de historische werkelijkheid zo overvloedig en zorgvuldig in de boeken binnengebracht dat ze als documenten kunnen gelden en als zodanig ook worden gebruikt. Er is een uitstekend boek over het culturele leven in Frankrijk in de 19e en 20e eeuw, van Crubellier. Deze auteur citeert uit niet-fictionele bronnen: verslagen, rapporten, enquêtes, enz. En uit Zola. Dat heeft natuurlijk te maken met Zola's werkwijze: hij stopt immers zoveel documentatie in zijn tekst. Die niet-fictie wordt meestal behendig door de fictie heengeweven, maar er zijn ook passages waar de documentaire kant er wat los en dik opligt. Als we, in *Le ventre de Paris*, met Florent door de Parijse Hallen lopen, krijgen we bladzijden lang een soort catalogus voorgeschoteld van alle vlees, vis, groente, dranken, kazen, die daar te koop zijn. In *La faute de l'abbé Mouret* geven twee gelieven zich geheel aan hun geluk over in een paradijselijk stuk natuur, *le Paradou* geheten. Maar de lezer heeft daar maar zeer matig deel aan omdat hij door een onoverzienbare opsomming en beschrijving heen moet van de ter plaatse groeiende flora en levende fauna, hetgeen het gevoel geeft dat een luis moet krijgen die terechtkomt tussen de bladzijden van een flora (het boek, ditmaal) die langzaam wordt dichtgedrukt.

Zola's documentaire precisie blijft niet tot de details beperkt. Hij is niet alleen kroniekschrijver. Hij is soms ook een echte historicus, in staat om grote lijnen, perspectieven, te ontdekken en uiteen te zetten. Hij doet dat in *Germinal* bijvoorbeeld, waarin de problemen en mogelijke opties van de opkomende arbeidersbeweging naast elkaar worden geplaatst, en op heldere wijze. Er is wel gesmaald dat Zola Marx en Darwin door elkaar haalde; het is niet gerechtvaardigd. 'Hij begreep de aard van het socialisme niet', schreef Lukacs. Niet is minder waar. Naar eigen zeggen heeft Zola, in *Germinal*, de strijd beschreven tussen kapitaal en arbeid. In het voorbijgaan laat hij ook zien hoe een ouderwetse vorm van persoonlijk, kleinschalig ondernemerschap door het modernere kapitalisme van de naamloze vennootschap terzijde wordt geschoven. *Germinal* is niet alleen de eerste grote

Franse arbeidersroman. Het is ook nog een soort leerboek voor marxisten en kapitalisten, met de theorie en de voorbeelden in één band bijeen.

Misschien klinkt het verrassend, maar de werkelijke coherentie van de Rougon-Macquart-serie wordt, mijns inziens, bepaald

door het ideologisch uitgangspunt dat er in opgesloten ligt en dat het best kan worden benoemd met de term 'republikanisme'. Zola was een republikein in hart en nieren. Republikein in de Franse betekenis van het woord: iemand van links, socialist van het antimonarchistische, anticlericale, antimilitaristische type.

Zo'n republikein is ook anti-bourgeois, terwijl hij zelf een doorgewinterde burgerman is. In Frankrijk spreekt hij vol weerzin over het monsterverbond tegenover hem van 'sabre' en 'goupillon': sabel en wijwaterkwast. Tegen dat verbond is Zola in het geweer gekomen altijd en speciaal tijdens de Dreyfus-zaak. De bourgeoisie heeft hij gehaat wegens het om zeep helpen van de Tweede Republiek. Die bestond nog maar sinds 1848, toen de staatsgreep van 2 december 1851 werd uitgevoerd. Napoleon III was de vlag waaronder dit allemaal gebeurde, maar tegenover diens persoon kan Zola nog een zekere objectiviteit in acht nemen. Hij komt over hem vooral te spreken in *Son Excellence Eugène Rougon* en vermeldt eerlijk Napoleon's poging tot 'extinction du pauperisme' (zo heette de keizerlijke brochure) en zijn 'coins d'humanitairerie'. Zola's diepe afkeer betreft de bourgeois, die het nieuwe regime aan de macht brengt, vooral uit hebzucht. Lees maar hoe de anonieme verteller zijn objectiviteit vergeet, in *La fortune des Rougon*, wanneer hij even samenvat wat de herkomst van dat fortuin is:

> De Republiek hadden ze om zeep geholpen. Zo ontstond het fortuin van de familie Rougon. Op de ruïnes van de vrijheid werden ze groot. Deze loerende bandieten plunderden de Republiek. Eerst keelden ze hem, en toen hielpen ze mee om hem leeg te schudden.

Wat wil Eugène, de oudste zoon van de oer-Rougon, die zich bij de oprichting van de Republiek in 1848 al meteen had opgeworpen als verrader en geheim agent van Napoleon? 'Hij wilde zijn slag slaan in de politiek, zijn ouders schadeloos stellen voor de opleiding die ze hem hadden laten genieten, door ze een stuk van de prooi toe te werpen, als de buit werd verdeeld'. In het Frans staat het er mooier: 'à l'heure de la curée'. 'La curée' is het inferieure deel van de buit dat na de jacht de honden wordt toegeworpen als beloning. Dat beeld van de 'curée' komt tegen het eind van het boek weer terug:

> Eindelijk zetten ze hun tanden in dezelfde genietingen als de rijken! Hun vraatzucht was aangewakkerd doordat ze dertig jaar lang hun begeerten hadden moeten bedwingen; nu werden de wolvetanden zichtbaar. Ze waren nog maar net op het genot losgelaten, deze magere roofdieren, deze gefrustreerden, of ze hieven al een gejuich aan: het Keizerrijk was aangebroken, het tijdperk van de gretige buitverdeling (la curée ardente).

Dat beeld van de 'curée' is Zola, terecht, zo goed bevallen dat hij het woord uitkoos voor de titel van zijn tweede deel. Zo'n woord-lijn van het ene boek naar het andere geeft de samenhang van Zola's werk beter aan dan wat ook. Het geldt bijvoorbeeld eveneens voor het beeld van de keizer. Bij de uitgebuite mijnwerkers in *Germinal* hangt thuis het portret van de keizer aan de muur. Dat hebben ze van hun baas cadeau gekregen. In *La bête humaine* komt de keizer weer aan de orde, wanneer het gaat over een misdaad die in de doofpot wordt gestopt, terwijl van een ander geval veelbetekenend wordt gezegd: 'De keizer had geëist dat er *dit keer* recht moest worden gedaan'. Uitbuiting, onderdrukking, rechtsverkrachting: de keizer doet het niet zelf, maar het gebeurt wèl in zijn naam, en dat vindt de lezer door de gehele serie terug.

6. Zola is een van de meest gelezen schrijvers ter wereld. Zijn boeken halen enorme oplagen. Hij is ook de eerste schrijver geweest die met een boek een meer dan normale oplage haalde. Dat was met *L'assommoir.* Hij is het voorbeeld van een echte volksschrijver, dunkt me. Hij heeft een groot publiek willen bereiken en is daarin geslaagd omdat hij dat doel steeds voor ogen heeft gehouden: hij was zich bewust van het publiek waarvoor hij schreef. Lezende burgers, daar werkte hij voor. Over *Germinal* heeft hij gezegd dat hij daarmee de burgers medelijden wilde bijbrengen voor de ellende van de mijnwerkers. Dat is hem gelukt ook. Nog heden ten dage is het vrijwel onmogelijk om het boek te lezen zonder met het lot van de Maheu's te zijn begaan en woedend te worden over de wijze waarop ze worden uitgebuit. Misschien zit het verschil tussen, enerzijds, Zola en, anderzijds, bijvoorbeeld Balzac, Stendhal, Flaubert vooral in die geïntendeerde lezer.

Stendhal zei het zelf: hij richtte zich ‘to the happy few’. Ook Balzac en Flaubert hadden slimme lezers voor ogen. Dat verklaart waarschijnlijk ook waarom de geoefende estheet doorgaans met een pruimemondje spreekt over de stijl van Zola. Zola schroomt niet om dingen te zien die iedereen ziet en dingen te zeggen op de wijze van iedereen. Een mooi voorbeeld vind ik in *La faute de l'abbé Mouret*, wanneer Albine en Serge naar de bloeiende viooltjes om zich heen kijken. Wat fluistert Albine dan? ‘Lijkt het niet net of duizenden gezichtjes je vlak boven de grond aankijken?’ Hebben we dat niet allemaal wel eens gedacht, of zelfs letterlijk zo uitgesproken? Wie in de literatuur alleen maar het verrassende wil vinden, komt bij Zola soms lelijk op de tocht te staan. Ook wie van literaire haute couture houdt, komt bij Zola slecht aan zijn trekken. Hij werkt niet naadloos. ‘Je merkt hoe hij zijn best heeft gedaan’, is er gezegd, en dat gaat inderdaad vaak op. De accenten zet hij soms erg zwaar aan. Inhoudelijk al, waar het de fictieve gebeurtenissen betreft. Als in *Germinal* de gehate uitbuiter, kruidenier Maigrat, door woedende vrouwen wordt opgejaagd, van het dak afvalt, dood, dan wordt zijn geslacht afgesneden, op een stok geprikt en rondgedragen. (Humor: de wereldvreemde aandeelhoudersdochter kijkt van verre door het raam en denkt dat de vrouwen een verworven lapje vlees in de lucht steken! Later zal deze Cécile door de stokoude ex-mijnwerker Bonne-mort worden gewurgd. Ja, zo is Zola wel).

In *La terre* komt een barbaarse verkrachtingsscène voor: de verkrachter wordt door zijn eigen vrouw geassisteerd. De knallende winden van de geflipte boer Jésus-Christ zijn daarbij vergeleken subtiele penseelstreekjes. Zelfs in het beschouwelijke laatste deel, *Le docteur Pascal*, wacht ons nog een verrassing: de oude drinkebroer Antoine Macquart - wel antirepublikein met de mond, maar een trouweloze lamzak vol loze praatjes - valt rokend in slaap en zijn lichaam gaat tot verbranding (‘combustion spontanée’) over, zodanig dat er slechts een handjevol as van over blijft.

Ook stilistisch is het niet allemaal fijntjes, bij Zola. Er zit veel sex in de boeken, maar er wordt nooit subtiel over bericht. De liefdeszang bij uitstek in de serie is *La faute de l'abbé Mouret.* De liefdesdaad zelf wordt daarin in deze termen geresumeerd: ‘Albine gaf zich. Serge bezat haar’. Daar staat tegenover dat er ook metaforen in het werk te vinden zijn die niet anders dan prachtig moeten worden genoemd, ook al zijn ze misschien niet vreselijk origineel. Zo kan Serge Mouret geen weerstand bieden aan Albine's lach, ‘een lach fris als de adem van de nacht’. Dat is eenvoudig en mooi. Vaak worden de metaforen feller aangezet, of uitgewerkt tot allegorieën, zoals aan het slot van *Germinal*, waar de verslagen mijnwerkers tot een zwart leger worden, tot zaad dat onder de aarde ligt te wachten en uitgroeit voor ‘oogsten in de volgende eeuw, waarvan de groei de aarde zal doen openbarsten’. Aan het eind van *La bête humaine* rolt een stuurloos geworden trein voort. Machinist en stoker zijn al vechtend van de locomotief afgedonderd. Hij stuift voort als ‘een blind en doof beest, in het dodenrijk losgelaten, beladen met kannonnevoer’.

Die beeldspraak van Zola is niet alleen overdadig, maar ook intrigerend. De Nijmeegse literatuurwetenschapper Maarten van Buuren doet een zeer uitgebreid onderzoek naar Zola's metaforen en de resultaten daarvan beloven zeer interessant te zijn. Metaforen vertellen ‘een ander verhaal’, zoals Mulisch het uitdrukt, in *De aanslag.* Een persoonlijke mythologie, kan men zeggen. Bij Zola is die mythologie fundamenteel vitalistisch.

Ik bedoel daarmee niet dat hij een optimist zonder geloofstwijfels zou zijn. Vooral in het boek dat de somber-ironische titel *La joie de vivre* heeft meegekregen zit twijfel, ja vertwijfeling, soms bijna Schopenhaueriaans getoonzet. De domheid van het volk zit er in: het ziet zijn eigen belang helemaal niet, ja lacht de vreemdeling uit als de pier die hij probeert aan te leggen om het land te beschermen tegen de zee door die zee wordt verwoest.

Zelfs gedachten over de uiteindelijke zinloosheid van de wetenschap, twijfel aan de vooruitgang, het is te vinden in *La joie de vivre.* Maar Zola's beelden verraden zijn geloof in het leven, zoals dokter Pascal het expliciet als credo formuleert in het laatste deel van de serie. Zola's vergelijkingen betreffen overwegend levende wezens, planten, dieren. De menselijke samenleving, de maatschappij: een lichaam. Deze energetische metaforiek sluit goed aan bij het positivisme, maar toch krijg je ook het gevoel dat Zola's ‘andere verhaal’ zijn naturalistisch-empiristisch uitgangspunt min of meer annuleert, omdat het vol zit met veel dat mystiek of romantisch moet worden genoemd. Zola heeft trouwens geen geheim gemaakt van die component van zijn persoonlijkheid.

Heel interessant vind ik de gevallen waar Zola's beeldspraak de grenzen teboven gaat van wat gewoonlijk beeldspraak wordt genoemd. Hij is naar mijn smaak een meester in het toepassen van de techniek van de narratieve iconiciteit. Het komt namelijk nogal eens voor dat tekstgedeelten - bijvoorbeeld beschrijvingen van een persoon of een handeling - een beeld vormen dat een grotere teksteenheid, zoals een thema, voor de goede verstaander via gelijkenis samenvat. Laat ik één voorbeeld geven. In *La conquête de Plassans* komt een pastoor voor, Faujas, die door de regering met een geheime opdracht gestuurd is naar Plassans, de fictieve stad die op Aix-en-Provence is gemodeleerd. Faujas moet er voor zorgen dat bij de volgende verkiezingen een coalitie aan de macht komt die vóór het regime is. Na de staatsgreep van 1851 kon Napoleon III het zich namelijk veroorloven om zijn bewind een schijn van democratie te geven. En bijzonderheid daarbij was dat er geen Bonapartistische partij bestond, zodat het regime moest steunen op bestaande rechtse partijen, die er dan wel door allerlei intriges van moesten worden afgehouden om met de republikeinse oppositie een pact aan te gaan. Vandaar de geruisloze manoeuvres van pastoor Faujas, die in wezen niets anders is dan een geheim agent. Als nu deze Faujas de deur van zijn kamer openmaakt, wordt dat als volgt beschreven: ‘De sleutel zat verborgen tussen zijn dikke vingers en gleed in het slot zonder dat het geluid van ijzer te horen was. De deur gleed open alsof de scharnieren van fluweel waren’.

Dit schijnbaar weinig terzake doende beschrijvinkje is een metaforische ikoon. Zó opereert deze pastoor, óók als hij de ‘deur naar een stad moet openmaken’ voor het regime dat hij dient, handig, geluidloos, zonder dat iemand het merkt. Zo'n detail laat zien dat Zola ook een meester op de vierkante centimeter kan zijn, ondanks zijn reputatie van schilder met de grove kwast. Dat was hij ook, en moest hij soms ook zijn als hij het ondernam om panoramische taferelen te creëren: de paardenrennen in Longchamp, de mars van de stakers, de toneelpremière, ik doe maar een greep. Zola vertelde van grote collectieve evenementen, en dus bescheef hij ook massale gebeurtenissen. Dat deed hij graag en dat kón hij.

7. Wie was Zola? Een schrijver, een vakman. Die succes had, nog tijdens zijn leven. Van het geld dat hij met *L'assommoir* verdiende was hij in 1878 in staat om een huis te kopen in Médan, een gehuchtje zo'n 25 kilometer ten westen van Parijs. Met wat latere boeken opbrachten kon er worden uitgebreid: een nieuwe vleugel aan het

huis, bijgebouwen, bomen, gewassen, vee. Een architect had Zola niet nodig. Hij wilde zelf bouwen, net als zijn vader.

Alexandrine legde eerste stenen en plantte eerste bomen. Ook op een eilandje in de Seine, dat bij de grond hoorde, en dat de Zola's een naam gaven: le Paradou. In Médan ontvangen ze gasten. Ze doen hun best om een goede indruk te maken, met lekker eten en sjiek gedrag. Er komen schrijvers bijeen in Médan, en de naturalisten publiceren een verhalenbundel onder de titel *Les soirées de Médan.* Het lukt de Zola's niet echt om zich perfekt als dure burgers voor te doen; ze komen nu eenmaal van een klasse lager. Goncourt vertelt van een etentje in Médan, met das, décolleté van Alexandrine, zeven soorten wijn, en hoe hij na afloop moest lachen. Zola had voor zijn privé-leven een heel ander, misschien echt burgerlijk, ideaal: hij wilde kinderen.

In 1888 wordt er in Médan een meisje aangenomen, voor het was- en naaigoed. Jeanne Rozerot is 21 jaar. Zola is op dat moment 48. Hij wordt verliefd, begint een verhouding, en ze krijgen een dochter en een zoon. Jeanne en de kinderen komen elders, buiten Médan, te wonen. Eerst weet Alexandrine van niets, later legt ze er zich bij neer dat Zola zijn leven tussen haar en zijn maîtresse verdeelt. Zola was dol op fotograferen. Er bestaan veel foto's die hij van Jeanne en de kinderen gemaakt heeft. Er is trouwens ook een beroemde foto waarop Jeanne te zien is die van Zola een foto aan het maken is. Het zijn allemaal beelden van gelukkige momenten. In de winter woont Zola met Alexandrine in Parijs, in een appartement in de rue de Bruxelles. De zomer brengen de Zola's door in Médan. Jeanne verblijft dan met de kinderen in Verneuil, zo'n zes kilometer verderop. De ochtenden blijft Emile bij Alexandrine. Na het middageten fietst hij richting Verneuil. Het buitenechtelijk gezinnetje is op de fiets dan in zijn richting onderweg. Er zijn foto's van de ontmoetingsplaats: een richtingaanwijzer op een kruispunt. Alexandrine blijft mevrouw Zola in diens openbare leven.

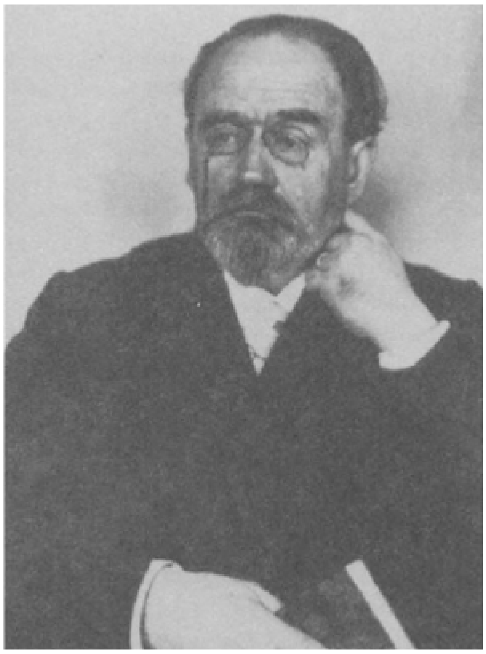
De ontmoetingsplaats met een van zijn kinderen.

Dat leven blijft bewogen, vol schandalen. Op zijn boeken komen vrijwel steeds excessieve reacties. Anatole France geeft, na *La terre* te hebben gelezen, te kennen dat het zijns inziens beter was geweest als Zola nooit geboren was. Daartegenover

staat bewondering die hem ook onmiddellijk toevalt, uit het buitenland bijvoorbeeld.
De Nederlander Van Santen Kolff

werpt zich op als een geestdriftig Zola-exegeet en bombardeert de meester per brief met allerlei vragen. Uit Zweden komt een brief van een fan: Strindberg. Zola onderkent de verwantschap en zorgt er voor dat Strindberg's *Spoken* in Parijs wordt opgevoerd.

In de tuin van Verneuil.



Zola.

De fotograaf gefotografeerd door Jeanne.

Met Alexandrine bezoekt hij in 1892 Lourdes, dat hem dermate fascineert dat hij er een bezoek over schrijft. Dat maakt katholiek Frankrijk woedend op Zola, voor zover het dat niet al was. Het komt op de index, dat spreekt vanzelf. Zola laat er nog twee delen op volgen, weer in een serie, *Les trois villes.* Een over *Rome*, een over *Paris.* Goede boeken zijn het niet geworden. Het zijn echte tendensromans, en die zijn nu eenmaal altijd vervelend. Hetzelfde is van toepassing op de *quatre évangiles* waarmee Zola zijn romanproduktie besluit: *Fécondité*, *Travail, Vérité.* Dat laatste verschijnt posthuum, als derde in de serie. Aan het geplande *Justice* is Zola niet meer toegekomen. Wel zijn er veel aantekeningen gevonden die hij ter voorbereiding ook van dit boek heeft gemaakt. Het zijn hooggestemde, utopistische boeken, doordrenkt van Fourieristisch socialisme, denkbeelden over het gezinsleven, de organisatie van de samenleving, de toekomstige heilsstaat, gerechtigheid. Hij schreef dat allemaal naast zijn activiteiten ten gunste van Dreyfus' rechtsherstel.

In 1902 brengen Emile en Alexandrine Zola de maand augustus weer op de gebruikelijke manier door in Médan. Jeanne is in Verneuil met Denise, 13, en Jacques, 11 jaar oud. In september gaan de Zola's weer terug naar hun Parijse appartement. In de nacht van de 28e werkt de schoorsteen van hun kachel niet goed. De volgende ochtend vindt de huisknecht ze buiten kennis: kolendampvergiftiging. Ze worden ijlings naar een kliniek in Neuilly gebracht. Zola komt niet meer bij. Hij sterft 's morgens om tien uur. Alexandrine overleeft. Er wordt aan misdaad gedacht. Is de schoorsteen opzettelijk verstopt?

In 1953 duikt iemand op die beweert dat in 1927 een schoorsteenveger bij hem heeft opgebiecht dat hij het heeft gedaan. Aannemelijk is het niet, mogelijk wel. Toen Jeanne Rozerot hoorde wat er gebeurd was, was haar eerste reactie: ze hebben hem vermoord. Nooit zal zeker zijn of dat zo is, ja of nee. Zeker is dit: dat het werk van Zola springlevend is. Tallozen lezen het vandaag de dag, met vreugde en bewondering. Erkenning ook in de rede die tijdens Zola's begrafenis, op 5 oktober 1902, werd uitgesproken door zijn collega-schrijver Anatole France. Ja, dezelfde. Die zei: ‘Hij heeft zijn land en de wereld eer bewezen met een geweldig oeuvre en een grootse daad’. Omstreden bleef hij nog wel een tijd, ook na zijn dood. In 1908

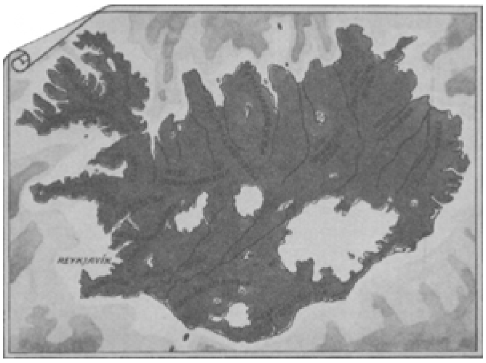
werd Zola de eer aangedaan dat zijn lichaam naar het Panthéon werd overgebracht. Onder het toegestroomde publiek werd door voor- en tegenstanders toen nog geknokt.

Grijte van der Toorn-Piebenga

IJsland, - geschiedenis, taal, literatuur en wat er meer komt kijken

Geschiedenis

Meer dan voor menig ander land geldt voor IJsland dat men enige kennis moet hebben van de geschiedenis van het land, wil men de huidige politieke, sociale en culturele situatie kunnen begrijpen. Die geschiedenis is tamelijk uniek, al was het alleen maar omdat ze zo laat begint. Omstreeks 870 na Chr. vestigde de eerste kolonist zich er. Dat was de Noor Ingólfur Arnarson. Na hem volgden vele andere Noren en af en toe ook een paar Zweden en Denen; dikwijls reisden deze Scandinaviërs via Schotland of Ierland, en namen ze bewoners uit die landen mee als slaaf. Het was een roerige tijd, en de economische omstandigheden in Noorwegen en de andere Scandinavische landen waren slecht zodat velen hun geluk elders zochten. Ingólfur Arnarson deed dat op de plek waar later de hoofdstad van IJsland zou komen te liggen, namelijk Reykjavík. Deze naam betekent ‘rookbaai’. Het is een heel wat toepasselijker naam dan die van IJsland, en overigens ook dan die van Groenland, - het eiland dat in 982 vanuit IJsland werd ontdekt en gekoloniseerd. Reykjavík ligt namelijk in een gebied dat rijk is aan dampende warmwaterbronnen - het IJslandse woord voor zo'n bron is geysir - maar IJsland is slechts voor een betrekkelijk klein gedeelte met ijs en Groenland voor een misschien nog kleiner gedeelte met groen gras of mos bedekt.

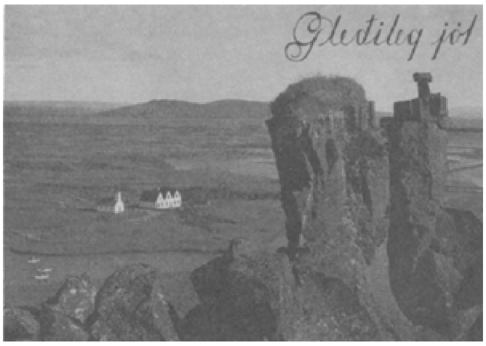


Het duurde ongeveer zestig jaar voor de bewoonbare gebieden, d.w.z. de kuststreken en de dalen die van de kust af landinwaarts gaan, door de emigranten in bezit waren genomen. Voor de organisatie van de nieuwe maatschappij werd in 930 het Althing opgericht, een soort parlement waarvan de leden jaarlijks in juni op Thingvellir, een vlakte ten oosten van Reykjavik, bij elkaar kwamen. Het belangrijkste lid was de lögsögumadr, de wetspreker. Deze moest de wetten, die in die tijd nog niet op schrift stonden, uit zijn hoofd kennen en ze citeren als dat nodig was. In het jaar duizend werd door dit Althing een belangrijk besluit genomen. Het besliste toen dat het christendom de nieuwe godsdienst zou worden en dat het heidendom zou worden afgeschaft. Dat betekende dat langzamerhand het geloof in de goden, van wie op IJsland Thor en Frey de meeste vereerders hadden, uitstierf.

De eerste eeuwen van zijn bestaan waren voor IJsland een gunstige tijd. Later werd het minder. Een van de belangrijkste oorzaken van de achteruitgang was dat het Althing geen uitvoerende macht had. Het kon wel wetten maken en oordelen uitspreken, maar als iemand schuldig was bevonden, moest degene die hem had aangeklaagd, er zelf maar voor zorgen dat het vonnis werd uitgevoerd. Dat had tot gevolg dat er veel werd gevochten, waardoor meestal de zwakste, maar dikwijls niet de schuldige het onderspit moest delven. Omdat voor een dode of gewonde

wraak genomen moest worden, kwam er aan de onenigheden geen einde. Daardoor verzwakte het land, en werd het uiteindelijk een gemakkelijk te behalen prooi voor de Noorse koning die zijn blik er al lange tijd op had gevestigd. In 1262 kwam IJsland aan Noorwegen. Ruim een eeuw later, namelijk in 1380, ging Noorwegen en daarmee ook IJsland over aan Denemarken.

De overheersing door Denemarken zou bijna zes eeuwen duren. Er is in deze tijd veel armoe geleden op IJsland. Denemarken had het alleenrecht op de handel en dat betekende dat de Deense kooplieden de prijzen konden vaststellen van de stokvis, de traan en de wollen goederen die de IJslanders aan te bieden hadden, en ook van de waren die IJsland zelf niet had. Dat waren er vele. Zo o.a. meel, hout, ijzer, touw, koffie, thee en tabak. In tijden van oorlog en in perioden met slecht weer lieten de schepen vaak op zich wachten en waren de IJslanders van dit alles verstoken. Smokkelhandel, vooral met Nederlandse vissers, bracht nog wel eens uitkomst, maar was alleen al omdat het streng verboden was natuurlijk een noodoplossing.



Thingvellir, de grote vlakte in Zuidwest-IJsland, waar jaarlijks in de zomer de landelijke rechtszaken werden afgehandeld.

Een dieptepunt in deze tamelijk sombere periode van de IJslandse geschiedenis werd bereikt in de achttiende eeuw. Toen leek het wel alsof alles samenspande om het de IJslanders moeilijk te maken. De Denen bleven veelvuldig weg, en als ze kwamen vroegen ze hoge prijzen voor het graan en betaalden lage voor de waren die IJsland kon exporteren. Daarbij kwam dat tegen het einde van de eeuw, namelijk in 1783, de grootste vulkaanuitbarsting uit de geschiedenis van het aan vulkanisme zo rijke IJsland plaatsvond. Erger dan de lava die uit meer dan honderd kraters van de Lakagigar, een vulkaanketen in Zuid-IJsland, stroomde, waren het gas en de as die grote delen van het land vergiftigden. Het vee stierf en aan de oostkust bleef de vis weg. Het jaar erop was er een ongewoon hevige aardbeving, en vele boerderijen werden vernield. Duizenden mensen stierven van de honger. Overlevenden trokken naar West-IJsland waar in ieder geval nog vis was.

In de negentiende eeuw werd de situatie langzamerhand beter. Het monopolierecht werd afgeschaft en daardoor konden de IJslanders nu zelf de prijzen van hun goederen bepalen. Bovendien kreeg het land een zekere autonomie. Dé eeuw van de veranderingen werd echter de twintigste. Op 17 juni 1944 werd IJsland, dat toen bijna zeven eeuwen lang een buitenlands staatshoofd had gehad, een zelfstandige republiek. Niet alleen politiek, maar ook economisch kwam er verbetering. Langzamerhand wist het land zich, door een industrie, voornamelijk een visverwerkende industrie op te bouwen, omhoog te werken uit de armoede. Een belangrijke bron van inkomsten vormde ook de Amerikaanse basis in Keflavík. Tegelijkertijd deed de aanwezigheid van deze basis de emoties heftig oplaaien. Pas had het land het Deense juk van zich afgeschud, of er drong een andere mogendheid binnen. Door echter een aantal voorwaarden te stellen wist IJsland tot een vergelijk te komen met Amerika.

De verbetering van de levensomstandigheden had een groei van het bevolkingsaantal ten gevolge. In de achttiende eeuw was dit nog geen 40.000 geweest, in het begin van de twintigste eeuw was het ruim honderdduizend en nu is het ruim tweehonderdduizend. Dat is natuurlijk nog maar heel weinig, zeker als men bedenkt dat IJsland bijna drie maal zo groot is als Nederland. Opmerkelijk is de concentratie van de bevolking in steden en dorpen. Omstreeks 1900 woonde nog geen twintig procent van de bevolking in steden of dorpen, nu is dat getal toegenomen tot bijna negentig. Vooral de stad Reykjavik is opvallend gegroeid. Nog geen eeuw geleden was het een klein vissersdorpje, nu wonen er zo'n honderdduizend mensen, dat wil zeggen bijna de helft van de IJslanders.

Taal

Aangezien het bijna allemaal Noren waren die zich aan het einde van de negende eeuw op IJsland vestigden, is het duidelijk dat de IJslandse taal van oorsprong Noors is. Dit oude Noors of Oudnoors is in de loop van de tijd op IJsland weinig veranderd. In Noorwegen zelf heeft het wel grote veranderingen ondergaan: de buigingsuitgangen verdwenen grotendeels en veel woorden werden aan het Deens ontleend. Het Deens op zijn beurt had veel woorden van de Zuidgermaanse talen, met name van het Nederduits, overgenomen.

Het IJslands ofwel Oudnoors hield pas op de plaats en veranderde weinig, nam ook weinig of geen woorden over van het Iers en Schots, de taal van de meegenomen slaven, en later van het Deens, Engels en andere talen, maar maakte zelf woorden voor nieuwe begrippen. Daarom is er nu in de twintigste eeuw een groot verschil tussen Noors en IJslands, en is het voor Noren niet mogelijk IJslands

te verstaan, als ze zich deze taal niet eigen hebben gemaakt. Hetzelfde geldt voor Zweden en Denen. Aangezien het Zweeds en het Deens een gelijksoortige ontwikkeling hebben ondergaan als het Noors, kunnen de gebruikers van deze talen elkaar onderling redelijk goed verstaan. Oudere IJslanders spreken over het algemeen goed Deens en kunnen zich dus in deze taal met hun mede-Scandinaviërs onderhouden. Jongere IJslanders spreken vaak beter Engels dan Deens, zodat het nu niet ongewoon is, wanneer men een IJslander en een Noor, Deen of Zweed Engels tegen elkaar hoort spreken.

Er zijn niet veel buitenlanders die IJslands kunnen spreken. Een niet-IJslander kan zich, als dat nodig is, gewoonlijk wel in een andere taal met IJslanders onderhouden, en moet beslist goed gemotiveerd zijn om een zo moeilijke taal te leren die nog door geen kwart miljoen mensen wordt gesproken. Want IJslands is een moeilijke taal, ongetwijfeld moeilijker dan enige andere Germaanse taal. Dat komt doordat het IJslands voor al die woorden die gemeengoed van vele talen zijn geworden, zoals 'radio', 'positief', 'psychisch', 'modern' en vele honderden andere, eigen puristische woorden heeft. Een tweede oorzaak is dat de flexiesystemen zo ingewikkeld zijn. Men moet van de zelfstandige naamwoorden weten tot welke van de vele klassen ze behoren om ze goed te kunnen verbuigen. Met het leren van de uitgangen is men er echter niet. De klinker van de stam ondergaat namelijk ook dikwijls veranderingen. Zo luidt een woord als *fjördur*, dat fjord betekent, in de genitief *fjardar*, in de datief *firdi* en in de accusatief *fjörd*; in het meervoud zijn de vormen *firdir, fjarda, fjördum*, en *firdi.* De bijvoeglijke naamwoorden zijn zo mogelijk nog lastiger. Deze richten zich naar het woord waar ze bij staan, en kunnen bijgevolg in de mannelijke, vrouwelijke en onzijdige sterke of zwakke vorm staan. Oud heet bijvoorbeeld *gamall*, maar een oude vrouw is *gömul kona* en een oud huis *gamalt hús.* In de genitief en de andere naamvallen, en na een bepaald lidwoord heeft het woord weer andere vormen. Ook de werkwoorden zijn niet eenvoudig, onder andere omdat in het IJslands de aanvoegende wijs, met uiteraard haar eigen vormen, nog volop leeft.

IJslanders zijn over het algemeen taalbewust. Ze zijn het er gewoonlijk ook mee eens dat de taal zo puristisch mogelijk moet worden gehouden. Als dat niet het geval was geweest, zou het natuurlijk nooit gelukt zijn om al die vreemde woorden op technisch, medisch en ander gebied, die de meeste talen klakkeloos overnemen, door andere te vervangen en ook werkelijk een deel van de taal te laten worden. Men kan zich verwonderen over de vindingrijkheid, die bij dit puristisch streven ten toon wordt gespreid. Zo wordt, om een paar voorbeelden te noemen, voor telefoon *sími* gebruikt, een verouderd woord dat draad betekende, voor porto *burdargjald*, dat letterlijk draaggeld betekent, voor fantasie *ímyndunarafl* (verbeeldingskracht) en voor machinist *vélstjóri* (machinebestuurder). Over het algemeen is de schrijftaal puristischer dan de spreektaal. In de spreektaal, vooral van jongeren, komen nog al eens leenwoorden voor.

Het is opvallend dat het IJslands amper dialecten kent. Des te opvallender wanneer men bedenkt dat het een groot land is en dat de bewoners dikwijls ver uit elkaar wonen. Er is in dit opzicht een groot verschil met een land als Noorwegen, waar in bijna alle fjordgebieden en dalen een eigen dialect wordt gesproken. Dat dit op IJsland niet zo is, heeft er ongetwijfeld mee te maken dat de IJslanders vanaf de kolonisatietijd een sterke mondelinge en later ook schriftelijke traditie hebben gehad. Heden ten dage dragen literatuur, toneel, kranten, radio en televisie er het hunne toe bij dat de dialectische verschillen gering blijven.

Literatuur

Behalve vanwege zijn vis en zijn vulkanen heeft IJsland waarschijnlijk het meest bekendheid verworven vanwege de literatuur die er in de twaalfde, dertiende en veertiende eeuw is geschreven. Met name moet daarbij gedacht worden aan de saga's, een soort historische romans, en aan de beide Edda's, waarvan de ene liederen bevat over goden en helden en de andere de mythologische wereld van de Scandinaviërs in proza beschrijft. Een groot aantal saga's is in één of meer talen ver-

taald. Ook de liederen-Edda en de proza-Edda zijn in verschillende talen vertaald, maar veel vaker nog zijn de verhalen uit deze werken meer of minder vrij naverteld.

Men heeft zich wel afgevraagd hoe het mogelijk was dat de literatuur op een afgelegen eiland als IJsland in deze eeuwen zulk een hoog niveau bereikte. Volgens sommigen zou de Keltische inslag in de bevolking - de eerste kolonisten hadden vaak Ierse slaven meegenomen - hebben bijgedragen tot de literaire ontplooiing. Dat is mogelijk. Zeker is dat de belangstelling voor de geschiedenis van het land en de behoefte deze geschiedenis op schrift te stellen een aanzet vormden tot het schrijven van literair proza.

De eerste werken die in het Oudijslands geschreven zijn, handelen bijna allemaal over de geschiedenis van het eigen land. In het *Landnámabók* wordt vermeld wie zich in de kolonisatietijd op IJsland vestigde en waar. Af en toe wordt het dorre relaas onderbroken voor het vertellen van een meer of minder grappige gebeurtenis. In het *íslendingabók* geeft Ari inn Fródi ofwel Ari de wijze een overzicht van de geschiedenis van IJsland tot zijn eigen tijd, dat wil zeggen tot ongeveer 1100. Opvallend is hoe hij consequent zijn zegslieden noemt. Schriftelijke bronnen waren er niet en Ari heeft zijn informatie voornamelijk moeten verkrijgen van oude mensen met een goed geheugen.

Langzamerhand wordt in de historische verhalen het vertellende element belangrijker. De mens komt centraal te staan en er is geen strenge scheiding meer tussen fictie en historie. Dat is ook begrijpelijk als men bedenkt dat de verhalen dikwijls in de tiende eeuw, de zogenaamde sagatijd, spelen, en twee à drie eeuwen later, dat wil zeggen in de dertiende of veertiende eeuw zijn geschreven.

De saga's hebben gemeenschappelijk dat ze dikwijls over vogelvrijverklaring, wraak, vergelding, liefde en reizen handelen, en dat de hoofdpersoon gewoonlijk een IJslander is, die behalve boer ook nog avonturier, held en dichter is. Om een indruk te geven van de stijl van saga's in het algemeen laten we hier een paar fragmenten volgen uit de *Gunnlaugs saga Ormstungu*, een korte saga, die genoemd is naar de hoofdpersoon Gunnlaug met de Slangentong. De saga beschrijft hem als volgt:

'Van Gunnlaug wordt verteld dat hij al vroeg volwassen was, dat hij groot en sterk was, lichtbruin haar had dat mooi zat, dat hij zwarte ogen had en een knap gezicht, ook al was zijn neus nogal lelijk. Hij was slank in de taille en breed over de schouders, was een royale vent, maar ook eerzuchtig en koppig. Hij was een uitstekend dichter, maar hij had een scherpe tong en daarom werd hij Gunnlaug Slangentong genoemd. Toen hij vijftien jaar was, vroeg hij zijn vader om reisgeld. Hij zei dat hij naar het buitenland wilde om te zien hoe andere mensen leefden. Illugi, zijn vader, was niet erg enthousiast. Hij dacht dat Gunnlaug, die thuis vaak erg lastig was, in het buitenland ook wel moeilijkheden zou krijgen.

Een tijdje na dit gesprek stond Illugi op een ochtend vroeg op. Hij liep naar buiten en zag dat de deur van de schuur openstond en dat er zes volgepakte zakken op het erf lagen. Hij verwonderde zich daarover. Toen kwam er iemand uit de schuur met vier paarden achter zich aan. Dat was Gunnlaug, zijn zoon. 'Ik heb die zakken hier neergelegd', zei hij. Illugi vroeg waarom hij dat gedaan had. Hij zei dat het zijn bagage was voor de reis. Illugi zei, terwijl hij de zakken naar binnen gooide: 'Je krijgt geen cent van me, en je gaat niet weg, voor ik dat wil'.

Het verhaal vertelt verder dat Gunnlaug kwaad werd en van huis wegliep. Hij vond onderdak bij een boer in de omgeving. Tussen hem en de dochter van de boer, de mooie Helga, ontstond een liefdesrelatie. Voor hij naar het buitenland ging, verloofden ze zich. De vader van Helga had daarbij bedongen dat Helga vrij zou zijn als Gunnlaug langer dan drie jaar weg bleef. Door allerlei omstandigheden opgehouden

keerde Gunnlaug terug kort nadat de drie jaren verstreken waren. Toen was Hrafn, een man die eens door Gunnlaug beledigd was en daarom wraak wilde nemen, er net in geslaagd Helga's hand te winnen. Het huwelijk schonk Hrafn niet veel genoegen, want Helga's hart was bij Gunnlaug. Uiteindelijk gingen de twee mannen een duel aan. De gevechtsscène wordt als volgt beschreven:

‘Gunnlaug en Hrafn vochten en dienden elkaar zonder ophouden slagen toe. Gunnlaug had het zwaard dat hij van koning Adalrath had gekregen in zijn hand. Het was een uitstekend wapen. Toen ze al een hele poos hadden gevochten, hieuw Gunnlaug Hrafns voet af. Toch viel Hrafn niet. Hij hinkte naar een boomstam en ging daar op zitten. Gunnlaug zei: ‘Nu ben je invalide, en ik wil niet meer met je vechten’. Hrafn antwoordde: ‘Het lot heeft zich tegen me gekeerd, maar 't zou misschien helpen als ik wat te drinken kreeg’. Gunnlaug antwoordde: ‘Daar zal ik voor zorgen, maar dan moet je geen gemeen spel spelen als ik je water geef in mijn helm’. ‘Nee’, zei Hrafn, ‘dat zal ik niet doen’. Toen liep Gunnlaug naar een beekje, haalde water en bracht het Hrafn. Die nam de helm aan met de linker hand, en stootte het zwaard, dat hij in zijn rechterhand had, tegen Gunnlaugs hoofd. Daardoor kreeg Gunnlaug een diepe wond. Gunnlaug zei: ‘Dat was laf van je en onmannelijk. En ik vertrouwde nog wel op je woord’. Hrafn antwoordde: ‘Je hebt gelijk, maar ik kon niet anders. Ik kan de gedachte niet verdragen dat je door de mooie Helga zult worden omarmd’.

Een pagina uit een handschrift van een van de saga's over Olar Tryggvason. Het prentje geeft zijn geboorte weer.

Het verhaal loopt zo af dat Gunnlaug Hrafn doodt en zelf sterft aan zijn verwondingen. Helga trouwt met een ander, maar blijft aan Gunnlaug denken. In de slotscène wordt verteld dat ze ziek is en met haar hoofd op de knieën van haar man rust. Ze vraagt dan aan iemand om de mantel te halen die ze

eens van Gunnlaug heeft gekregen. ‘Toen de mantel gebracht was, ging ze rechtop zitten, spreidde hem uit en keek er naar. Toen liet ze haar hoofd in de schoot van haar man zakken en blies de laatste adem uit’.

Van de Gunnlaugs saga is net als van de meeste andere saga's niet bekend door wie hij geschreven is. Snorri Sturluson (1178-1241) wordt beschouwd als de grootste IJslandse schrijver van de middeleeuwen, maar als bekend geweest was wie bijvoorbeeld de *Njáls saga* of de *Grettis saga* had geschreven, zou zijn meesterschap misschien niet meer zo onbetwistbaar geweest zijn. Misschien zeggen we erbij, want Snorri is zonder meer een groot schrijver. Verschillende werken staan op zijn naam. In de *Heimskringla* beschrijft hij het leven van een aantal Noorse koningen. Hij doet dat op levendige wijze, en het is geen wonder dat het boek, toen het onlangs opnieuw in een Noorse vertaling verscheen, door velen in Noorwegen werd aangeschaft. Hoewel nergens zwart op wit vermeld staat dat hij de auteur is van de *Egils saga Skallagrimssonar* (middeleeuwse schrijvers moeten wel anders tegenover hun pennevruchten gestaan hebben dan moderne schrijvers dat doen, want anders zouden we beslist wel geweten hebben wie welke saga geschreven had), wordt wel algemeen aangenomen dat dat het geval is. Het is een boeiende roman over het leven van een groot IJslands dichter uit de tiende eeuw. Het meest bekend is Snorri Sturluson echter geworden door zijn *Edda*, het boek dat de belangrijkste bron is voor onze kennis van de Noordgermaanse, en waarschijnlijk gedeeltelijk ook Zuidgermaanse mythologie. Er wordt in beschreven hoe volgens de heidense opvattingen de wereld ontstaan was en welke verhalen er bestonden over de goden. Ten einde de lezer een indruk te geven van de manier waarop Snorri vertelt, laten we hier de vertaling volgen van het verhaal dat over het kreupel worden van een van Thors bokken gaat: ‘Thor ging op reis met zijn bokken en de wagen, en hij werd vergezeld door de god die Loki heet. 's Avonds kwamen ze bij een boer, en daar kregen ze onderdak. Thor slachtte toen de beide bokken. Ze werden gevild en gekookt. Toen ze gekookt waren, gingen Thor en Loki aan tafel zitten. Thor nodigde de boer en zijn vrouw en hun kinderen uit om mee te eten. De zoon van de boer heette Thialfi, en de dochter Roskva. Thor legde de huid van de bokken op de grond en zei dat de boer en zijn vrouw en kinderen de botten daar op moesten gooien. Thialfi, de zoon van de boer, had een dijbeen en brak dat om het merg eruit te zuigen.

Thor bleef daar die nacht. Hij stond de volgende ochtend vroeg op, kleedde zich aan, pakte de hamer Mjöllnir, zwaaide die omhoog en wijdde de huiden. Toen stonden de beide bokken op, de ene met een kreupele achterpoot. Thor merkte dat en begreep dat de boer of iemand van zijn gezin de botten hardhandig had behandeld. Hij voelde dat het dijbeen gebroken was. Om een lang verhaal kort te maken, - Thor liet zijn wenkbrauwen zakken en men kan zich voorstellen hoe bang de boer werd. Het beetje oog dat nog zichtbaar was, deed hem bijna in zwijm vallen. Thor omvatte de hamer met zijn handen zodat zijn knokkels wit werden. De boer en zijn vrouw en kinderen smeekten om vergiffenis zoals te begrijpen is en boden alles aan wat ze hadden om het goed te maken. Toen Thor hun angst zag, zakte zijn woede. Hij nam hun beide kinderen tot boete aan en zij volgden hem vanaf die tijd steeds’.

Behalve de *Edda* van Snorri Sturluson is er nog de liederen-*Edda.* Hierin staan goden- en heldenliederen. De namen van de dichters zijn niet bekend, en het is evenmin bekend hoe lang de gedichten mondeling zijn overgeleverd, voor ze, in de dertiende eeuw, opgeschreven zijn. Van sommige van de gedichten neemt men aan dat ze lange tijd, tot drie of vier eeuwen toe, van mond tot mond zijn gegaan. We laten hier een strofe volgen uit de *Hávamál*, dat letterlijk het gedicht van de

Hoge, met wie waarschijnlijk Odin wordt bedoeld, betekent. Het is geen verhalend gedicht, zoals de meeste andere Eddaliederen, maar een wijsheidslied, wat wil zeggen dat er goede raad in wordt gegeven en dat er wijsheden in worden verkondigd. In de strofe die hier volgt komt net als in alle andere strofen uit de Edda geen eindrijm voor, maar alleen stafrijm of beginrijm:

Deyr fé	Vee sterft
deyja fraendr,	verwanten sterven
deyr sjálfr it sama;	zelf sterft men ook;
ek veit einn,	van één ding weet ik
at aldri deyr:	dat het nooit sterft:
dómr um daudan hvern.	het oordeel over een dode.

Na de bloeiperiode van de letterkunde in de dertiende en veertiende eeuw volgde een lange periode waarin weinig, in ieder geval weinig van kwaliteit geschreven werd. Tot de uitzonderingen behoort het werk van de vooral om zijn psalmen bekende dichter Hallgrímur Pétursson (1614-74). Als het het land in de negentiende eeuw een beetje beter begint te gaan, zowel economisch als politiek, komt er ook een opleving in de literatuur. De dichters uit de eeuw van de Romantiek waren duidelijk geïnspireerd door IJslands glorierijk verleden. Een van deze dichters, die nog steeds zeer geliefd is, is Jónas Hallgrímsson (1807-45). Behalve over het verleden dichtte hij ook over zijn eigen tijd, over de pracht van IJslands natuur en over zichzelf.

De invloed van de middeleeuwse literatuur was in de negentiende eeuw niet uitgewerkt. Integendeel, ze wordt tot op de dag van vandaag toe ervaren. Soms als vanzelfsprekend, soms als hinderlijk. De schrijver Halldór Laxness schrijft in zijn boek *íslendingaspjall* (1967, p. 78-79) dat mensen als hijzelf en anderen die zich bezighouden met de moeizame taak om boeken te schrijven, op IJsland gemakkelijk de moed kunnen verliezen, omdat de opinie van het publiek en de critici nog steeds wordt beïnvloed door de regels die voor de Oudijslandse literatuur golden:

> De eerste de beste IJslander kan zonder discussie aantonen, dat wij minder goede prozaschrijvers zijn dan de mensen die de Njálssaga of de Hrafnkelssaga of de Heimskringla hebben geschreven, en verder dat we als dichters behoorlijk achteruitgegaan zijn sinds de tiende eeuw toen de dichter van de Völuspá (dit is een van de bekendste Eddaliederen; net als van de andere Eddaliederen is van de Völuspá niet bekend, wie de maker ervan is) onder de wijde luchten van IJsland stond en zijn naam niet kon spellen.

Laxness schrijft dit in 1967, maar intussen was er al herhaalde malen een aanval gedaan op de oude regels. De felste aanval kwam na de tweede wereldoorlog. Toen traden de zogenaamde atoomdichters (IJslands: atómskáld) op. Deze introduceerden het rijmloze vers en ontketenden daarmee een storm van protest. Het breken met de traditie werd beschouwd als een soort verraad. De regels voor de poëzie waren de eeuwen door zo streng in acht genomen, dat men het moeilijk vond een nietrijmend en vooral niet-allitererend vers als kunst te beschouwen.

Maar traditie of geen traditie, het literaire leven in IJsland in de twintigste eeuw bloeit. Er wordt veel geschreven. Een Amerikaans socioloog die in de jaren zestig in IJsland een onderzoek verrichtte, kwam tot de ontdekking dat bijna een derde van de toevallig gekozen mensen die door hem ondervraagd werden, wel eens iets had gepubliceerd. Het werd hem toen duidelijk waarom er in IJsland verhoudingsgewijs zo veel uitgevers zijn, namelijk bijna honderd. Overigens wordt

er niet alleen geschreven, er wordt ook veel gelezen. Als men de statistieken mag geloven, zijn er in IJsland slechts vier van de honderd mensen die nooit een boek lezen, terwijl dat aantal in Nederland ongeveer veertig van de honderd is. En men komt er gemakkelijk toe ze te geloven als men het grote aantal boekwinkels in Reykjavík heeft gezien, en de vele, dikwijls lezende mensen die zich daarin ophouden.

Misschien wordt er wel te veel geschreven. In een Deense krant las ik eens een artikel over IJsland. De schrijver van het artikel vroeg zich af hoe het kwam dat van de vele boeken die in IJsland verschenen er zo weinig in het Deens vertaald wer-

den. De verklaring moest naar zijn mening daarin gezocht worden dat er in IJsland te veel boeken gedrukt werden die helemaal niet of nog niet helemaal voor publikatie in aanmerking kwamen. Er zou te weinig kritiek zijn, vooral van de kant van de uitgevers. Hij merkte daarbij op dat dat begrijpelijk was, omdat de boeken toch wel verkocht worden.

Er zit zeker waarheid in zijn verklaring, maar deze verdient wel een toevoeging. In de eerste plaats moet worden opgemerkt dat er in IJsland veel wordt gepubliceerd dat voor buitenlanders weinig interessant is, maar daarom nog niet slecht hoeft te zijn. Ik denk dan vooral aan de biografische en autobiografische literatuur, een zeer geliefd genre in IJsland. Men hoeft maar een krant open te slaan of men ziet ze wel, - de lange artikelen, waarin een vriend of familielid het leven beschrijft van een overledene, van wie gewoonlijk ook een foto is afgebeeld. Of men hoeft maar een boekhandel binnen te lopen om de vele biografieën uitgestald te zien. Degene over wie zo'n biografie geschreven is, hoeft bepaald geen president of wereldreiziger of om welke andere reden ook opvallend persoon geweest te zijn. Integendeel, hij of zij kan een gewoon leven als boer of huisvrouw geleid hebben. Hetzelfde geldt voor de mensen die over zichzelf schrijven. Ook zij zijn dikwijls personen van wie men als buitenstaander niet had verwacht dat ze één of - bij voorkeur lijkt het wel - twee delen met herinneringen uit hun leven hadden geschreven.

In de tweede plaats moet worden opgemerkt dat er in IJsland ook literatuur verschijnt die wel de moeite waard is en voor vertaling in aanmerking komt, maar die daartoe niet de kans krijgt omdat de buitenwereld haar niet ziet. Het lijkt wel alsof er voor deze buitenwereld slechts één moderne IJslandse schrijver bestaat, helemaal sinds hem in 1955 de Nobelprijs werd verleend, en dat is Halldór Laxness. Nu is deze in 1902 geboren IJslander ongetwijfeld een groot schrijver - we zouden hem en zijn middeleeuwse landgenoot Snorri Sturluson de twee grootste vertellers willen noemen die IJsland heeft voortgebracht - maar het zou natuurlijk jammer zijn dat door zijn grote bekendheid andere IJslandse schrijvers van de twintigste eeuw onopgemerkt zouden blijven.

In het kort een karakteristiek te geven van Laxness' werk is niet gemakkelijk, mede als gevolg daarvan dat het zo omvangrijk is. Zijn eerste roman kwam uit in 1919 en hij publiceert nog steeds. Als jonge IJslander bekeerde hij zich tot het katholicisme en deed zelfs intrede in een klooster in België. Later brak hij met het geloof en werd socialist. Hij schreef een groot aantal romans. Tot de bekendste horen *Salka Valka* (1931-32), *Sjálfstaett Fólk* (1934-35), *íslandsklukkan* (1943-46), *Paradísarheimt* (1960) en *Brekkukotsannáll* (1965), die allemaal in het Nederlands vertaald zijn. Verschillende van zijn romans, o.a. de twee laatste van de hier genoemde, zijn voor de televisie bewerkt en ook al op het Nederlandse scherm te zien geweest. Behalve romans heeft Laxness novellen, gedichten, toneelstukken en memoires geschreven, maar hij is toch in de eerste plaats bekend als romanschrijver. Kenmerkend voor al zijn werk is dat het blijk geeft van een rijke fantasie, een uitbundige lust tot vertellen, en een groot, maar wel geheel eigen gevoel voor humor, die nog al eens in ironie en sarcasme overgaat. Dikwijls zijn de hoofdpersonen uit zijn romans onaangepaste, asociale mensen. De hoofdpersoon uit de novelle die voor dit tijdschriftnummer is vertaald, is daar een goed voorbeeld van. Dikwijls ook zijn het eenvoudige, naïeve mensen, die zichzelf blijven, ook als ze te maken krijgen met het gewichtige gedoe en de humbug van rijke en belangrijke mensen.

Wat produktiviteit en vertelkunst betreft, kan geen van Laxness' schrijvende landgenoten van deze eeuw met hem worden vergeleken. Ook Gunnar Gunnarsson en Gudmundur Kamban niet, die toch goede romans hebben geschreven. Zij

debuteerden ongeveer gelijktijdig met Laxness en horen daarom tot de eerste schrijversgeneratie van deze eeuw. Tot de tweede generatie, ook wel de schaduwgeneratie genaamd, horen onder anderen Ólafur Jóhann Sigurdsson en Jakobína Sigurdardóttir. De laatste is nog steeds een van de beste van de in deze tijd niet meer zeldzame, en vaak goede vrouwelijke schrijvers in IJsland. De derde generatie is die van de modernisten. Zij experimenteerden zowel op het gebied van het proza als op dat van de poëzie. Bekende, tot deze generatie horende schrijvers zijn Thór Vilhjálmsson, Gudbergur Bergsson, Svava Jakobsdóttir, Einar Bragi en Jón Oskar. Dat ze veel verzet moesten overwinnen bij het grote publiek, is reeds vermeld. Zoals zo dikwijls het geval is bij een revolutionaire omwenteling, bleek, toen de storm geluwd was en de vierde en jongste schrijversgeneratie aan het woord kwam, het oude en bekende niet geheel verdwenen te zijn. Deze vierde generatie gebruikt zowel traditionele als moderne verstechnieken, en schrijft experimenteel of ouderwets proza, net zo als het uitkomt.

Waar schrijven nu al deze schrijvers over, kan men zich tenslotte afvragen. Wanneer deze vraag zou slaan op Laxness, zou er een lang antwoord moeten volgen. Hij is een schrijver met een zeer brede oriëntatie. Sommige van zijn romans spelen in IJsland, andere er buiten, sommige in het verleden, andere in de tijd waarin ze geschreven zijn. Uitgesproken geëngageerd zijn ze niet, ook al blijkt er wel uit dat de schrijver een ambivalente, een soort haat-liefde verhouding heeft jegens Denemarken - het land waar IJsland zo lang bij heeft gehoord. Duidelijk is ook dat Laxness de aanwezigheid van de Amerikaanse basis in Keflavík niet op prijs stelt. Net als verschillende andere IJslandse schrijvers heeft hij gewezen op de negatieve invloed die van hieruit wordt uitgeoefend op de IJslandse cultuur, onder andere doordat het land wordt overstroomd met Amerikaanse radio- en televisieprogramma's. Een onderwerp dat in het werk van Laxness en van bijna alle oudere schrijvers in IJsland ook ter sprake komt, is dat van de verstedelijking en de industrialisering en de invloed die dit proces op de mensen, met name ook de vrouwen, gedeeltelijk nog heeft.

Voor jongere schrijvers is de overgang van armoedige plattelandsstaat tot geïndustrialiseerde welvaartsstaat een feit geworden. De omgeving en de omstandigheden zijn anders, maar in wezen hoeven de onderwerpen van hun boeken nu niet te verschillen van die van jonge Nederlandse schrijvers. De IJslandse literatuur van de twintigste eeuw is een deel van de wereldliteratuur en hangt daarmee nauw samen, ook al heeft de nationale traditie grote macht. Een verschil blijft wel dat de natuur een grotere rol voor IJslandse schrijvers en dichters speelt dan voor Nederlanders. Dat zal ook wel zo blijven, zolang het hier om twee landen gaat, waarvan het ene praktisch tot de laatste centimeter is gecultiveerd en het andere uitgestrekte gebieden bevat, waarvan men het gevoel heeft dat ze nog nooit door een mens zijn betreden.

Drie teksten uit saga's

De volgende tekst is uit de Heimskringla, het werk dat in de dertiende eeuw door de IJslander Snorri Sturluson is geschreven en dat over het leven van Noorse koningen handelt. Hier gaat het over de geboorte van Magnus, die later als bijnaam 'de goede' kreeg en van 1035 tot 1047 over Noorwegen regeerde.

1 De geboorte van Magnus de goede

Alfhild heette een vrouw. Men zei dat ze het vriendinnetje van koning Olav was. Ze was van goede huize en zag er leuk uit. Ze hoorde tot de hofhouding van koning Olav. Het gebeurde dat Alfhild zwanger werd. De vertrouwelingen van de koning wisten wel dat hij de vader van het kind was. Op een nacht kreeg Alfhild barensweeën. Er waren slechts enkele mensen in de buurt, een paar vrouwen, een geestelijke, Sighvat de skald (= dichter) en nog enige anderen. Alfhild had het zwaar te verduren en lag op het randje van de dood. Ze baarde een jongen. Het duurde even voor men zeker wist dat het jongetje leefde.

Toen men het kind heel zwakjes zag ademhalen, vroeg de geestelijke aan Sighvat of deze het nieuws aan de koning wilde vertellen. Sighvat antwoordde: ‘Ik zou voor geen geld de koning wakker durven maken, want hij heeft meer dan eens gezegd dat niemand dat ooit mag doen en dat hij uit zichzelf wil ontwaken’.

De geestelijke antwoordde: ‘Het is absoluut noodzakelijk dat het kind gedoopt wordt, want het kan ieder moment sterven’.

‘Het lijkt me beter’, zei Sighvat, ‘dat je het kind doopt dan dat ik de koning wakker maak. Ik zal als getuige optreden en het kind een naam geven’.

Zo gezegd, zo gedaan. Het jongetje werd gedoopt en het kreeg de naam Magnus. Later op de ochtend, toen de koning wakker was en zich had aangekleed, werd hem verteld wat er gebeurd was. Hij liet Sighvat bij zich roepen en vroeg hoe die het had aangedurfd het kind te laten dopen zonder dat hij daarvan op de hoogte gesteld was.

Sighvat antwoordde: ‘Het leek me beter twee mensen aan God te geven dan één aan de duivel’.

De koning vroeg: ‘Hoe bedoel je dat?’

Sighvat antwoordde: ‘Het kind kon ieder moment doodgaan, en zou in handen van de duivel vallen als het als heiden zou sterven, maar nu is het een kind van God. En ik wist dat als u kwaad op mij zou zijn, dat er dan niet meer kon gebeuren dan dat ik het leven erbij zou inschieten. Als u inderdaad wilt dat ik om deze zaak ter dood gebracht word, dan verwacht ik dat ik een kind van God word’.

De koning vroeg: ‘En waarom liet je het jongetje Magnus noemen? Die naam komt in ons geslacht niet voor’.

Sighvat antwoordde: ‘Ik heb hem naar Karel de Grote (magnus = groot) genoemd. Een beter mens ken ik hier niet op aarde’.

Toen zei de koning: ‘Je bent een geluksvogel, Sighvat. Het is niet verwonderlijk dat geluk volgt met verstand. Vreemd is het dan het geluk soms ook met de dommen is, en dat onverstandige besluiten tot een gunstige afloop leiden’.

De koning was nu erg blij en het jongetje groeide op en werd groot en sterk.

Een veel voorkomend motief in de saga's was het nemen van wraak. De volgende tekst uit de saga over Egill Skallagrimsson, die in de dertiende eeuw is geschreven en zich in de tiende eeuw afspeelt, geeft daar een voorbeeld van. Tevens maakt het verhaal duidelijk, dat Egill, die een groot skald was, al op jeugdige, namelijk zevenjarige leeftijd begon te dichten.

2 Egill Skallagrimsson

Skallagrim, de vader van Egill, hield veel van sport en van wedstrijden. Hij sprak er graag over. In de tijd waarin dit verhaal speelt, waren balspelen in de mode. Er woonden heel wat sterke mannen in de omgeving, maar niemand kon tegen Skallagrim op, ook al was hij niet zo jong meer.

Op de boerderij van Skallagrim werkte een man, die Thord Granason heette. Het was een veelbelovende jonge man en Egill en hij waren goede vrienden. Egill hield veel van worstelen. Hij was eerzuchtig en sterk, en de vaders in de buurt waarschuwden hun zonen dat ze op moesten passen voor hem.

In het najaar zou er een wedstrijd in balspelen worden gehouden op de Riviervlakte. Van heinde en ver kwamen de mensen toestromen. Ook verschillende knechten van Skallagrim gingen er heen. Thord was hun leider. Egill vroeg Thord

of hij mee mocht. Hij was toen zeven jaar oud. Thord vond het goed en nam hem mee achter op zijn paard.

Toen ze op de plaats van bestemming aankwamen, werden de mannen in groepen ingedeeld. De jongens die meegekomen waren, deden ook een spel. Egill kreeg een jongen tegenover zich die Grim heette en de zoon was van Hegg. Grim was een jaar of tien en sterk voor zijn leeftijd. Hij werd Egill de baas, maar moest zich wel tot het uiterste inspannen. Toen werd Egill kwaad. Hij hief zijn stok op en sloeg Grim, maar Grim pakte hem bij zijn polsen en smeet hem op de grond. Terwijl hij hem een trap na gaf, zei hij, dat hem meer te wachten stond als hij zich niet beter gedroeg.

Egill kwam overeind en werd uitgejouwd toen hij wegliep. Hij ging naar Thord en vertelde wat er gebeurd was. Thord zei dat hij met hem mee zou gaan en dat ze het Grim betaald zouden zetten. Hij gaf Egill de bijl die hij in zijn hand had. Ze liepen nu naar het veld waar de jongens aan het spelen waren. Grim had juist de bal weggegooid en de andere jongens holden er achter aan. Egill liep op Grim af en hieuw met de bijl in zijn hoofd, zodat hij dood neerviel. Egill en Thord liepen toen terug naar hun eigen mensen.

Er volgt dan een gevecht tussen Grims vader met bondgenoten en Thord met zijn helpers. Aan beide kanten vallen doden en gewonden.

Toen Egill thuis kwam, was zijn vader niet erg over het gebeurde te spreken, maar zijn moeder vond dat er een viking in haar zoon stak. Ze zei dat als hij er de leeftijd voor had, ze een oorlogsschip voor hem zouden laten maken. Egill dichtte daarop een strofe:

> Dat meent mijn moeder
> dat men voor mij moet maken
> een boot met een hoge boeg,
> om buit te verwerven,
> en staande op de steven,
> het stuur in de hand,
> over zeeën te zwalken
> en zege te behalen.

IJslanders deden in de tiende en elfde eeuw vaak dienst als dichter en verteller aan het hof van de Noorse koning. Het volgende verhaal uit het handschrift 'Morkinskinna' geeft een aardig idee van het werk van zo'n hofdichter. Het handschrift dateert van ongeveer 1300, en het verhaal speelt in het midden van de elfde eeuw toen koning Harald het bewind voerde over Noorwegen.

3 De verhalen van een Ijslander

Eens in een zomer kwam een jonge, flinke IJslander bij de koning en vroeg of hij in diens hofhouding mocht worden opgenomen. De koning vroeg of hij speciale vaardigheden had. Hij zei dat hij verhalen kon vertellen. Toen zei de koning dat hij aan zijn hof mocht verblijven, op voorwaarde dat hij iedereen die hem er om vroeg, met zijn verhalen zou vermaken. Dat nam de IJslander aan. De mensen mochten hem graag, hij kreeg kleren en voedsel en de koning voorzag hem van wapens.

De maanden verstreken en het liep tegen de kerst. De IJslander werd somber en de koning vroeg wat eraan schortte. Hij zei dat hij onevenwichtig van aard was en dat het daar van kwam.

'Dat geloof ik niet', zei de koning. 'Ik denk dat er een andere oorzaak is, en wel dat je door je verhalen heen bent. Je hebt dit najaar aan iedereen die er om vroeg, verhalen verteld en nu zie je het zwerk dreigen nu de kersttijd nadert'.

‘U hebt gelijk’, zei de IJslander. ‘Ik heb nog maar één verhaal en dat durf ik hier niet te vertellen, want dat gaat over uw vikingtochten’.

De koning zei:

‘Dat is nu net het verhaal waar ik het meest benieuwd naar ben. Laten we afspreken dat je tot de kerst geen verhalen meer vertelt. De mensen hebben het nu toch allemaal druk. Op de eerste kerstdag begin je dan met je verhaal. Iedere dag vertel je een gedeelte, en ik zal het zo met je regelen dat je klaar bent als de kersttijd voorbij is. Er zijn dan allemaal feesten en

drinkgelagen zodat er niet veel tijd is om naar verhalen te luisteren, en ik beloof je dat ik niet zal laten merken of je verslag me bevalt of niet'.

Nu begint de IJslander met zijn verhaal. Hij vertelt net zo lang tot de koning hem vraagt te stoppen. De mannen drinken en praten. Ze vinden het behoorlijk gewaagd van de IJslander dat hij dit verhaal vertelt. Ze vragen zich af wat de koning ervan vindt. Sommigen zijn van mening dat de IJslander een goed verteller is, anderen zijn minder tevreden. Zo gaan de dagen voorbij.

De koning lette erop dat er goed geluisterd werd en door zijn toedoen ging het zo dat de IJslander met zijn verhaal klaar was op Driekoningendag, de laatste dag van de kersttijd. Op de avond van die dag vroeg de koning: 'Ben je niet nieuwsgierig, IJslander, naar mijn mening over je verhaal?'

'Nee, heer', antwoordde de IJslander, 'ik vrees het ergste'.

De koning zei: 'Ik vind het uitstekend. Je hebt de waarheid niet verbloemd. Wie heeft je het verhaal verteld?'

De IJslander antwoordde: 'Toen ik nog in IJsland was, ging ik iedere zomer naar het Aiding (plaats waar recht gesproken werd) en iedere zomer vertelde Halldór Snorrason (deze had de koning op zijn tochten gevolgd) me een gedeelte van het verhaal over uw viking-tocht. Dat leerde ik dan uit mijn hoofd'.

'Dan is het niet verwonderlijk', zei de koning, 'dat je het verhaal zo goed kent. Als beloning mag je nu verder bij me blijven'.

(vertaald door Gryte van der Toorn-Piebenga)

Na de bloeitijd van de literatuur in de middeleeuwen volgt een periode van stilstand, waaraan pas in de negentiende eeuw een einde komt. Deze eeuw heeft een aantal bekende dichters voortgebracht. Dat geen van de door hen gemaakte gedichten hier in vertaling wordt opgenomen, komt niet alleen doordat de ruimte beperkt is, maar ook doordat het om moeilijk te vertalen teksten gaat. De regels voor de dichtkunst, die al eeuwen oud waren en die uit de tijd van de klassieke IJslandse dichtkunst dateren, werden namelijk ook in de negentiende eeuw streng toegepast. Het is begrijpelijk dat een gedicht met eindrijm en binnenrijm en een bepaald metrum haast niet weergegeven kan worden zonder dat òf aan deze uiterlijke kenmerken òf aan de inhoud te kort wordt gedaan.

Nu heeft de negentiende eeuw ook andere soorten literatuur overgeleverd. Daarbij denken we o.a. aan de volksverhalen, die men in deze tijd begon op te tekenen, maar die vaak al lang mondeling overgeleverd waren. Tot deze verhalen horen ook de spookverhalen, die meestal gaan over mensen die na hun dood geen rust hebben, en dan terugkeren. De volgende tekst geeft daar een voorbeeld van.

Solveig van Miklabaer

Dominee Oddur Gíslason van Miklabaer had een meisje in dienst dat Solveig heette. Het is niet bekend of de dominee gescheiden was of weduwnaar, maar wel is zeker dat Solveig haar zinnen op hem had gezet en dat zij slechts één ding wilde, namelijk dat hij haar tot vrouw zou nemen. Dat wilde de dominee echter niet. Het meisje raakte buiten zich zelf en wilde zich van kant maken. Om Solveig dit te beletten, sliep er nu 's nachts een vrouw bij haar. Dit was Gudlaug Björnsdóttir, de zuster van dominee Snorri van Húsafell. Overdag hield iedereen haar in de gaten, maar op

een avond in de schemering zag Solveig kans om te ontsnappen. Ze rende naar een schuurtje op het erf. De dominee had een knecht in dienst die Thorsteinn heette. Dit was een flinke, doortastende man. Hij zag Solveig de pastorie uit rennen. Hij holde meteen achter haar aan, maar zij was zo snel dat zij haar keel al had doorgesneden, toen hij haar bereikte. Men zegt dat Thorsteinn zich liet ontvallen: 'Die gaat naar de duivel!', toen hij zag hoe het bloed uit de wond gutste. Solveig zei hier niets op. Thorsteinn meende te begrijpen uit wat ze nog uitbracht, dat hij de dominee moest vragen haar op het kerkhof te begraven. Toen verbloedde ze en stierf.

Thorsteinn vertelde in de pastorie wat er gebeurd was en bracht de dominee Solveigs laatste groet en verzoek over. De dominee vroeg toestemming aan de bevoegde mensen, maar kreeg die niet, omdat het meisje de hand aan zich zelf had geslagen. Intussen was het lijk van Solveig opgebaard. De dominee droomde de nacht nadat hij de afwijzing ontvangen had, dat Solveig bij zijn bed kwam staan en zei: 'Omdat jij mij geen graf in gewijde aarde gunt, zal ook jij daar geen rust krijgen'. Ze keek hem boosaardig aan en zweefde toen weg.

Solveigs lijk werd zonder enig ceremonieel naast het kerkhof begraven. Korte tijd daarna begon zij dominee Oddur het leven zuur te maken, wanneer hij alleen onderweg was naar een van zijn gemeenteleden. Het duurde niet lang of iedereen in de streek was hiervan op de hoogte. De mannen beschouwden het nu als hun plicht de dominee thuis te brengen als hij nog laat op pad was.

Op een dag reed dominee Oddur naar een naburige gemeente. Sommigen zeggen dat het Vídivellir was. De dag verstreek, maar de dominee kwam niet terug. Zijn huisgenoten maakten zich geen zorgen over hem, want ze wisten dat de dominee altijd thuisgebracht werd als hij laat onderweg was. Ook dit keer was dat het geval geweest. De begeleider van de dominee had hem vergezeld tot aan het erf van Miklabaer. Men was gewend de dominee niet alleen te laten voor hij binnen was, maar deze keer zei de dominee tegen zijn begeleider dat deze hem niet verder hoefde te volgen, nu ze al veilig op het erf waren. Toen verliet hij de dominee, omdat deze daar zelf om had gevraagd.

's Avonds laat hoorden de bewoners van de pastorie dat er op de voordeur geklopt werd, maar omdat het zo vreemd klonk, deden zij niet open. Even later hoorden ze iemand haastig naar de achterdeur lopen, maar vóór hij 'Goedenavond!' kon zeggen, verdween hij weer. Het was alsof iemand hem aan zijn kleren terugtrok. Tegelijkertijd meenden zij een geluid te horen. Later op de avond werd er ontdekt dat het paard van de dominee op het erf stond, met de zweep en de handschoenen nog onder het zadel. De mensen werden nu ongerust want het was duidelijk dat de dominee was thuisgekomen, maar hij was in geen velden of wegen te bekennen.

Men begon hem koortsachtig te zoeken en deed navraag naar hem op alle boerderijen waar hij misschien geweest kon zijn. Er werd gezegd dat de dominee begeleid was tot aan het erf van de pastorie en dat hij toen had gezegd dat hij alleen verder wilde gaan. Er verzamelde zich een groepje mannen dat dagen achtereen zocht, maar de dominee werd niet gevonden. Men hield op met speuren. Iedereen was ervan overtuigd dat Solveig haar belofte was nagekomen en dat zij had bewerkstelligd dat de dominee geen laatste rustplaats op het kerkhof kreeg door hem met zich mee te nemen in háár graf, maar dáár ging men niet zoeken.

Toen men het zoeken staakte, besloot Thorsteinn, de knecht van de dominee, niet eerder zijn speurwerk te beëindigen vóór hij te weten was gekomen wat er van de heer des huizes geworden was. Thorsteinn sliep in een bed recht tegenover dat van de vrouw die bij Solveig had geslapen. Deze was schrander en helderziend. Op een avond verzamelde hij moed, pakte wat kleren en spulletjes van de dominee bij elkaar en legde alles onder zijn hoofd. Zo zou hij zeker over de dominee dromen. Hij vroeg Gudlaug wakker te blijven en hem niet te wekken, al zou hij ook nog zo tekeergaan in zijn slaap, maar goed te kijken wat er gebeurde. Thorsteinn stak een

kaars aan en ze gingen allebei liggen. Gudlaug zag dat Thorsteinn de slaap moeilijk kon vatten, maar ver na middernacht dommelde hij toch eindelijk in.

Het duurt niet lang of zij ziet Solveig binnen komen met iets in de hand waarvan Gudlaug niet goed kon zien wat het

was. Solveig loopt naar het voetenbankje voor Thorsteinns bed, gaat er op staan en buigt zich over hem heen. Ze grijpt Thorsteinn bij de keel alsof ze die wil doorsnijden. Op dat moment wordt Thorsteinn erg onrustig en maakt heftige bewegingen. Gudlaug vindt dat dit zo niet langer door kan gaan, staat op en wekt Thorsteinn. Nu gaat het spook voor Gudlaug staan, maar het kan haar blik niet weerstaan en verdwijnt. Gudlaug ziet een rode streep op Thorsteinns keel, daar waar Solveig hem had willen snijden. Zij vraagt Thorsteinn wat hij heeft gedroomd. Hij antwoordt dat Solveig in zijn droom bij hem kwam en zei dat dít geen enkel nut zou hebben. Nooit zou hij erachter komen wat er met dominee Oddur gebeurd was. Tegelijkertijd had ze hem gegrepen en wilde hem de keel doorsnijden met een groot mes. Hij voelde de pijn nog.

Toen zag Thorsteinn er maar van af verder te onderzoeken wat er van de dominee geworden was. Sinds die tijd werd niet veel meer van Solveig vernomen. Wel heeft dominee Gísli, die de zoon van dominee Oddur was, verteld dat Solveig hem in zijn bruidsnacht aanviel, zodat hij zich met alle kracht moest verdedigen - en hij was een reus van een kerel, net als zijn vader. Andere verhalen over Solveig zijn niet overgeleverd.

(vertaald door Saskia Horjus)

Het volgende gedicht is van de IJslandse dichter Snorri Hjartarson (geb. 1906). Snorri kan zowel als een klassiek als als een experimenteel dichter worden beschouwd. Voor zijn dichtwerk, dat uit verscheiden bundels bestaat, werd hem enige jaren geleden de Scandinavische literatuurprijs toegekend.

Maan en sterren	Tungl og stjörnur
Eindeloos is de zee rond het eiland van de maan, warmblauw en schemerblauw bij witte stranden; het zilver van berijpte bergen en het goud van najaarsbossen glinstert bij de weerschijn van het water en de nacht.	Endalaust er hafid kringum hólma tunglsins, lognblátt og húmblátt vid ljósar strendur; glóir thar vid dagskini djúps og naetur silfur hrímfjalla, haustskóga gull.
Voor het strand rijzen strakke klippen naar flikkerende sterren, het geruis van witte wieken klinkt om de rotswand als de kloeke vogels pijlsnel vliegen over het vlakke water.	Rísa fyrir ströndu stakir drangar hárra stjarna, hvítra vaengja blak idar um hamrathil er hreidurbúar fljúga örskjótir út á haf.
Ze verdwijnen in het blauw, vliegen recht vooruit verder en verder voorbij de verste diepten met klapperende vleugels de koude ruimte in, komen na een tijd weer thuis.	Hverfa their í bláinn, fljúga beint af augum áfram áfram fyrir yztu hylji geislavaengjum smáum geim kaldan, komast svo ad endingu aftur heim.

(vertaald door Gryte van der Toorn-Piebenga)

Het verhaal ‘Zo is het leven’, waarvan de titel in het IJslands luidt ‘Svona er lifid’, is geschreven door Kristmann Gudmundsson, geboren in 1901. Gudmundsson

schreef zowel in het IJslands als in het Noors. Het was tijdens de herleving van de IJslandse literatuur in de negentiende en in het begin van de twintigste eeuw niet ongewoon dat IJslanders in twee talen schreven; de tweede taal was dan meestal Deens. Nu, in de tweede helft van de twintigste eeuw, komt dat bijna niet meer voor. Gudmundssons romans zijn in vele talen vertaald. Hij onderscheidt zich in zoverre van vele van zijn schrijvende landgenoten dat uit zijn werk een optimistische toon klinkt. 'Zo is het leven' maakt daarop geen uitzondering.

Zo is het leven

Oude Jón strompelde met een touw in z'n hand over het erf. Hij was op weg naar de stal om zich daar op te hangen. Het was zondag, en behalve hij was iedereen naar de kerk.

Het was vroeg in de lente en koud, guur weer. Jón knoopte zorgvuldig z'n vest dicht tot aan zijn keel, want juist met zulk verdraaid guur weer had je zo maar een longontsteking te pakken. Zijn vader en zijn grootvader waren beiden aan die ziekte bezweken, en daarom was hij er erg bang voor.

Maar toen herinnerde hij zich wat hij van plan was te gaan doen, en knoopte hij z'n vest weer los. Een longontsteking zou hem nu niet meer kunnen deren. Hij glimlachte trots en liet de lucht sissend tussen z'n tanden door ontsnappen. Het was alsof er een zware last van hem af viel, want eerlijk gezegd had hij vaak doodsangsten uitgestaan voor die duivelse longontsteking. Kom nu maar op, vervloekte ziekte!

Oh ja, hij was in z'n leven vaak bang geweest. Het was ook zijn grootste verdriet geweest, dat hij niet moediger was. Behalve alcohol, dat goddelijke vocht, had niets de angst kunnen verjagen. En nu hadden ze je die vreugde ook nog ontnomen. Een stelletje kwaadwillende lieden in de hoofdstad hadden de mensen er van overtuigd, dat het ongezond was brandewijn te drinken, en het was zó ver gekomen dat ze de winkeliers verboden die nog te verkopen. Toen was alle hoop verloren en was er weinig meer dat de oude man nog kon opvrolijken.

Toch zou hij wel geprobeerd hebben die beproeving te doorstaan, als dat laatste, dat vreselijke niet was gebeurd. Thora, zijn dochter, was in het tuchthuis beland. De boer had er gisteren van de justitie een brief over gehad.

Ze was altijd lief voor hem geweest, het kleine ding, hoewel hij weinig voor haar had gedaan. En toen, bijna een jaar geleden, had ze hem geschreven dat ze verloofd was met een deftig man uit Reykjavik. Die dag was de oude Jón blij. Hij strompelde naar de winkel, kocht een fles sterke drank en was de hele dag blij en opgewekt. Het was geen kleinigheid schoonvader te worden van een rijke meneer in het zuiden. Later bereikte hem het bericht dat zijn dochter zwanger was, en dat de deftige man er toch niet zo'n haast mee maakte haar te trouwen nu het zo ver gekomen was.

In die zelfde tijd werd alcohol verboden - een ongeluk komt nooit alleen. Maar het was hem een troost geweest te weten dat hij grootvader zou worden, want iedere vader ziet graag dat zijn dochter hem een kleinkind geeft.

Hij hoorde niets van haar, tot die brief van de justitie kwam: Zij had haar kind gedood en was in een tuchthuis geplaatst!

Als het nu een gewone vent was geweest, die haar verleid had, was het nog tot daar aan toe. Maar in de brief stond zwart op wit dat de vader cónsul was. Die schande was hem te groot.

Oude Jón bleef voor de staldeur staan, snoot zijn neus tussen zijn vingers en veegde ze af aan de pijpen van z'n gelapte broek. Toen haalde hij zijn snuifdoosje te voorschijn, snoof, en zuchtte van genot. - Een geschenk van God, zo'n snuifje. Op drank na de beste oppepper voor oude en vermoeide mensen als hij. 't Zal wel

niet lang meer duren, - dan verbieden ze dat ook. Dan is het maar beter onder de groene zoden te liggen.

Op dat moment klonken er paardehoeven op de weg voor de boerderij. Oude Jón tuurde die kant op, - zijn ogen waren minder geworden -. Wie kon dat nu zijn, zo onder kerktijd? Een man zonder bagage, en donders nog aan toe wat zat hij raar op dat paard! Het was toch niet de oude koopman, die goeie, beste man, op zijn bruine paard? Hij zat anders altijd als een vorst te paard, maar nu leek hij de teugels niet goed in

handen te hebben, alsof hij te veel op had. Hij had wel horen vertellen dat de rijken brandewijn achterover hadden gedrukt.

Oude Jón begon te trillen van verlangen. Oh, een slokje! Wat zou dat heerlijk zijn als hij nu, staande voor die grote beslissing, een klein teugje kon nemen.

De oude koopman was zwaar en lomp, en z'n gezicht was rood opgezet, zoals dat vaak het geval is bij deftige mensen. Oude Jón liep naar de weg, nam z'n pet af en groette bescheiden en onderdanig: ‘Goedemorgen! God zegene u!’

‘Hé? Ben jij dat, Jón? - Hik!’ antwoordde de koopman en hield de teugels in. ‘Sta stil, rotbeest!’ zei hij tegen het paard. ‘Eh - hik - kom es bij me, beste kerel. Ik wil - hik - met je praten’.

Oude Jón veegde zijn hand grondig af aan z'n broekspijp, voor hij die van de koopman schudde. Er stroomde een blij gevoel door hem heen bij deze onverwachte vriendelijkheid, want nog nooit had een deftig mens hem zulk een eer betoond.

‘Jón, beste kerel’.

‘Ja, ja, koopman’, antwoordde oude Jón timide.

‘Eh, wat ik wilde zeggen, - het is koud vandaag’.

‘Ja, dat is zo. En dat is het al de hele lente, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat moet je er van hoesten’.

‘Hik! - We zijn nu allebei - hik - oud en kouwelijk geworden, beste kerel’.

‘Ja, ik ben de zeventig al gepasseerd, maar u, koopman, ziet er nog niet zo oud uit. Het maakt wel verschil als je zo dik en stevig als u bent, edele heer. - Vroeger droomde ik er van een groot man te worden en een dikke buik te krijgen. Natuurlijk niet zo dik als die van u, want dat zou al te mooi zijn. Maar het is anders gegaan, en nu ben ik vel over been’.

‘Hé, - hik’, zei de koopman en staarde met z'n rode oogjes naar Jón. ‘Wat heb je daar in je hand?’

‘Oh, alleen maar een stuk touw, koopman’.

‘Aha, - hik - touw, een stuk touw! - Hoor es, ik ben echt blij jou hier te zien, beste kerel’.

‘God zegene u. Ik begrijp niet dat het iemand een genoegen kan zijn mij te zien, ik ben niet zo belangrijk. Maar ik heb altijd al gezegd, dat u een edel mens bent en altijd het goede met mij voor hebt gehad. Ik vergeet nooit dat u mij, toen ik een dag bij u gewerkt had, dit doosje met snuiftabak gaf, genoeg voor een heel jaar. Dat zou niet iedereen doen. Maar het is mij nog meer waard dat u zo vriendelijk bent met mij te praten, terwijl u toch de rijkste man uit de hele omgeving bent.

Er verscheen een glimlach op het opgezette gezicht van de koopman. ‘Herinner me daar alsjeblieft niet aan, beste kerel. Hik - rijk, zeg je! Dat zijn nu anderen. Ik heb geen rooie cent meer, alles is naar de bliksem! - En als ik een kerel was leende ik jouw touw en - hik - hing me op, want ik ben sinds gisteren failliet, - hik - hardstikke failliet, hoor je me!’ De koopman kon met moeite zijn tranen bedwingen en had een prop in zijn keel: ‘Laat de duivel de hele boel maar in de fik steken!’

‘God zij met ons!’ zei oude Jón verschrikt. ‘Wat zei de koopman? Denkt u dat ik dat geloof?’

‘Zo waar als ik hier sta - hik! 't Is afgelopen voor mij. Ik heb alles tot - hik - op de laatste cent verloren. Alles wat ik had is naar de bliksem!’

Oude Jón schudde z'n hoofd, sprakeloos van medelijden en verbazing. ‘Dit is het ergste dat ik ooit gehoord heb’, zei hij ontroerd. ‘Ik had nooit gedacht dat u al uw geld zou kunnen verliezen, u, die zo groot en machtig bent. Nooit heb ik voor iemand zo veel bewondering gehad als voor u. Ik heb het altijd heerlijk gevonden dicht bij u te staan, en die heerlijke dranklucht te ruiken. In mijn ogen kunt u alleen maar een groot man zijn’.

De oude koopman werd plechtig en ernstig, maar hij bleef vriendelijk glimlachen. ‘Dat heb je goed gezegd, beste kerel’, sprak hij. ‘Toch is het zoals ik gezegd heb. Het beste zou zijn dat ik je touw eventjes te leen vroeg - hik - want hier op aarde is het nu eenmaal zo dat je niets bent als je niet rijk bent en geen geld hebt. Maar ik ben zo'n verdomd bang schaap, ik durf me verdorie niet eens op te hangen! Dat zou anders de beste oplossing zijn, maar ik heb er de moed niet voor. In de eerste plaats is het pijnlijk, en - hik - in de tweede plaats weet je niet wat er daarna komt. Wie zegt dat er niet iets waar is van wat de zwartrok iedere zondag vertelt? Aan de andere kant weet ik - hik - dat mij nú een hondeleven te wachten staat. Jij weet niet wat het is huis en geld te bezitten, - hik - geëerd te worden, iedereen de pet voor je te zien afnemen - hik. En dan op een mooie winterdag houdt het op, de prijzen dalen, niemand betaalt zijn rekening, - verlies na verlies - hik -, en dat rotjong in Kopenhagen strooit met geld alsof het niets is. Zo is het leven, beste kerel, - hik - zonder geld ben je niemand, maar je moet je wel goed houden, - hik!’

Oude Jón kwam nog een stapje dichterbij, vanwege de lekkere dranklucht. ‘Het is vreselijk wat ik allemaal hoor’, zei hij. ‘Wat ik beleefd heb, valt er bij in het niet’.

De koopman spitste zijn oren. ‘Eh, beleefd, zeg je? - Wat was je eigenlijk van plan met dat touw, beste kerel?’

Oude Jón ging van schrik een stapje achteruit. ‘Eerlijk gezegd’, stamelde hij, ‘deed het me zo'n verdriet te horen wat er met mijn Thora is gebeurd, met dat lieve meisje van me, dat ik zo half en half van plan was me - me op te hangen. Ik zie geen andere uitweg’.

De koopman staarde Jón met open mond aan en zag er bepaald niet snugger uit. ‘Allemachtig!’ zei hij na enig zwijgen. ‘Allemachtig, en het lijkt wel alsof je het meent ook! Jij hebt wel verdomd veel moed, man! En ik altijd maar denken dat je - hik - een grote slappeling was’. Hij dacht even na en filosofeerde toen door: ‘Allemachtig, beste kerel. Jij bent niet de enige met dit probleem. Niet iedereen beleeft vreugde aan z'n kinderen. Ik ben er van overtuigd, dat als mijn jongen nog iets anders kon dan alleen maar geld over de balk gooien, ik er de moed wel ingehouden had. Maar het is een zielige, arme stakker. Je zou de rekeningen es moeten zien die ik toegestuurd krijg. Hij denkt zeker dat het geld hier op het strand groeit. Het is een domoor, een geldwegsmijter. Maar 't is ook een jongen om trots op te zijn. Een man van de wereld, die de kelners heen en weer laat draven als honden, en altijd mooie meisjes om zich heen heeft. Hij heeft mij een kapitaal gekost. Maar toen ik vorig jaar in Kopenhagen was, vond ik het wel leuk met hem aan de boemel te gaan. Het kwam goed uit dat mijn vrouw er niet bij was. We hadden altijd een sleep meisjes achter ons aan, mooie meisjes geloof dat maar, en die wisten wel raad met het geld. - Maar nu is het afgelopen. Nu moet hij voor zichzelf zorgen, die slampamper. En nu maar hopen dat hij niet net als jouw dochter in de bak komt. Dat zou anders best kunnen gebeuren want hij móét geld om handen hebben en het is geen bangerik, die jongen’.

‘Nee, zo brutaal zullen ze toch wel niet zijn’, zei oude Jón vol overtuiging, ‘dat ze kinderen van deftige mensen in de bak stoppen! Ik heb zelf in de krant gelezen dat zulke mensen nooit in hechtenis worden genomen, ook al hebben ze de wet overtreden’.

De oude koopman gromde wat. ‘Zo zou het moeten zijn’, zei hij toen beminnelijk. ‘En ik denk dat het ook wel zo is, in ieder geval zullen ze hem er niet zomaar ingooien.

- Kijk - hik - wat ik zeggen wou, beste kerel, dit babbelen met jou heeft me goed gedaan. Jij bent één van die oprechte, eenvoudige mensen, die ons, belangrijke mensen, op de juiste waarde weten te schatten. Jullie nemen snel in aantal af, het is niet anders. Hoor es, beste kerel, wil je ook een slokje?’

De koopman haalde een voor driekwart gevulde fles uit z'n binnenzak en bood hem Jón aan. Deze pakte de fles met beide handen beet. Het was alsof er in zijn borst iets smolt, en hij rilde van genot.

'God zegene u en belone u van nu aan tot in eeuwigheid', zei hij trillend. 'Oh, wat doet je dat ontzettend goed! - Ja, daarom zeg ik dat u een weldoener bent en een groot man. U bent een goed mens'.

'Niets te danken, beste kerel', zei de koopman plechtig.

‘Eh, - hik - sta stil, stom beest! Proost, beste kerel. Eh, ik kan niet ontkennen dat ik mezelf graag een pluimpje geef, maar ik vind ook wel dat ik met recht kan zeggen dat ik een goed mens ben. En - hik - als je eerlijk bent, valt het niet te ontkennen dat ik ook een weldoener ben geweest voor de omgeving hier, al zullen er weinig zijn die dat willen toegeven. Natuurlijk heb ik enige vergoeding verlangd, - hik - maar een weldoener was ik - hik -.

En wat voor dank krijg ik daarvoor, van die boerenkinkels? Geen enkele! Het is tegenwoordig allemaal bedrog en brutaliteit, beste kerel. Als ze maar waren zoals jij, dan - hik - ja, dan - hik!’

Er biggelden tranen over Jóns wangen. Hij stond krom en gebogen voor de koopman, met de fles in z'n handen. ‘Wat doet me dat goed! God belone u! God zegene u! mompelde hij steeds maar weer, terwijl de hartverwarmende drank door zijn aderen vloeide en hem boven de dagelijkse beslommeringen en vermoeienissen uit tilde.

‘Maar zo is het leven’, ging de koopman verder. ‘Als je geen geld hebt, is het een hard gelag. Toch blijf je volhouden. Eh, - hik - toe maar Jón, neem nog een slok!’

‘Dank u wel, edele heer. Ik zou wel willen dat er meer waren zoals u, - in mijn ogen is er niemand die u overtreft. Dat is mijn vaste overtuiging’.

‘Nou ja, nu overdrijf je misschien wel een beetje, beste kerel. Maar het is een hele opluchting met jou te praten. Jij begrijpt me tenminste. Hoor es, - hik - houd die fles maar, stop hem maar in je vestzak. - Ja zeker, die moet je maar van me aannemen. Eh, - hik - kan die knol nou niet stil blijven staan! - Eh, we zijn nu allebei oud geworden, en het leven - hik - is nu eenmaal zo, - hik - zonder geld - waardeloos, - maar toch, de tanden op elkaar’.

Toen had het paard genoeg van het stilstaan en liep langzaam weg. De koopman merkte het niet. Hij was behoorlijk boven z'n theewater en gebaarde driftig met zijn handen. ‘Je moet volhouden, beste kerel, zo is het leven - hik!’

Oude Jón keek hem na, onderdanig, krom en gebogen, met z'n pet in de ene hand en de fles in de andere. Toen de koopman uit het gezicht verdwenen was, haalde hij opgelucht adem en keek naar de fles. Die was nog voor ruim de helft gevuld.

Dus zo'n groot man had ook verdriet vanwege z'n kind.

- Ze hadden elk hun kruis te dragen, de koopman en hij zelf. Zo is het leven. Jón had het goed gehoord. Het was nooit in hem opgekomen dat iemand als de koopman geen zelfmoord zou durven plegen. Waarom zou hij het trouwens ook doen? Híj durfde wel, maar het kon nu nog wel even wachten. Van deze kant had hij de zaak nog niet eerder bekeken.

Oude Jón nam nog een fikse teug uit de fles en strompelde terug naar huis. Hij was nu een blij en vrolijk man. En laat de duivel zich eerst maar zelf ophangen! Hij had voorlopig weer iets om zich over te verheugen.

(vertaald door Greetje Koops)

Het verhaal ‘Keuken op maat’ is van de in 1930 geboren IJslandse schrijfster Svava Jakobsdóttir. Deze korte novelle, die in de oorspronkelijke taal ‘Eldhús eftir máli’ heet, komt uit de bundel ‘Veizla undir grjótvegg’, Reykjavík 1967. Behalve schrijfster - er staan verder nog een roman en een aantal toneelstukken op haar naam - is Svava lid van het IJslandse parlement.

Keuken op maat

Ingolfur was zijn naam.

Hij had een ongewoon rijke fantasie en een sterke scheppingsdrang. Al zijn vrije tijd bracht hij door met het uitwerken van zijn ideeën. Zo benutte hij zijn talenten en zorgde hij ervoor dat die niet verstikten in het geestdodende, dagelijkse werk. Nooit was hij gelukkiger dan wanneer hij nieuwe ideeën kreeg. Hij had het gevoel dat ze ergens binnen in hem opkwamen en zich dan een weg naar zijn hoofd baanden. Zijn lichaam verstijfde, zijn ogen verstarden en bleven op één punt gericht. Het idee kreeg zijn lichaam in de macht. Hiermee ging een hevige prikkeling in zijn huid gepaard en zijn zenuwen stonden op springen alsof het vioolsnaren waren. Wanneer de shocktoestand haar hoogtepunt bereikt had, kon hij het idee als het ware oprapen en voor zich neerzetten. Vanaf dat ogenblik beheerste het hem geheel en maakte het hem door zijn onbegrensde macht tot een übermensch.

Het liefst hield hij zich bezig met het ontwerpen van huizen. Dat gaf hem de kans steeds weer nieuwe uitvindingen te doen. De tijd was hem gunstig gezind, want er was een groot tekort aan huizen. Zo'n tijd had IJsland niet meer gekend sinds het begin van de middeleeuwen toen de Noren het land in bezit hadden genomen. Deze gemeenschappelijke behoefte aan woningen schiep een hechte band tussen de bewoners van het land: het volk werd één grote woningbouwvereniging. Sommigen ontwierpen, anderen timmerden of metselden en weer anderen schreven boeken of stelden hun schilderijen ten toon om geld voor de bouw te verzamelen. Zo hielpen verscheidene kunstrichtingen direkt of indirekt mee het land van huizen te voorzien. Nooit had de scheppingsdrang van de bewoners van het land zulk een gemeenschappelijk doel gehad.

Drie maal had Ingolfur een etagewoning voor zichzelf en zijn vrouw gebouwd. Hij was in een souterrain begonnen, en klom bij iedere verhuizing een trede hoger. Omdat er welvaart in het land heerste, kreeg hij nog subsidie ook, en zo kwam het dat hij nu de tree kon beklimmen die hij voortdurend voor ogen had gehad, namelijk het bouwen van een eensgezinshuis. Hij begreep dat hij zich op een keerpunt bevond, omdat pas nu werkelijk zou blijken wat hij kon. Zolang hij alleen een verdieping had bewoond, was er nauwelijks gelegenheid geweest om zijn ideeën ten uitvoer te brengen, maar nu deed zich een eindeloos aantal mogelijkheden voor. De ideeën volgden steeds dichter op elkaar. Ze overvielen hem als barensweeën. Hij was eraan overgeleverd als een schip aan de golven en bevond zich nu eens in de diepte, dan weer op de toppen van de golven en als hij tenslotte aan land dreef, wist hij nauwelijks hoe het huis eruit moest zien.

Hij zag spoedig de noodzaak ervan in dat hij met de keuken moest beginnen, want de werkzaamheden die daar verricht worden, vormen het fundament van het hele gezinsleven. De keuken was in feite het hart van het huis en als het hart stil blijft staan, volgt de dood onherroepelijk.

Hij ging derhalve niet zonder enige bezorgdheid te werk, maar hij begon zeer doelbewust. Allereerst mat hij hoe lang zijn vrouw was met en zonder schoenen en pantoffels, hij mat de maten van haar onder- en bovenarm en van haar hand, zowel uitgestrekt als in een vuist, en tenslotte mat hij haar, terwijl zij op haar tenen stond en zich zo lang mogelijk maakte. Zo berekende hij nauwkeurig hoe hoog ze kon reiken. Hij mat haar omvang op borst- en op heuphoogte. Hij mat haar middel en de afstand tussen haar gewrichten. Hij mat haar wreef en de lengte van haar stappen. Daarna bestudeerde hij haar een paar dagen terwijl ze aan het werk was. Hij stelde nauwkeurig vast hoe ze zich het gemakkelijkst bewoog, hoe vaak ze zich bukte en op haar tenen ging staan. Hij noteerde de tijd waarin ze de verschillende werkzaamheden verrichtte en het aantal stappen dat ze daarvoor in de keuken moest afleggen. Daarna zat hij tot diep in de nacht, terwijl iedereen al sliep, zijn aantekeningen uit te werken. Het bleek dat zijn vrouw bij haar werk in de keuken

veel onnodige stappen deed en dat een groot gedeelte ervan gemakkelijker kon worden gedaan. Veel tijd ging verloren met bukken. Dat toonden de getallen duidelijk aan. Voor Ingolfur stond het vast dat er zo gauw mogelijk een eind gemaakt moest worden aan al dat bukken. Dat was geen onmogelijke taak voor iemand die aan één stuk door rekende en tekende. En tenslotte was het klaar: uit zijn waarnemingen en aanteke-

ningen ontstond op papier een volmaakte keuken.

Juist in die tijd las Ingolfur in een krant dat een Duitse vertegenwoordiger van een fabriek die keukens maakte, in IJsland was aangekomen en dat deze zeer tevreden was over zijn zaken met IJslanders die ongewoon grote belangstelling hadden voor goede keukens. De IJslanders hadden vaak zulke voortreffelijke ideeën op dit gebied dat zijn fabriek in ernst overwoog er een aantal van uit te voeren en vervolgens op de internationale markt te introduceren.

Op de internationale markt! Dat opende een groter perspectief dan waarop hij ooit had durven hopen. Het was alsof er nieuwe krachten door hem heen stroomden. Scheppingsvreugde en kinderlijk verlangen liepen in elkaar over en werden gevolgd door een wonderlijk gevoel dat hem aanvankelijk onrustig maakte omdat hij het niet thuis kon brengen. Op de een of andere manier deed het hem aan regen denken en aan een wapperende vlag ... hij fronste zijn wenkbrauwen ... had hij als jongen niet een dergelijke gewaarwording gehad ... ja, precies. Op Thingvellir, de zeventiende juni in het jaar 1944 (opm.: de dag waarop IJsland zelfstandig verklaard werd), toen hij op het rotsplateau stond. Hij stond op van zijn stoel. Dit gevoel had met vaderlandsliefde te maken. Door zijn uitvindingen zou IJslands roem zich over de hele wereld verbreiden. Zonder nog een moment te aarzelen, draaide hij het telefoonnummer en de Duitser zei dat het hem een eer zou zijn als hij hem van dienst kon zijn.

Later op dezelfde dag zaten ze in het kantoor van de Duitser tegenover elkaar. Ingolfur gaf tekst en uitleg bij de tekeningen. Hij begon met de aardappella. Die moest zo geconstrueerd worden dat hij naar voren en omhoog schoof, wanneer je op een knop onder de rand van het aanrecht drukte. De huisvrouw hoefde zich dan niet meer te bukken.

Mein Gott, zei de Duitser.

Het rad met vakken voor droge voedingswaren moet op gelijksoortige wijze worden geconstrueerd, zei Ingolfur.

Dit was een rad met schoepen. Tussen de schoepen zaten gesloten laden voor voedsel dat niet bedierf. Het rad moest in het aanrecht worden ingebouwd en de laden moesten afzonderlijk geopend kunnen worden. Op de muur boven het aanrecht zou een bord komen met lichtgevende knoppen. Als je op een bepaalde knop drukte, kwam de la met bloem naar voren; drukte je op een andere, dan kwam de la met suiker naar voren. Verder was er o.a. nog een knop voor rozijnen en één voor havermout. Ook nu weer hoefde de vrouw zich niet te bukken of haar tijd te verspillen met het uittrekken van laden en het zoeken van verschillende produkten.

Mein Gott, steunde de Duitser.

En de mixer moet in de muur worden ingebouwd. De garden moeten uit de muur steken als een kraan. Dat spaart ruimte.

Mein Gott.

Er moet een lopende band zijn voor potten en pannen zodat deze overal in de keuken binnen handbereik van de huisvrouw zijn. Dat spaart voetstappen.

Mein Gott, zuchtte de Duitser.

Zo namen zij samen ieder onderdeel van de tekeningen door. Ingolfur vergat tijd en plaats en de Duitser kreeg geen avondeten. Tegen middernacht was zo ongeveer alles besproken wat betrekking had op de keuken en toen gingen ze over op de deuren. Strikt genomen had de Duitser daar niets mee te maken, maar het was zoals Ingolfur zei zaak erop te letten dat de houtsoorten niet te veel van elkaar verschilden. De Duitser vroeg of het niet het beste was alle drempels weg te laten.

Weglaten?

Ja, ik dacht...

Wat dacht u?

Ik dacht ... ik dacht dat uw vrouw invalide was.

Ingolfur staarde de Duitser aan. Toen de betekenis van die woorden goed tot hem doorgedrongen was, had hij het gevoel dat de grond voor hem openspleet en dat hij op het punt stond in een diepe afgrond te vallen. Hij kon zich echter nog net staande houden. Hij zag in dat hij zich vergist had in zijn bewondering voor de Duitser. Het was duidelijk dat hij hier geen woorden meer te verspillen had; hij zei dan ook niets meer, maar de stilte sprak boekdelen toen hij zijn tekeningen bij elkaar pakte en wegging.

Hij huurde een IJslandse timmerman voor de uitvoering van zijn werk. Het was beslist geen slechte timmerman, maar toch was hij diep in zijn hart teleurgesteld. Zijn vaderlandsliefde was oprecht geweest.

Hij waakte over de timmerman als een moeder over een ziek kind. Alleen de gedachte al dat er een fout gemaakt zou kunnen worden, verdroeg hij niet. En toen de keuken in het nieuwe huis klaar was en hij zag hoe perfekt die was, stond hij een poosje met gesloten ogen op de keukenvloer. Hij had zo lang zijn krachten tot het uiterste toe ingespannen dat hem nu, nu hij zich eindelijk kon ontspannen, een aangenaam, lui gevoel overviel. Dit was tenminste klaar.

De eerste dagen scheelde het niet veel of hij had zijn vrouw de keuken uitgegooid. Hij genoot er onuitsprekelijk van daar alleen te zijn en het was alsof een diepe, weldadige traagheid hem aan de keukenvloer gekluisterd hield; hij had een vaag gevoel dat hem daarbuiten niets te wachten stond dan enkel leegte. Wat was er nog te zoeken als hij de keuken uitging? Kon hij ooit nog meer ontwerpen? Was er eigenlijk nog wel iets te ontwerpen? Hij was bang en daarom bleef hij in de keuken rondhangen. Maar hij had zijn ogen open en zo kwam het dat hij zijn vrouw er meer dan eens op betrapte dat ze zich vooroverboog en de aardappella met haar hand uittrok.

De knop, waarschuwde hij. Je moet op de knop drukken.

Dan kwam ze overeind en drukte op de knop. Ze verontschuldigde zich en zei dat het vergeetachtigheid was, gewoontevorming. Het zou wel goed komen. Maar dat deed het niet. Op een dag verloor hij zijn geduld. Hij schreeuwde haar toe:

De knop mens! Leer je het dan nooit!

Toen liet zijn vrouw zich op een stoel zakken en begon te huilen. De tranen stroomden over het staal en het plastic en liepen in straaltjes naar beneden over het glanzende hout. Een dergelijk weerzinwekkend gezicht had hij nog nooit gezien. Toen hij in machteloze woede naar zijn vrouw stond te kijken, gebeurde er plotseling iets binnen in hem; het was alsof er iets losschoot en zich een weg naar zijn hoofd baande. Zijn lichaam verstijfde. Zijn pupillen stonden onbeweeglijk. Een hevige, doordringende zenuwschok had hem in zijn macht. Een idee was bezig zich te ontwikkelen: hij moest zich in deze keuken een nieuwe vrouw aanschaffen.

(vertaald door Gryte van der Toorn-Piebenga)

Het volgende gedicht is van de dichter Jón úr Vör en komt uit de bundel Thorpid, ‘*Het dorp’, die in 1946 uitkwam.*

Mijn vader

Mijn vader heeft vijftig jaar lang
aan zijn leest gezeten en verzoold voor het dorp

vanaf de tijd dat zijn en andermans kinderen liepen
op schoenen van vishuid die in het zoute zeewater oplosten,
tot op de huidige dag.

En de handen van mijn vader werden zo zwart en hard
dat hij ze in zijn zak moest houden
als hij met vrouw en kinderschaar naar de kerk ging.

Hij kent alle schoenen van het dorp
en weet hoe het zijn voeten zet.

(vertaald door Paula Vermeyden)

Het volgende verhaal dat in het IJslands 'Gatan í rigningu' heet en uit de bundel 'Sunnudagskvöld til mánudagsmorguns' (1961) komt, is van de schrijfster Ásta Sigurdoardóttir (1930-'72). Het verhaal berust waarschijnlijk gedeeltelijk op eigen ervaring: Ásta was namelijk zelf alcoholicus.

De straat in de regen

Het grijze asfalt glinsterde nat van de regen in de avondzon en de plassen wierpen lichtpijlen in verschillende richtingen. Zacht ruisend vielen de regendruppels uit de lucht, slorpten het licht op en fladderden steeds dichter naar de grond als ten dode opgeschreven nachtvlinders.

Af en toe streek er een zeebriesje door de bomen, ging strelend over het gras heen en deed de was wapperen, die in het natte weer te drogen hing.

Ik voelde me niet prettig, want mijn natte jurk plakte tegen me aan en klapperde tegen mijn blote benen als was het een nat zeil. Heel erg vond ik het niet, want het regende nu minder en mijn kleren zouden wel gauw drogen.

Ik had dorst en een beetje honger, maar ik vond het het ergste dat ik geen sigaret had.

Een vriendelijke houten bank trok me naar zich toe, en ik liet me er doodmoe op neervallen.

Daar zat ik dan in de grote schouwburg zonder betaald te hebben. Vanaf mijn bankje nam ik het doek en het toneel voor me in ogenschouw.

De sneeuwwitte en okergele gevels glansden in de schemer als onbeschreven bladen, de daken schitterden in duizenden groene, zwarte en rode kleuren.

Over het loodgrijze asfalt liepen mensen. Lenige, opgeschoten jongens stapten luid spottend rakelings langs me heen, jonge meisjes, stevig gearmd, fluisterden elkaar iets in het oor en slaakten gilletjes, die klonken als glas dat in scherven valt.

Een klein jongetje aan de overkant van de straat huilde om zijn autootje dat kapot was gegaan. Hij probeerde zijn tranen weg te vegen, maar ze kwamen steeds weer terug.

Een oude vrouw met gezwollen handen schuifelde voorovergebogen een poortje binnen met een vuilnisvat.

Vlak bij mij speelden twee witte duiven. Hun ogen glansden donker en ze lieten een verliefd gekir horen, hieven hun witte vleugels op en fladderden lichtjes in de goot. Schitterende waterdruppels schoten als vonken van hen af.

Een oude, dronken man kwam zwaaiend over de weg mijn richting uit. Hij stak me een bevende, magere hand toe en ging moeizaam op de bank naast me zitten.

'Je zou blij moeten zijn', zei hij met verwijtende stem. 'Vanavond draait de wind naar het noorden. Waarom huil je?'

Ik keek op en wreef met mijn hoofddoek over mijn gezicht.

'Ik huil niet', zei ik. 'Ik ben verblind door de zon'.

Hij haalde een fles met jenever uit zijn binnenzak en hield die tegen het zonlicht. Ze was nog maar amper halfvol.

'Dit is brandewijn' zei hij, een beetje trots. 'Wil je een slokje?'

Dat was nog eens boffen! Zonder iets te zeggen nam ik de fles aan en dronk een stevige teug. Het was zuivere brandewijn en ik werd eventjes een beetje droefgeestig. Toen stroomde er een aangename warmte door me heen. De dronken man gaf me een knipoogje.

'Ik geloof dat een sigaret je goed zou doen', zei hij.

Hij haalde twee platgedrukte sigaretten uit zijn borstzak en gaf mij er één van. Ik stak hem aan. Ik trilde nu haast niet meer en had minder last van de kou. De pracht van de dag nam toe en naderde steeds meer het volmaakte. De dronken man begon met hese stem een psalm te zingen, maar hij raakte van de wijs en hield op.

'Zeg, heb je een piek voor me?' vroeg hij schor.

Ik kreeg een kleur als vuur, vanwege mijn armoede. Ik had geen rooie cent die ik aan mijn royale buurman kon geven.

Om niet te laten merken hoe erg ik me schaamde, zocht ik koortsachtig in mijn totaal lege zakken, hoewel ik wist dat daar niets te vinden was.

'Nee, ik heb niets', fluisterde ik. "t Is allemaal op'.

De dronken man keek me medelijdend aan:

'Geeft niet. Ik wilde alleen maar een kop soep kopen, hete soep. - Er is een meisje dat me soms soep verkoopt, als ik honger heb'.

Hij keek me aan als vroeg hij om excuus.

'Het komt niet vaak voor dat je geld hebt voor eten', voegde hij er aan toe.

Hij nam een stevige slok uit de fles en kreeg een hoestaanval.

Ik was bang dat hij niet meer op adem zou komen en ondersteunde hem, terwijl hij in elkaar kromp.

Zijn sigaret viel in een plas en doofde sissend uit. De droge tabak zoog het water op als een spons.

De brandewijn sijpelde uit zijn mondhoeken in de vuile baard en langs zijn hals. Ik gaf hem een klapje op zijn wang, en veegde zijn gezicht af met mijn zakdoek. Toen hij weer op verhaal gekomen was, gaf ik hem de sigaret die hij aan mij had gegeven.

Daarna nam ik een slok uit de fles. 'Proost!' zei ik.

Hij keek verwonderd op.

'Nu ben je vrolijk', zei hij. 'Zo horen meisjes te zijn als de zon schijnt, - jonge meisjes, vrolijke meisjes. Proost!'

Er gleed een glimlach over zijn baardige, onverzorgde gezicht, en ik zag dat hij in zijn bovenkaak geen tanden had.

'Zal ik je wat vertellen?' zei hij. 'Lang geleden zat ik met een meisje op een bank in een mooi park. Het was een knap ding net als jij en ze was lief voor me net als jij. Ik zie het nog voor me. Het was zuidwestenwind en het regende af en toe, en dan scheen de zon weer net als nu'.

De dronken man verviel in stilzwijgen en staarde voor zich uit.

Ik keek in zijn rode, gezwollen ogen en merkte dat er uit een of andere geheimzinnige bron vocht in stroomde, tot ze aan de rand gevuld waren.

Hij bewoog zijn baard niet, en de glimlach zakte niet weg. De tranen rolden als kwikzilverkogeltjes op zijn smoezelige kleren en vielen in de plassen samen met de regendruppels.

Ik schudde mijn natte haar van het voorhoofd.

'Is ze dood?' vroeg ik.

De dronken man kwam tot zichzelf en antwoordde met een brok in de keel:

'Nee, ze lee-, leeft nog. Er, er groeit nu on-, onkruid op haar pad...'

Ik reikte hem mijn zakdoek aan en hij veegde zijn gezicht af. Toen keek hij me recht in de ogen.

'Z, z, zeg, ik heb horen zeggen dat jij di-, dichteres bent. Z, zou jij een gedicht op haar willen maken ..., het mag wel zo'n modern rijmloos gedicht zijn. Alsje-, alsjeblieft'.

Hij keek me vol vertrouwen aan. Hij stotterde nu bijna niet meer.

'Ik zal het proberen', zei ik. 'Laten we erop drinken. En op de zonneschijn. Vind je het niet vreemd dat het regent, terwijl de zon schijnt?'

De dronken man nam een stevige teug uit de fles, en hield die tegen het licht. Toen keek hij me glimlachend aan.

‘Dat wijst er alleen maar op dat het droog weer wordt’, zei hij. ‘Vannacht draait de wind naar het noorden’. En zachter: ‘Nu zit er niet veel meer in de fles’.

‘Denk je dat het koud wordt?’ vroeg ik bang en hoopvol tegelijk.

‘Nee. Niet midden in de zomer, behalve misschien vlak voor de zon opkomt. Maar als die opkomt, word je gauw warm...’

Nu was de sigaret in rook opgegaan en de fles leeg.

De dronken man friemelde een peukje uit zijn vestzakje en gaf dat aan mij.

‘Vergeet niet een gedicht op haar te maken’, zei hij. ‘Zet er maar iets in over vergeet-mij-nietjes. Ik ga nu de stad in’.

‘Ja’, zei ik, terwijl ik het peukje onder mijn beha stak. ‘Ik hoop dat je soep krijgt’.
Hij liep al zwaaiend over de straat en begon te zingen.

> God wil dat ik zijn zonnestraaltje ben
> en steeds voor hem schijn.
> Thuis, op school en bij het spel,
> steeds mag ik bij hem zijn.

De bevende, hese stem verstikte in een hevige hoestaanval en hij viel op zijn knieën. De lege fles kletterde op straat en viel in gruizelementen.

De witte duiven schrokken en fladderden omhoog naar de goot van het groene dak.

De dronken man krabbelde overeind en veegde het bloed van zijn ene hand af aan zijn jasje. Hij had zich gesneden aan de scherven. Toen ging hij zwaaiend verder.

De wind voerde flarden van het liedje naar me toe.

> God wil dat ik zijn zonnestraaltje ben
> en steeds voor hem schijn...

Ik bleef achter, bedwelmd door de sterke drank en in een zalige vergetelheid. Ik vond het heerlijk de druppels te voelen die een voor een zwaar neervielen.

Een aangename loomheid trok door mijn ledematen. Ik hoorde een groot orkest spelen in de dakgoten en op de deksels van de asvaten. Het tintelende geluid van vallende druppels werd een symfonie met dalende en stijgende tonen, - het onsterfelijke genie speelde een pianosolo ter begeleiding van dit voltallige orkest. Een aarzelend, zoekend staccato. Toen ging het harder regenen, de trommels ruisten en de trommelstokken sloegen als razenden op de vellen.

Ik was helemaal gelukkig, merkte geen honger of kou en had een halve sigaret. Wat deed het ertoe dat ik een beetje dorstig was en geen lucifers had? Het leven was werkelijk de moeite waard.

Ik moest aan het gedicht denken en kwam in een hemelse stemming.

Daar wilde ik ook ten eeuwige dage in blijven.

En het orkest ging maar door met spelen.

‘Goeiendag! Wat kunnen wij voor u doen?’

Het klonk autoritair en ik werd wreed opgeschrikt. Het was de politie. Aan iedere kant van mij stond een agent, stram, wijdbeens en met de handen op de rug.

Er heerste een doodse stilte.

Het orkest hield op met spelen alsof plotseling een plaat was afgezet, en de regendruppels vielen net als voorheen weer op goed geluk op de deksels van de asvaten.

Ik spande mijn hersens in tot het uiterste. Vervelend dat iedereen zich verplicht voelde zo vriendelijk voor me te zijn, terwijl ik daar geen behoefte aan had.

Om te huilen gewoon.

Ik had geen idee hoe ik me zou verontschuldigen.

‘Hartelijk dank, maar God doet op dit moment zoveel voor mij, dat de politie het nauwelijks beter kan’.

Ik voelde wel dat dit een beetje onbeleefd was.

De agenten vonden het maar wat wonderlijk.

‘U bent doornat’, zei een van hen. ‘Wilt u niet liever ergens binnen zitten?’

Binnen! Ik huiverde toen ik aan een benauwde cel dacht en aan kroezen met lauw water, - en toen ik eraan dacht dat ik misschien zou moeten luisteren naar ernstige

vermaningen en naar het gevloek en het uitzichtsloze gesmeek van gevangenen in plaats van naar het verliefde gekir van witte duiven en naar de liedjes over zonnestraaltjes van vrije mensen, en niet te vergeten naar de hemelse pianosolo op de deksels van de asvaten.

Ik glimlachte moedig en probeerde mijn onbeleefdheid goed te maken.

‘Dank u wel, maar ik geloof dat het niet nodig is, want God zorgt er gewoonlijk voor dat een mens ook weer droog wordt, als hij hem eerst nat heeft laten regenen. De wind draait naar het noorden, - en zonneschijn tussen de buien door wijst er altijd op dat het droog weer wordt’.

Ik wachtte moedig op het resultaat - zinnige opmerkingen over het weer zijn altijd gunstig voor iemands positie.

De agenten keken elkaar vragend aan. Tenslotte zei de een:

‘Erg dronken is ze niet. Laat haar maar’.

‘Tot ziens!’ zei ik joviaal, en liep met het hoofd in de nek de straat op, mijn best doende om zo weinig mogelijk te zwieren.

De witte duiven waren teruggekomen en fladderden in een grote cirkel om me heen.

Plotseling werd ik zo moe en wankelig dat ik zin had om op straat te gaan liggen. Voor me lag een uitnodigende groene grasvlakte en ik gebruikte mijn laatste krachten om die te bereiken.

Al op een afstand voelde ik hoe zacht ik daar zou liggen, en de zurige geur van de grond werd door de wind in mijn neusgaten gedragen.

Mijn voeten konden me het laatste stukje nog maar net dragen, en ik liet me dankbaar vallen op de geurende, doornatte grond.

Ik tastte naar mijn peukje, maar herinnerde me dat ik geen lucifers had.

Het peukje was nog droog en ik schoof het weer voorzichtig achter mijn beha, blij dat ik het nog had.

Toen vlijde ik me neer op de grond. Ik had het gevoel dat het warm werd.

Het begon opnieuw te regenen.

Eerst vielen er hier en daar voorzichtig en met lange tussenpozen een paar druppels. Toen schoof er een groene wolk voor de zon en begon het harder te regenen.

Het onsterfelijke genie probeerde opnieuw de mogelijkheden van zijn instrument. Het klonk alsof er met vingertoppen op hol metaal werd geklopt.

Toen begon het te stortregenen en de druppels vielen als hagel op het trottoir. Ik hield mijn handen voor mijn gezicht en merkte hoe het water mijn kleren doorweekte en in stroompjes over mijn huid liep.

Twee jonge mannen bleven staan aan de kant van de weg.

‘Die heeft te diep in het glaasje gekeken’, zei de een. ‘Wat is dat voor een vrouw?’

‘Wat? Ken je haar niet? 't Is de dichteres’.

‘Kom mee, laten we hier niet in de regen blijven hangen’.

Hun voetstappen stierven weg.

Even later hoorde ik ze terugkomen. De één kwam vlak bij me staan.

‘We zullen haar helpen. Anders ligt ze hier misschien de hele nacht’.

‘Hé, waar woont u?’

Ik keek op, en zag een knappe, zelfbewuste man in nette kleren, die vast wel wat anders te doen had dan dronken meisjes van de straat op te pikken.

Ik vond het sneu als zijn vriendelijkheid niet beloond zou worden.

‘Ik... ik woon helaas nergens’, zei ik.

Hij schrok.

‘Wat zegt u, hebt u geen huis?’

‘Nee’, zei ik somber.

De jongeman werd er verlegen onder.

‘Wilt u niet liever ergens zitten waar het droog is?’ vroeg hij. ‘U wordt doornat’.

‘De grond is zo warm’, zei ik verontschuldigend. ‘Ik heb geen zin om op te staan’.

Er had zich een heel groepje mensen verzameld, die druk met elkaar stonden te praten op het trottoir. Ze wilden me allemaal helpen.

De jongeman gaf het niet op.

'Het is beter ergens te zitten waar het droog is', zei hij.
'Ja, maar zo'n plekje heb ik niet', zei ik. 'Die zijn allemaal van anderen'.
De groep overlegde druk.
Sommigen wilden me naar de politie brengen. Ik bad in stilte tot God dat ik niet in een donkere cel zou worden opgesloten.
Iemand stelde voor me mee naar huis te nemen, maar toen puntje bij paaltje kwam, bleek niemand me te kunnen herbergen.
De jongeman liep over het grasveld naar me toe, zo hartelijk en behulpzaam dat het me ontroerde.
'Wat kan ik voor u doen?' vroeg hij.
'Niemand kan iets voor me doen', antwoordde ik weemoedig.
Plotseling echter kreeg ik een idee, en ik kwam van vreugde overeind op mijn ellebogen.
Er kon toch nog een goede daad verricht worden.
'Hebt u een lucifer?'
En ik stak mijn vingers achter de beha om het peukje tevoorschijn te halen.
Op hetzelfde moment lag er een splinternieuw doosje lucifers in zijn hand en een pakje, boordevol met de beste sigaretten van de wereld. Het Cabalero-peukje van de oude, tandeloze dronken man verloor plotseling zijn aantrekkingskracht.
'Hebt u wel sigaretten?' vroeg de knappe jongeman, terwijl hij me een blinkend witte, gave sigaret aanbood, betoverend en geheimzinnig als was het een buit van een overwinning. Het ging me aan het hart, toen er onbarmhartig een grote druppel op viel.
Ik wilde de sigaret bij het stompje onder mijn sigaret verbergen, maar toen had de jongeman ze al aangestoken en zat ze tussen mijn lippen. Ik zoog de geurige rook diep op.
Op het trottoir stonden de mensen nog steeds te overleggen, wie me met zich mee zou nemen, maar ze kwamen niet tot een oplossing.
De regen viel geluidloos neer, en ik verbaasde me over het goede karakter van de mensen die onder de open sluizen van de hemel bleven staan om over mij te praten.
Er kwam een pauze in de beraadslagingen.
'Zou het niet het beste zijn haar met rust te laten', zei tenslotte iemand. 'Zulke mensen redden zich altijd wel op de een of andere manier'.
Nu werd het even stil.
Dit scheen de oplossing te zijn.
Plotseling mengde God zich in de zaak en onderstreepte wat de laatste spreker had gezegd.
Het hield op met regenen. De wind verjoeg het geelgroene wolkengordijn en de zon kwam tevoorschijn.
De jongeman glimlachte vriendelijk en verdween van het grasveld. De groep loste zich op en ging opgewekt uit elkaar. Voor deze keer waren de zorgen, voor zichzelf en anderen, verdwenen.
Het grote probleem was opgelost. God had de kraan dicht gedraaid.
Ik kwam overeind, rekte me uit en streek de druppels van mijn gezicht.
De zon wierp rood vuur over het gifgroene gras en ik raakte verblind zodat het asfalt me kobaltblauw toescheen.
De sigaret scheen wit tussen mijn vingers en de blauwe rook krinkelde omhoog, blij, als een gebed dat verhoord wordt.

(vertaald door Gryte van der Toorn-Piebenga)

Het volgende gedicht is van de dichter Jón úr Vör en komt uit de bundel Thorpid, *'Het dorp', die in 1946 uitkwam.*

Waartoe ben je geboren?

Waartoe ben je wel geboren
   en wat is je taak?
Een paar stenen haal je uit de grond
   opdat het gras er kan groeien.
Maar het kale land rond het dorp lacht je uit
want de berg is nog niet half afgesleten,
geplooid de rotsen, kaal de steenlawines.

Je werd vandaag geboren
   maar gisteren al werd je graf gegraven.

(vertaald door Paula Vermeyden)

Zoals ook in de inleiding is verteld, is er in IJsland veel biografisch en autobiografisch werk geschreven, zowel in boekals in artikelvorm. Het leek de samenstellers van deze 'bloemlezing' uit de IJslandse literatuur juist, dat daar ook een voorbeeld van werd gegeven. Het volgende artikel is gehaald uit het nummer van 24 oktober 1982 van Morgunbladid, *een krant die in heel IJsland gelezen wordt. Bijna dagelijks staan er van dit soort artikelen in, meestal met een foto erbij van de mensen over wie geschreven wordt.*

Morgen tachtig jaar: Jón eiríkson uit Meidastadur

Jón Eiríkson, mijn schoonvader, bij velen bekend als 'Jón uit Meidastadur' wordt morgen tachtig jaar. Ik wilde bij deze belangrijke gebeurtenis met een paar woorden stilstaan, hem van harte gelukwensen, en hem bedanken voor de onvergetelijke en fijne uren die wij samen doorbrachten.

Jón is op 25 oktober 1902 in Gardshus in Gerdagrepp geboren. Zijn ouders waren Eirík Gudlaugsson van Thverá in Sída en Gudrún Bjarnadóttir van Hólmar in Landbrot.

Onmiddellijk na hun huwelijk betrokken zij een kleine boerderij in Gardshus, waar Jón geboren werd, evenals zijn broers Sumarlidi en Gudlaugur die beide reeds overleden zijn.

In 1916 verhuisde het gezin naar Meidastadur in Gardur, en Jón verhuisde in 1972 daarvandaan naar Reykjavik.

Jón trouwde 7 december 1928 met Mörta, de dochter van Jón Didriksson, boer in Einholt in Biskupstunga, en van Gudfinna Magnusdóttir van Snjallsteinshöfud in Landsveit. Zij stierf in 1948. Jón en Mörta hadden vier kinderen: Gudfinna, huisvrouw in Gardar; Eiríkur, electricien in Reykjavik; Gudrun, huisvrouw in Akureyri en Hulda, die lerares is aan de Laugaschool in Dalir. Het nageslacht van Jón en Mörta telt op dit moment vijfendertig leden.

Jón hertrouwde in 1954 met Ingibjörg Ingólfsdóttir, dochter van boer en parlementslid Ingolfur Bjarnason uit Fjósatunga in Fnjóskadalir en van Gudbjörg Gudmundsdóttir. Jón en Ingibjörg hebben een pleegzoon, Gudmundur Agnar

Erlendsson. Zij wonen in een mooi en gerieflijk huis aan de Kleppsweg 40 in Reykjavík.

Jón is een buitengewoon veelzijdige en levendige persoonlijkheid. In zijn ouderlijk huis werd veel gemusiceerd en gezongen. Toen hij zestien was, begon hij op dansavonden harmonica te spelen. In 1921 werd hij de bezitter van een moderne harmonica en sindsdien heeft hij ruim tien jaren op heel wat dansavonden in Reykjanesskage en omgeving gespeeld.

Hij was er een graag geziene gast en maakte er kennis met talrijke vriendelijke mensen. Hij is een goed zanger en tot hij naar Reykjavik verhuisde heeft hij meegezongen in het kerkkoor in Gardur. En dat is ongetwijfeld wat hij nu het meest mist: het genieten van die goede ogenblikken bij het koor.

Het verenigingswerk zit Jón in het bloed. Hij heeft veel vertrouwelijk werk gedaan voor de orde van de Goede Tempeliers en van zijn jeugd af heeft hij in deze geheelonthoudersbeweging

gezeten. Hij was één van de voormannen in deze beweging, en bleek er slag van te hebben om jonge mensen warm te krijgen voor dit werk. Van al het verenigingswerk dat hij deed beviel het werk in de geheelonthoudersbeweging hem het beste. Daarnaast zat hij in het schoolbestuur in Gardur, in het districts-bestuur en in de gemeenteraad, om maar een paar dingen te noemen.

Het werk dat Jón gedurende zijn leven verrichtte, was bijzonder veelzijdig en afwisselend. Van 1928 tot 1947 was hij boer en reder, en nam hij aktief deel aan het werk van de landbouwcoöperatie in zijn district. Hij schafte zich, om maar eens een voorbeeld te noemen, als eerste een tractor aan in Sudjaurnes, en een groot aantal jaren maaide hij het meeste gras tussen Vatnleysuströnd en Stafsnes.

Hij werd in 1947 bestuurslid van de coöperatie Ingólfur in Sandgerdi en bleef dat tot 1953. Daarna werkte hij in de visindustrie in Meidastadur tot hij in 1972 verhuisde.

Met recht kan gezegd worden dat Jón de handen uit de mouwen gestoken heeft en dat hij meegedaan heeft aan het werk waarop de IJslandse samenleving drijft. Hij heeft nu een baantje in een kartonfabriek in Reykjavik en noemt het een zegen, dat hij nog kan deelnemen aan het dagelijks werk.

De schooltijd van Jón duurde niet lang. Op de lagere school zat hij drie jaar en na zijn confirmatie volgde hij gedurende korte tijd een paar cursussen. Het zal echter niet meevallen een even ontwikkeld en beschaafd mens te vinden als hij is. Jón is een edel en blijmoedig mens en heeft een warm hart. Het is een genot als je in je leven zulke mensen leert kennen.

Deze woorden zijn niet bedoeld als een in memoriam voor Jón uit Meidastadur. Dan zou er ook heel wat meer verteld moeten worden. Ik wilde nu alleen maar deze belangrijke punten uit het leven van deze beminnelijke man vertellen, hem het allerbeste wensen en hem tenslotte, maar niet in het minst, bedanken voor wat hij mij gegeven heeft.

Samen met mijn vrouw en de kinderen feliciteer ik de jarige en zijn vrouw van harte en wens ik hem het allerbeste voor de toekomst.

(vertaald door Nienke Boschman)

Van de negentiende eeuwse schrijver Gestur Pálsson is de tekst Lífid í Reykjavík, *Reykjavík 1888*

I Het leven in Reykjavik

Het is een bijzondere stad waarin wij wonen, niet alleen omdat het de stad is met verreweg de meeste inwoners, maar vooral ook omdat ze van zoveel belang is voor het gehele land en het gehele volk. Het zetelt vrijwel alles wat in dit land zeer aanzienlijk is en zeer geleerd en hier bevinden zich alle kulturele en onderwijsinstellingen van enig belang op één plaats bijeen.

Hier zetelen 's lands hoogste ambtenaren, allemaal op een kluitje bij elkaar, bijna als de goden in Valhöll. Hier bouwen ze zich een soort verheven uitkijkpost van die hele massa van bescheiden, besluiten en beschikkingen die de ambtenaren in den lande ‘met de meeste hoogachting’ hier naartoe sturen en van daar uit kunnen zij zich als met eigen ogen inzicht verschaffen in de hun zo zwaar op het hart liggende levensomstandigheden en levensvoorwaarden van 's lands kinderen en al hun

geestelijke en lichamelijke noden. Hiervandaan zwermen dan weer de dienstbrieven in troepen uit over het hele land, groot en imponerend als zwanen, de gerechtigheid als een zaadje met zich meevoerend naar de verste schiereilanden en de meest afgelegen bergdalen, behalve als die brieven in de bergen verloren gaan, onderweg in een rivier geraken of - als er geld in zou zitten, een prooi van de postbode zelf worden -.

Hier is ook de Theologische school, de oudste en bekendste hogere school hier te lande. Mild en genadig, als van een dergelijke instelling te verwachten valt, neemt dèze allen die zich student noemen zonder enig aanzien des persoons als een vader bij zich op, en mocht iemand er struikelen over de bijzonder goedertieren plicht tot volmaaktheid daar of als er bij iemand iets mis mocht gaan, dan beschikt de theologische school over een wade van vergeving, zacht en breed, die zich eigener beweging over al dit soort zaken vleit. En als deze leerlingen er na twee jaar op school in geslaagd zijn om zichzelf én de hoofdstad ervan te overtuigen hoe mogelijk en hoe heerlijk het is om met de geest te zegevieren over datgene wat het vlees genoemd wordt, dan verspreiden ze zich als zout, zout voor de ziel, over het gehele land om het te stichten. Dan is hier ook de Medische School, die het volk zijn gezondheidsapostelen stuurt, artsen en hulp-artsen, teneinde de levensdagen van de mensen te verlengen en de kwalen van het volk weg te nemen, hetzij door het leven, hetzij door de dood. Van deze school wordt algemeen geloofd, dat niemand er voor een examen kan zakken, vanzelfsprekend omdat hiervoor alleen bijzonder ijverige en begaafde mensen uitverkoren worden. - Hier is ook de Latijnse School met al die schooljongens uit alle delen van het land, die daar deemoedig en bescheiden als kinderen zitten, ook al zijn ze ‘gentlemen’ in de straten van de hoofdstad en grote heren zodra ze op het platteland komen. Daar beleven ze hun vurig gloeiende vriendschappen van een maand en hun liefdes van een week tussen vier muren en ze zijn er in alle soorten en maten aanwezig, van één en een kwart tot drie ellen, en met allerlei soorten begaafdheid, vanaf de grootte van het bevattingsvermogen van een verstandige os tot aan het ‘genie’, want op school zijn altijd genieën - in de ogen van de schooljongens -. - Hier is ook de Meisjesschool, waar vele vooraanstaande heren in de provincie hun dochters naartoe sturen om er ontwikkeling op te doen en ... zich te verloven, als het meezit. Bestuur en opperbestuur gaan er over van vrouw op vrouw en de verhouding tussen de directrice en de dames bestuursleden heeft lang bekend gestaan als één van de vurigste in zijn soort hier te lande. Dan is er nog de Bank van IJsland, die een ieder die enig niet met een hypotheek belast onroerend goed bezit, schuins met welwillend oog beziet. Maar dergelijke lieden worden tegenwoordig steeds schaarser.

Wanneer we dit alles in ogenschouw nemen, is het geenszins een wonder dat gewone mensen in dit land met een soort droombevangen eerbied naar Reykjavik staren en in feite vol afgunst denken aan al degenen die de Voorzienigheid het geluk geschonken heeft hun leven in de hoofdstad door te mogen brengen en van alle heerlijkheid en zaligheid daar te mogen genieten.

Als ik denk aan de visie van de gewone man op onze hoofdstad, komt me altijd een boer uit mijn streek voor de geest die in mijn jeugd eenseen tocht naar Reykjavik ondernam. Toen hij weer thuis gekomen was, trok hij de hele streek door en bezocht iedere boerderij om er te verhalen van alle uitzonderlijke en ongekende dingen die hij in Reykjavik had gezien en gehoord. Hij herhaalde al zijn vertellingen keer op keer en alle eindigden met dezelfde zin: Maar het hoogtepunt van alles was toch om naar buiten te gaan als het donker geworden was, en daar uit te zien over die zee van huizen, verlicht door talloze lichtpunten. Het was alsof je opkeek naar een met sterren bezaaide hemel. Dat gezicht zal ik mijn leven lang niet vergeten. En dat deed hij ook niet. Deze besterde Reykjavíkse hemel werd zijn noodlot, een sirene die hem met een wonderlijk lied van schoonheid betoverde en lokte, ondanks zichzelf en met een onuitsprekelijke hoop op geluk. Hij kon hierna niet langer aarden op het

platteland. In het voorjaar verkocht hij de grond die zijn eigendom was en waarop hij een goed bestaan had, zijn hele veestapel en al wat hij kwijt kon en verhuisde met vrouw en kinderen naar Reykjavik. Maar na twee jaar stortte hij neer uit zijn besterde hemel en niet als de oude Lucifer in het gezelschap van engelenscharen, zodat hij een groot en machtig rijk

kon stichten. Nee, hij werd op kosten van de gemeenschap, zonder have en goed, zonder omwegen met zijn hele gezin terug naar zijn streek gestuurd.

II

Er zijn vijf groepen mensen in Reykjavík en die onderscheiden zich strikt van elkaar. Dat zijn de ambtenaren, de kooplieden, de scholieren, de handelwerkslieden en de zeelui. De groep van de zeelieden telt de meeste mensen en is het minst in aanzien; de groep van de ambtenaren telt de minste mensen en staat het meest in aanzien.

Deze partijen hier in de stad zijn streng van elkaar gescheiden. Men kan zeggen dat er in werkelijkheid een diepe kloof tussen hen bestaat en op het eerste gezicht lijkt het er hier af en toe naar uit te zien, dat er hier vijf soorten mensen en niet vijf standen wonen. Sommige mensen zijn zo geschapen, dat ze geen behoefte aan enig verenigingsleven hebben; ze willen alleen maar in rust en vrede in hun hoekje blijven zitten, hun gezin wordt bij wijze van spreken hun wereld en hun hemel. Dit soort bovenaardse mummies komt hier in Reykjavík algemeen voor. Iedereen kent het verhaal van de man, die zich niet aan zo'n hachelijke onderneming als het bezoeken van een vergadering van de Vereniging voor de Letterkunde durfde te wagen. Hij zei: ‘Als je nergens komt, raak je ook nergens onder invloed’. Degenen echter die aan het gezelschapsleven willen deelnemen, zitten vast in het gareel van zeden en steedse gewoonten, binnen de heilige banden van de groep die zij hetzij door geboorte, hetzij door werkkring toebehoren.

Het onderling kontakt tussen de groepen of standen bestaat voornamelijk uit het afnemen van de hoed. Iedere groep groet alle andere groepen die volgens de algemene opinie hoger geplaatst zijn, het eerst, en de laatste groep, de zeelui, die groet niemand het eerst! Hier in Reykjavík kennen we elf geboden. De eerste tien, die aan Mozes toegeschreven worden, willen in de praktijk wel eens in aantal afnemen of helemaal vergeten worden, het elfde gebod echter kennen we altijd en bovendien houden we ons eraan. Het luidt als volgt: Gij zult onbegrensde eerbied tonen voor allen, die rijker zijn dan gij en voor allen, die machtiger zijn dan gij en deze uwe onderdanigheid dient gij op zichtbare wijze te tonen door - uw hoed af te nemen! Daarom ziet men hier nauwelijks ooit een man een kennis het eerst groeten als hij meent een groep hoger te staan dan deze. Hij kijkt van opzij naar hem teneinde hem er zwijgend en in christelijke naastenliefde aan te herinneren, dat hij zijn plicht in acht moet nemen en de hoed moet afnemen. Dat hij zelf eerst zijn hoed zou kunnen afnemen, komt niet in zijn hoofd op, want dat is een schending van het elfde gebod.

Men gebruikt zijn hoofddeksel af en toe ook om minachting en vijandschap te tonen. Als bekend is het duelleren hier lang geleden afgeschaft en ook het moorden is helemaal opgehouden. Het enige dat nog enigszins in deze richting wijst, is het 's avonds of 's nachts gooien van een steen door een ruit. Als iemand van woede vervuld raakt en vechtlustig wordt, is het meest gangbare gedrag, dat hij zijn hoed stijf op zijn hoofd laat zitten als hij zijn vijand tegen komt, en hem niet afneemt. Deze hoofddeksel-bloedwraak is hier heel algemeen aan het worden.

Van enig algemeen maatschappelijk leven voor alle standen hoor je nooit iets. Het verenigingsleven bínnen de geledingen stelt trouwens ook weinig voor. Het bestaat vooral hieruit, dat men met elkaar praat wanneer men elkaar tegenkomt en dat men elkaar ontmoet op de feestavonden van de eigen groep, en daarover zal ik het later nog hebben.

Enkele ambtenaren geven zo nu en dan een diner. Uit hoofde van zijn ambt geeft de gouveneur diners voor ambtenaren en dus vinden andere ambtenaren die een diner geven het onvermijdelijk hun diners even officieel te houden, alleen voor ambtenaren en dan bij voorkeur voor die ambtenaren, die op dezelfde sport van de ladder staan als zijzelf, maar liever hoger dan lager. Dit heeft tot gevolg dat dergelijke bijeenkomsten nooit een echte schakel in het stadsleven kunnen worden en bovendien nauwelijks in het standsleven. Het is maar een handjevol ambtenaren, dat jaar in jaar uit in dezelfde rokkostuums aan dezelfde tafels zit en eet onder dezelfde geestrijke conversatie en met dezelfde eetlust als het vorig jaar en het jaar daarvoor.

III

Voorzover men weet, zijn hier geen politieke partijen en heel weinig liefdadigheidsverenigingen. De belangrijkste hiervan is de Thorvaldsen-vereniging. Hiervan zijn waarschijnlijk slechts de dochters en echtgenotes van ambtenaren en kooplieden lid. Ik zal er niets over zeggen of anderen daarvan wel of niet lid kunnen worden, maar zéker is het dat het allen is toegestaan om de vereniging bij plechtige gelegenheden te bedenken, bijvoorbeeld als er tombola's gehouden worden. Het valt zeer te betreuren, dat deze vereniging nooit een rapport over haar handel en wandel doet verschijnen, want dat zou haar alleen maar ten goede komen, de belangstelling van de mensen wekken voor doel en verrichtingen en ze ertoe aanzetten de vereniging te steunen. De vereniging heeft het Badhuis laten bouwen en dat is zowel waardering als dankbaarheid waard. Bovendien leiden ze arme meisjes kosteloos op voor vrouwelijke beroepen.

Boven de Thorvaldsen-vereniging staat een ander, nog deftiger vrouwengezelschap, opgericht met het doel kraamvrouwen te steunen. Van dit gezelschap zijn slechts de deftigste dames lid, zeven in getal, als de dagen van de week en de sterren van het zevengesternte. Men fluistert dat dames soms hun lidmaatschap van de Thorvaldsen-vereniging opzeggen als er hoop is op een plaats in het andere gezelschap, want dat is nog deftiger. En als dan een kraamvrouw straatarm is en ze is wettig getrouwd en heeft een smetteloze reputatie - en haar man ook - dan kan ze verwachten dat plotseling een soort barmhartige engel door de deur naar binnen vliegt en haar een bord geurende pap of ander sterkend voedsel aanreikt.

Van de andere verenigingen kan de Orde der Goede Tempelieren genoemd worden. Deze doet zonder enige twijfel het meeste goed van alle verenigingen hier in de stad. Er bestaat ook een studentenvereniging, vanzelfsprekend de onaanzienlijkste en meest cultuurarme studentenvereniging, die er op deze aarde bestaat. Weliswaar zit er een handjevol oude geleerde heren in, die hun vorming elders genoten hebben, maar hoewel die zo nu en dan proberen de vereniging enig geestelijk vuur in te blazen, dooft dit soort pogingen altijd weer even snel uit, want onder de leden zijn maar weinigen in dit opzicht ontvlambaar. Over het geheel genomen lijkt het stichten of in het leven houden van opbouwende verenigingen de inwoners van Reykjavik niet goed te liggen.

De verenigingen die hier de meeste kans maken te blijven bestaan, zijn de dansclubs. Er zijn er heel veel en er komen er van jaar tot jaar meer bij. Als iemand uit het verenigingsleven zou willen aflezen waar het verstand zit bij de inwoners van Reykjavik, dan komt er zeer waarschijnlijk uit dat de intelligentie veeleer in de benen dan in het hoofd zit. De meeste verenigingen hier, die met een ander doel voor ogen gesticht zijn, doen ook aan dansen, behalve de vereniging van handwerkslieden, die danst niet, die verzet zelfs geen poot, die staat helemaal stil. Het spreekt vanzelf

dat iedere groepering of stand zijn eigen vereniging heeft, met dansen erbij, of alleen maar een dansclub. De deftigste van al dit soort verenigingen is natuurlijk de Club van Reykjavik, een vereniging van de ambtenaren, maar of dat nu de leukste is, daar zal ik me maar niet over uitlaten. Het is in ieder geval een troost dat, mocht zich het onwaarschijnlijke feit voordoen dat men zich er verveelt, het tenminste een ‘deftige’ en ‘fatsoenlijke’ vereniging is, waarin men gaapt. Iedere vierde bijeenkomst is er gelegenheid tot dansen en dan worden enkele gymnasiasten toegelaten om

met de dames te dansen en zo de kans te krijgen ook eens bezweet te raken door respectabel werk. Het loon is ook zoet van smaak: één koekje de man. Op de Club van Reykjavik volgen de dansclubs van de kooplieden: ‘Het Ballet’ en ‘Fridthjófur’. In deze clubs bestaat geen ander doel dan dansen. De namen zijn zonderling. De naam ‘Het Ballet’ moet natuurlijk een eerbetoon voorstellen aan de dansgroep van het Koninklijk Theater. Helaas kan dat arme ballet van het Koninklijk Theater hier nooit eens naartoe komen om de kunst van zijn naamgenoot af te kijken! De naam ‘Fridthjófur’* kan men onmogelijk anders uitleggen dan als volgt: allen, die lid worden van deze club, worden van hun rust beroofd, vanzelfsprekend door de schoonheid van de leden. Onder deze clubs staat een reeks kleine dansclubs, zo groot in getal, dat ik niet in staat ben ze allemaal op te noemen. Trouwens, er zijn er natuurlijk massa's, waarvan ik de naam nog nooit heb horen noemen. Eén ding is opmerkelijk: hoe lager men op de statusladder staat, des te nauwlettender bestuderen de leden van de dansclub de reputatie van degenen die erin opgenomen worden, en van degenen die voor een bal worden uitgenodigd. Is dit geen gelukkig bewijs van de stand der zeden hier, deze afschuw van iedere smet op iemands reputatie, die zo sterk is, dat men het niet met zijn geweten kan rijmen dat een persoon op wiens blazoen een smetje verschenen is, toestemming krijgt om te dansen onder hetzelfde dak als jij?

Van de algemene vermakelijkheden, die voor iedereen gratis toegankelijk zijn, zijn de huwelijkssluitingen in de domkerk wel de belangrijkste. Dergelijke gebeurtenissen zijn dan ook ware feestdagen voor de hele stad, vooral als de een of andere ambtenaarsdochter trouwt, natuurlijk met de een of andere ambtenaar, want dochters van ambtenaren in Reykjavik trouwen nooit onder hun stand. Er zijn maar weinig voorbeelden van dat een ambtenaarsdochter in Reykjavik een man heeft liefgehad, dat wil zeggen, getrouwd, die niet kon verwachten een even hoge rang te bereiken als haar vader. Ze wachten tot de ware Jacob komt, liefst een jurist met Cum Laude, en als hij komt dan schenken ze hem al hun verzamelde en opgespaarde liefde, bijna als een spaarbankboekje. En als er dan getrouwd wordt, dan komen mensen uit alle standen, vooral ongetrouwde mannen en vrouwen, massaal naar de domkerk en staan daar soms, ongeacht het weer, uren voor de deur, voordat deze opengaat. Als er dan tenslotte opengedaan wordt, bestormt de hele massa de ingang, af en toe vloekend en tierend, want een ieder wil de eerste zijn. En als ze dan binnen zijn, stromen ze de banken in en houden zich er krampachtig aan vast, als verdrinkenden, om niet meegesleurd te worden door degenen, die na hen komen. Op het balkon leidt dit altijd tot een stormloop, want iedereen wil bij de balustrade komen en het eind van het liedje is altijd dat men zich stapelt als haringen in een ton, kop op kop en kop aan kop, en allen staan in de grootste broederlijkheid op elkaars tenen, want dit is het enig erkende volksvermaak dat hier bestaat. Als dan de bruid binnengekomen is en iedereen op de banken geklommen is en op zijn tenen is gaan staan of zich met beide ellebogen naar voren heeft gewerkt, teneinde een glimp van haar op te vangen, wordt alles langzamerhand stil. En dan klinkt van het orgel de huwelijkshymne en plotseling valt er een wonderlijk zoete en verrukkelijk zachte en stille rust over deze hele zee van ongehuwden. Iedere orgeltoon raakt in de borst van de mensen snaren van de diepste eerbied en van hartelijke vreugde over de plechtige ceremonie, die daar voor het altaar gaat plaatsvinden, en die van zo onbeschrijfelijk grote betekenis is voor het geluk van de mensen en ... hun vermeerdering. Die hele massa van ongehuwden staat daar met ingehouden adem, geheel vervuld van liefdesverlangens en verlangen naar de band van het huwelijk. De woorden van de dominee hoort geen mens, maar alle

* Fridthjófur = vrede-dief

ogen zoeken in vervoering naar het een of ander mooi en beminnenswaardig gelaat dat door dit vuur van gevoelens getroffen zou moeten worden, en iets dergelijks wordt meestal ook wel gevonden. Op dit soort plechtige momenten vormen alle kerkgangers één verenigde, rechtgelovige gemeente, niet bepaald een evangelisch-lutherse gemeente, maar meer een de-weg-tot-het-huwelijk-voorbereidende gemeente. Hoe geruststellend moet het niet zijn voor al degenen die voor de toekomst van dit land vrezen en bang zijn dat de emigratie naar Amerika het land ontvolkt, eraan te denken dat de mensen tijdens deze feestelijke uren, waarin hun reinste en diepste gevoelens het duidelijkst aan het licht komen, aan niets anders denken dan alleen maar aan trouwen.

Ik wil niet zonder meer beweren dat begrafenissen hier een volksvermaak zijn, maar een publieke stichtelijke plechtigheid zijn ze wel. Het is hier in de stad de gewoonte geworden en waarschijnlijk al lang geweest, dat kooplieden de vlag halfstok hijsen als er begraven wordt, wie het ook betreft, of hij nu arm of rijk, jong of oud is. Het is mogelijk dat sommige mensen dit een mooi gebruik vinden waaruit blijkt, dat de gedachte dat alle mensen in werkelijkheid gelijk zijn, hier veel terrein gewonnen heeft en hoe weinig onderscheid men hier tussen mensen maakt. Maar als deze gelijkheidsgedachte zich nooit anders manifesteert dan in halfstok vlaggen voor iemand als hij dood is, dan geef ik er niet veel voor. Een paar jaar geleden stuurde de commandant van het Franse oorlogsschip hier voor de kust, die toen net benoemd was en met zijn schip hier op de rede lag, een man naar de wal om te vragen welke nationale grootheid ten grave werd gedragen, want hij zag alle vlaggen van de kooplieden hun rouw tonen en hij wilde een hoofs gebaar maken door de vlag ook halfstok te hangen en saluutschoten af te vuren. Het trof slecht dat niemand hem kon vertellen welke positie de overledene had bekleed, want het betrof hier een kind, en men kon hem ook niet vertellen hoe het geheten had, want het was nog niet gedoopt. Als iemand aan de waarheid van dit verhaal twijfelt, kan hij het door de Franse consul in deze stad bevestigd krijgen. Deze gebeurtenis toont goed aan hoe algemeen het vlaggen bij begrafenissen is. Men zegt dat het ermee begonnen is, dat kooplieden vlagden bij de begrafenis van hun klanten, vervolgens voor hun bedienden, hun werksters en de kinderen daarvan, en tenslotte voor alle familieleden van hun personeel en hún kinderen en kleinkinderen. Zoals het vlaggen nu geworden is, is het zonder meer belachelijk, het is alleen maar een bespottelijke, schijnheilige gewoonte. Men vlagt voor lieden, die men niet kent en waarvan men misschien zelfs nooit gehoord heeft, of voor kinderen waar nauwelijks iemand iets van weet. Waarom moeten die arme vlaggestokken een rouw tonen waar behalve zij, niemand iets van voelt?

De mensen zijn trouwens ook niet lui als het erom gaat de doden naar hun laatste rustplaats te begeleiden, vooral de vrouwen niet, en in het bijzonder als ze op leeftijd komen. Geen levende ziel kan zich voorstellen hoeveel oud vrouwvolk er in deze stad is, behalve als hij het bij een uitvaart bij elkaar ziet. Het is alsof het uit de straatstenen omhoog schiet, want begrafenissen hebben zo'n enorme aantrekkingskracht op vrouwen van vooral lagere stand, dat ze bijna altijd van hun pad afwijken, zodra zij een begrafenisstoet zien, en zich erbij aansluiten; en uit alle huizen waar de stoet voorbij komt, voegen zich van lieverlee meer mensen erbij en bijna allemaal zijn het vrouwen. Al dit vrouwvolk loopt met dezelfde ernstige en droevige gelaatsuitdrukking; wie er ook begraven wordt, de uitdrukking is altijd dezelfde. Het lijkt wel of die oude wijfjes een begrafenismasker hebben, dat ze iedere keer dat ze lucht krijgen van een begrafenis in de buurt over hun gezicht trekken. Deze begrafenisziekte, die alle oude vrouwen op een bepaalde leeftijd en uit bepaalde kringen teistert, gaat echter beslist niet met smart en droefenis gepaard; integendeel, het mogen bijwonen en zien van begrafenissen is voor hen een soort oosters levenselixer dat al hun kwalen geneest, het is een waar genot, te vergelijken met twee of drie goede koppen koffie. Dit is

trouwens, op de keper beschouwd, geen wonder, want het is geen kleine opluchting om je zorgen op de dode af te kunnen wentelen en al je verdriet op zijn graf achter te kunnen laten. En dat is precies wat ze doen! Het ten grave dragen van de doden en het door de stad verbreiden van praatjes over de levenden, dat zijn alleen maar twee kanten van dezelfde bezigheid: het op een plezierige manier doorbrengen van je oude dag! De ene kant wordt beloond met verlichting van de ziel en de andere kant met kopjes koffie voor het lichaam.

(vertaald door Coen Mulder, Doekes Lulofs, Hans Hamaker en Paula Vermeyden)

De drie volgende gedichten zijn van Steinn Steinarr, en komen uit de bundel Kvaedasafn og greinar, *Reykjavik 1964*

Mazurka van Chopin

Mijn pijn is zo donker en dodelijk stil
als droomloze slaap achter al wat leeft.

Jij die ik liefheb,
nooit zul je weten
hoe peilloos diep is mijn pijn.

Mijn pijn is zo donker en dodelijk stil
en diep op de bodem slaap jij.

Buiten de kring

Ik loop in een kring
   rondom al wat bestaat.
En binnen die kring
   ligt jouw wereld besloten.

Mijn schaduw gleed even
   langs het glas van de ruit.

Ik loop in een kring
   rondom al wat bestaat.
En buiten die kring
   is mijn wereld gesloten.

Spelende kinderen

In stralende zonneschijn
   zat ik te kijken
naar gebruinde gezichten en blote voeten.

Mijn geest droeg de schaduw
   van vervlogen nacht,
koud en zwaar was mijn hand.

Er was eens een man
   in een onbekend land.

Een handvol zand.

En dan niets.

(vertaald door Paula Vermeyden)

De volgende tekst van Steinn Steinarr verscheen als cursiefje in de krant Hádegisbladid *van 7 oktober 1940; IJsland was toen onder Britse bezetting.*

It's a long way

Ten zuiden van het gebouw van de Boerenbond stonden twee mannen naar de Tjörn te kijken.

'Goed viswater, die Tjörn', zei de een.

'Ja', zei de ander.

'Maar toch zit er geen vis in', zei de eerste.

'O', zei de ander.

Naar dit onbenullige gesprek kon ik niet langer luisteren en ik liep weg.

In de Laekjargata waren twee vrouwen op pad die met elkaar in gesprek waren:

'Ik ben verloofd met een van hen', zei de ene.

'Wat is ie?' vroeg de andere.

'Majoor', zei de eerste.

'Goed zo!' zei de tweede.

'Ja, vind je dat niet goed voor een vrouw van mijn leeftijd?' vroeg de eerste.

'Zeker, dat heb je goed gedaan', zei de tweede.

Op Laekjartorg stond een dronken soldaat te schreeuwen. Ik vroeg me af of het niet mogelijk was die rotkerel dood te schieten, maar niemand deed het.

Eggert Stefánsson kwam de Bankastraeti aflopen. Hij was zijn huis kwijt. 'Ik zet mijn piano en al mijn meubelen op straat en dan laat ik de hele boel fotograferen met mezelf ernaast en dat stuur ik dan naar de wereldpers om te laten zien hoe men op IJsland de kunstenaars behandelt!' Ik vroeg hem of ik ook op de foto mocht, maar dat vond hij niet goed. Hij zei, dat hij mij geen meubel kon noemen. Hij heeft kennelijk niet gedacht dat de wereldpers in mij een kunstenaar zou kunnen zien.

Er kwam een meisje naar me toe, dat me aansprak, 'Far fra, De er en Melle', zei ik als Bogi Melsted, en dat was dat.

Veel soldaten op straat gedroegen zich als vlegels, met een houding of ze het hele land dachten te veroveren. Waarom is ons volk niet bewapend, zodat we ons zouden kunnen verdedigen tegen deze knapen die de laatste aardappel in dit land en nog veel meer hebben opgevreten.

Ik kocht een beetje snuif en zette mijn wandeling voort. Snuif en spiritisme zijn twee kanten van dezelfde zaak, zegt dominee Bjarni.

Ik liep nu achter twee mannen, een kleine en een grote.

Ze waren niet dronken en voerden een gesprek.

'Het is onmogelijk mij tegen te houden', zei de kleine man.

'Voor iemand weet vlieg ik op, sla van me af, en vlieg op'.

'Ja', zei de grote man.

'Ik luister naar het ruisen van mijn eigen bloed', zei de kleine.

'Ja', zei de grote.

'Mijn mannen zijn tot de tanden bewapend', zei de kleine.

'Ja', zei de grote. Daarmee was dit gesprek uit.

Wonderlijk trouwens wat een mens in deze wereld al niet afloopt, en ik denk dat men nog niet heeft uitgemaakt wat dat te betekenen heeft. Van mijn vroegste herinnering af ben ik altijd aan het lopen geweest, op en neer, heen en weer, ik heb zelfs achteruit gelopen. Sommige mensen rijden overal te paard of per auto naartoe, maar daarvan weet evenmin iemand, wat het te betekenen heeft. Waarschijnlijk zoeken de mensen het geluk en de wijsheid. Asmundur Gudmundson ging naar

Jeruzalem en Magnús Jónsson naar Nazareth, en zelfs ik ging naar Akranes en verder nog dan de Hvalfjord. Het is een lang en droevig verhaal als je ziet hoe weinig er ondanks dit alles is bereikt.

(vertaald door Paula Vermeyden)

Het gedicht Ráfa ég einn *(Ik zwerf alleen) is van de dichter Jóhannes frá Kötlum en komt uit de bundel* Tregaslagur, *Reykjavík 1964*

Ik zwerf alleen

Ik zwerf alleen het donker duister door
zonder nog terug te vinden
de lieve landen van mijn droom

met lege handen soms op bijster spoor
zoekt nu zijn ziel te vinden
het kind dat in mij woont

verkiest het speelgoed dat het verloor
wil dat ellende een eind zal vinden
vlucht wat wereld aan wonderen toont

dringt nog deze nacht tot het westen door
wil achter verbrande schepen vinden
een dak waaronder het veilig woont

misschien dat het eens iets anders verkoor
herinnering is niet terug te vinden
't verhaaltje is uitgedroomd

(vertaald door Paula Vermeyden)

Uit: Thórbergur Thórdarson, Ofvitinn, *Reykjavík 1964, 2e druk (p. 204-212). Thórbergur Thórdarson, afkomstig uit Sudursveit in Zuidoost-IJsland, volgt in de winter van 1909-1910 een onderwijzersopleiding in Reykjavík. Hij woont met verschillende anderen in een huis dat* Badstofan (= het woonvertrek) *heet. Een belangrijk onderwerp van gesprek daar is de vraag hoe een arme scholier een meisje kan krijgen. Een kennis heeft beloofd hem aan een meisje te helpen. Thórbergur ziet de komende gebeurtenis met gemengde gevoelens tegemoet, temeer daar hij zichzelf juist in deze tijd een aantal strenge leefregels heeft opgelegd.*

Mijn eerste grote belevenis

Zondag - ellende, zondagavond - nog meer ellende!

Het is precies twaalf voor zeven, over twintig minuten ben ik dood!

Ik slenter de Bergstadastígur af. Bij iedere voetstap wil ik rechtsomkeert maken, terug naar het reine leven van de Badstofa. Daar is het zo lekker warm en alles is er zo smetteloos en goed en mijn vriendinnetje vindt het nu zo vervelend dat ik haar alleen in het donker laat zitten. Maar aan de andere kant lokt het komend gebeuren en dat houdt me in zijn ban en trekt me dieper en dieper het moeras in. Mijn hele verleden staat me nu voor ogen als een stralend heldere voorjaarsdag die in het westen aan het verdwijnen is en nimmermeer zijn licht aan de hemel zal doen schitteren. Sudursveit, o, mijn geliefd Sudursveit, wat ben ik verdorven aan het worden!

Ik klop bij mijn kennis op de buitendeur, vreselijk bang en onzeker. Hij komt uit de keuken aangerend.

'Goedenavond', zeg ik met bonzend hart.

'Goedenavond. Wacht even, even mijn deksel pakken.'

Mijn deksel! - welk een taalgebruik in dergelijke omstandigheden! 'Zeg, hoor eens...' Maar voor ik mijn zin af kon maken was hij alweer naar binnen verdwenen en ogenblikkelijk erna verscheen hij met zijn pet op zijn hoofd.

We liepen zwijgend de Bergstadastraeti door en begonnen daarna aan de Spítalastígur. Ik popelde van verlangen om iets opbouwends en louterends te zeggen. Maar mijn ziel was als een dichtgesoldeerd conservenblik. Nu komen we de Thingholtsstraeti in en hier begint de Bókhlödustigur al. Naar beneden zijn we die beslist zó afgelopen! Ik zeg nu binnensmonds tegen mijn kennis:

'Ik denk erover het toch maar niet te doen.'

'W-Wat? Denk je nu heus dat je zo'n verdomde lafbek kunt zijn dat je afziet van een lekker stuk dat goede lieden voor je versierd hebben?'

'Ik denk dat dat het beste voor me is. Was jij dan niet een beetje bang afgelopen zondagavond?'

'Nee, dat was heel wat anders, stuk ellende. Ik ging er op af met jubelend hart, als een hongerige koe die bij de hooiberg weet te komen.

'Zeg niet zulke dingen. Wat is er verdomme met je aan de hand? Ben je al zo ontzettend verdorven? Zit er geen enkel gevoel voor fatsoen meer in dat rotlijf van jou? Ik voel me afschuwelijk. Ik vind dit zo gemeen en vanuit het oogpunt van de zedelijkheid bezien is het schandelijk. Wat zouden onze moeders ervan zeggen, als ze ons zouden kunnen zien?'

'O, ho-hou je bek!'

'Vreet jij maar stront.'

O jee, we zijn al bij de Laekjargata! Daar zijn we ook zo doorheen. Nu begin ik een halfvergeten gezang in mezelf op te zeggen, dat godvrezende mensen er op donkere winteravonden in Sudursveit in mij ingestampt hadden. Dat had een louterende werking! O, gezegend Sudursveit! Nooit heb jij zo iets gedaan, hoeveel beter ben je niet dan ik:

'k verlang naar het hemels rijk
de wereld lijkt een hel
vol droeve narigheid,
maar god beschut ons wel.

Daar duikt die verdomde Vonarstraeti al op. Ik wou dat het Huis Bára op Kolvidarhóll stond. We wandelen zij aan zij kalmpjes door de schemering, mijn kennis soms zwijgend, dan weer stom giechelend of diep uit zijn strot schreeuwend, ik psalmen en gezangen opzeggend. Het was of we steeds verder van elkaar verwijderd raakten.

'Waarom moet je zo lachen, hufter? Vind je een dergelijke vunzigheid werkelijk om te lachen?'

'Je moet haar beleefd groeten en haar een beetje opwarmen met een opmonterend gesprek.'

'Waar moet ik het in godsnaam met haar over hebben? Denk je dat ze de gedichten van Einar Benediktsson gelezen heeft? Denk je trouwens dat ze in dit weer komt?'

Toen stootte mijn kennis me aan, boog zich naar me over en fluisterde grijnzend:

'Zie je die juf die daar op de hoek staat?'

Thórbergur Thórdarson.

Ja, die zag ik, en op hetzelfde ogenblik leken mij alle vormen op te lossen in één wervelende nevel en het duister trilde als een luchtspiegeling voor mijn ogen. Ik had me eigenlijk

net getroost met de gedachte dat ze haar afspraak in dit weer niet zou nakomen. Maar wat zie ik nu enige stappen voor mij opdoemen? Bij de noordoosthoek van het Huis Bára staat in een schemerig licht een stevig vrouwspersoon in IJslandse kledij, van gemiddelde lengte, met een omslagdoek om en met glimmend gepoetste schoenen, een rond, groot en plat gezicht, roodgezwollen door etenslucht en keukendamp, een platte neus en met de oogopslag van een schaap.

‘Jezus Christus!’, blaas ik fluisterend in het oor van mijn kennis, ‘Is ze dat? God, wat is die lelijk! Nu ga ik er van door’.

‘Ik vermoord je, als je ook maar een kik geeft.’

Mijn kennis licht zijn pet: ‘Goedenavond.’

Zij, heel zacht, ‘Goedenavond.’

Ik kijk schichtig om me heen, neem mijn pet af en zeg met onvaste stem:

‘Goedenavond, mijn naam is Thórbergur Thórdarson.’

Zij, op dezelfde neutrale toon, zonder haar te noemen: ‘Goedenavond.’

Tegelijkertijd richt ze haar slome blik recht op mij. Ik dacht bij mezelf: zou ze me zo lelijk vinden dat ze zal weigeren het te doen, als ik meega?

Dan verbreekt mijn kennis het zwijgen: ‘Waar zullen we nu eens heenwandelen?’

Ze zwijgt als het graf, alsof het haar niet aangaat. Het laat haar kennelijk koud waarheen gewandeld wordt. Ze haalt alleen bij wijze van gesprek haar neus op.

Mijn kennis: ‘Zouden we niet het beste de Tjarnargata af kunnen wandelen?’

Is die naarling nu van plan om weer naar de binnenplaats te gaan en de anderen over de schutting te laten loeren? Dit alles zou toch niet ondanks alles een samenzwering zijn? Ik fluisterde hem in het oor:

‘Ik weiger naar die binnenplaats te gaan’.

Hij grijnsde en zweeg.

Zo gingen we gedrieën in een zwijgende bruidsstoet op weg langs de oostelijke geval van het Huis Bára en zo de Tjarnargata in. Ik drentelde links van mijn kennis, de juffrouw stapte aan zijn rechterzij en hield met één hand haar rok op, zoals in die dagen gewoonte was. Ze had een vlezige kuit.

Nu pas begon ik me op de een of andere manier echt ellendig te voelen. Ik probeerde mijn gezicht verborgen te houden voor de gelukkigen die ons passeerden door mijn blikken zeer hardnekkig op de straatstenen gericht te houden. Vanavond zijn alle IJslanders gelukkig, behalve ik. En nog steeds lichtte Sudursveit op uit de duisternis van de schande, als een roepend teken aan de verduisterde hemel! Die was nooit op de versiertoer geweest! Die had nooit met een rood hoofd naar de grond hoeven te kijken in het gezelschap van een hoer! O Sudursveit, o, jij deugdzaam Sudursveit! Wat moet ik doen om me hier uit te draaien?

Plotseling is het of ik uit een droom opschrik. Ik ben begonnen om trillend van ontroering luidop een gedicht te zeggen:

Kent de zoon van het stof wel een schoner gezicht
dan de troonzaal der goden in vlammende schijn?
Zie baai en land badend in goudwelvend licht! -
Wie kan er nu thuis zijn bij spel en wijn?
        (of bij een hoer liggen?)
Zelfs de aarde is als een maagd zo rein,
    (maar niet op die binnenplaats)
die half in slaap tussen herfstrozen ligt.
Iedre zandkorrel schittert in 't kleurenspel
van lucht en van licht en van zilveren stromen.
En de grens van de wereld is één vuren geweld
van wemelend, dansend noorderlicht.

Dit was louterend, dit was sterkend, veel beter dan gezangen!

Uit de zevende hemel naar zeegodins...

‘Zeg, wat denk je eigenlijk dat je aan het doen bent, verdomme?’ Mijn kennis geeft me met z'n elleboog een stoot in mijn zij en fluistert: ‘Bek houwen!’

Ik zweeg in alle talen en zei tegen mezelf:

‘God zij geloofd en geprezen! Ik ben toch nog rein van ziel, ondanks de verderfelijkheid van het vlees.’

Mijn kennis spande zich in om het gesprek met de juffrouw op gang te houden, maar dat bleek moeizaam te gaan, tenminste voor zover het mij lukte om er de aandacht bij te houden. Alleen maar vragen en onsamenhangende zinnen over van alles en nog wat: ‘Gaat u wel eens naar de bioscoop? Bezoekt u wel eens een bal? Bent u wel eens naar Grótta geweest? Van welke boerderij op Seltjarnarnes uit wordt de meeste zeeduivel gevangen? Houdt u van zeeduivel? Het is nu geen lekker weer buiten.’ Dit alles werd met een neuzelend ja of nee beantwoord, op één vraag na die beantwoord werd met een zin die vier woorden telde. Ondertussen schraapte hij vaak en vochtig zijn keel, zoals mensen plegen te doen die iets heerlijks wacht of die onlangs iets heerlijks ten deel gevallen is.

Waarom praat hij niet liever over een af ander dichterlijk of hoogstaand onderwerp met haar? probeerde ik tussendoor te denken.

Buiten stond een stormachtige zuidwesten wind, windkracht zeven, met zo nu en dan flinke regenbuien. De lucht was geheel bewolkt, maar zo nu en dan verschenen er even in het Zuidwesten grijze, waterige strepen. De temperatuur was tussen vier en vijf graden Celsius. Niettemin was het niet echt donker, want het was één nacht voordat het volle maan zou zijn en dit gaf deze zenuwslopende tocht een volledig openbaar karakter.

Ik ben allang vergeten hoe het precies in zijn werk ging, maar op de een of ander manier ging het toen zo, dat we rechtsaf van de Tjarnargata een klein paadje opgingen, dat in die tijd langs de noordkant van het Ministershuis naar de Sudurgata liep. Dit paadje was zo smal, dat we het niet prettig of misschien niet passend vonden om er met z'n drieën naast elkaar te lopen. Het werd daarom zo geregeld, dat de juffrouw voorop liep als was ze alleen, terwijl wij lotsbroeders op enige afstand naast elkaar volgden. Er hing iets wits onder haar rok uit.

Toen we halverwege het pad gekomen waren, fluisterde ik tegen mijn kennis: ‘Hoe zit het verdomme nou? Ging jij haar niet iets voor mij vragen? Jij weet beter dan ik hoe je met haar moet omspringen, want ik heb haar nooit eerder gezien. Wa-Wat heeft dit te betekenen?’

‘We vragen haar helemaal niets’, antwoordde mijn kennis kortaf.

‘Nou, dat is dan ook raar hoor! Ik kan het haar moeilijk vragen. Wil je soms dat ik haar met geweld neem?’

‘Loop naar de hel verdomme!’

‘Na jou, ellendeling!’

Toen we op de Sudurgata aankwamen, gingen we rechtsaf en liepen een stukje in noordelijke richting. Daar zwenkten we plotseling af, staken haaks de straat over en slopen één voor één doodstil door het hek van het kerkhof, eerst mijn kennis, dan de juffrouw en tenslotte ikzelf. Er kwam geen woord over onze lippen. Het was alsof we door een wijze hand naar deze afgelegen plaats geleid waren en dat maakte alle woorden en alle bedenkingen overbodig.

En zodra we daar binnen de muur van het kerkhof stonden, deed zich het wonderlijke feit voor, dat al mijn vrees en zelfs al mijn weerzin tegen de komende gebeurtenis veranderden in een rustige zekerheid, gepaard gaande met de vurige hoop dat het nu zo snel mogelijk zou gebeuren. En dat niet alleen! Nu was het opeens als een open boek zo duidelijk voor me, dat dit hele gebeuren zwijgend

diende te beginnen, vanzelf moest komen, zoals mijn kennis maandag gezegd had. ‘We vragen haar niets’. En al mijn hemelse poëzie en al mijn heilige machten werden als oud stof weggeveegd van het venster van mijn ziel.

Hoe in godsnaam kan iemand in zó korte tijd zó snel veranderen?

Is het de verlatenheid hier op dit afgelegen kerkhof, die mijn ziel zo onvoorstelbaar snel van richting heeft doen veranderen? Was het dan alleen maar een schijnheilige vrees voor de glurende omgeving, die zich zo uitgekookt in een goudkleurige sluier van zedelijkheid en vroomheid gehuld had? Was ik dan zo'n dwaas dat ik de onderdrukte slaaf van de algemene mening was? Ik, die geboren ben met de grootst mogelijke verachting voor iedere algemene mening? Of is het een soort botheid, een machteloze overgave aan de harde druk der omstandigheden? Of is mijn fantasie de zeldzame eigenschap gegeven om gebeurtenissen die nog moeten komen op een levendiger wijze te beleven dan de ervaring zélf? Of is het misschien dit allemaal tegelijk, of zijn het verschillende facetten van dit alles?

Dit is een aantrekkelijk onderwerp voor de monoloog van de ziel, zei ik bij mezelf en richtte nu mijn aandacht onverdeeld op de praktische kant van het onderwerp van deze dag.

We maakten halt in de hoek van de noordkant van het portaal van het lijkenhuis. Mijn kennis en ik bestudeerden de grond met sprekende ogen. Het was hier min of meer droog en er was voldoende beschutting tegen de regen en de windvlagen van de zuidwesterstorm. Vervolgens wisselden we enige vragende blikken uit. De juffrouw stond als een standbeeld naar de lucht te staren. Nu leek het of we elkaar behoorlijk goed kenden. Raar hoor! Het ‘gebeuren’ leek inderdaad vanzelf te gaan. En ik begon het meisje waarachtig wel aardig te vinden. Ze was helemaal niet lelijk.

Uit een aangeboren toegefelijkheid ging ik zonder iets te zeggen naar de andere kant van het lijkenhuis, zodat mijn kennis alleen met de juffrouw achterbleef. Daar weet ik verder niets van.

Ik ging ergens aan de westkant van de gevel staan, haalde mijn horloge uit mijn zak en stelde de tijd op de minuut af vast. Het was elf minuten over zeven. De secondenwijzer was moeilijk te zien. Vóór mij grijnsde het grijsgrauw nachtelijk duister en onder de dakrand achter mij mopperde de zuidwestenwind als een slaperig spook. Ik stond onbeweeglijk met mijn horloge in mijn rechterhand. Toen keek ik er weer op. Vier minuten! Kwart over zeven.

Ik moet proberen om dat rothorloge te vergeten en de tijd te laten verstrijken. En zo probeerde ik nu uit te vinden of ik eigenlijk niet bang was in het donker. Ik keek scherp naar het dichtstbijzijnde graf, toen naar het volgende, daarna naar het derde en zo naar graf na graf. Hier en daar schemerden de omtrekken van grafstenen die als sluimerende rotsfiguren uit het grafduister oprezen. Die zouden ooit wel eens gevaarlijke spoken geweest kunnen zijn. Ik zie ook vaag de schaduwen van kruizen opdoemen. Die zijn als uitgestrekte armen die een vijand om genade smeken.

Dat was alles! Ik was gewoon niet bang in het donker. Ben ik zo verdorven geworden? Word ik zo langzamerhand als die Deense jongen die door niemand bang gemaakt kon worden, omdat hij zo slecht was? Slechterikken zijn nooit bang in het donker.

Hier was helemaal niets dat me bang kon maken, zelfs het gebeuren in de hoek niet. Hoe zou het ze gaan? Zes minuten, - zeventien over zeven. En zo kwam een nieuwe eeuwigheid, zonder beweging, als het lagedrukgebied boven IJsland. Ik houd het horloge nog eens voor mijn ogen. De wijzer is zowaar drie streepjes verder gevorderd. Twintig over zeven. Komt hij dan nooit klaar? Duurt het altijd zo lang?

Waarachtig, daar hoor ik snelle voetstappen langs de noordkant van het huis. Ik steek mijn horloge in mijn zak en tuur ijverig naar het westen, het donker in. Ik heb geen seconde aan jullie gedacht. Op dat moment verschijnt mijn lotsbroeder om de hoek, schraapt vochtig zijn keel en zegt fluisterend:

‘Ze wacht. Wil je niet een snuifje voor je begint?’

Die heeft zijn originaliteit daar niet in de hoek achtergelaten, dacht ik, - vindt het natuurlijk gemakkelijker om abstract te denken. Toen antwoordde ik:

‘Nee, niet voor ik klaar ben. Het zou in het donker in haar ogen kunnen komen’. Dit was acht maanden voordat ik zelf snuiftabak bij me ging dragen. ‘Jij wacht ondertussen hier. Ik zal proberen snel te zijn’. Hij zette zich in vertikale positie tegen de achterkant van het lijkenhuis.

Ze lag bewegingloos in de hoek, met haar linkerschouder tegen de wand en haar rechterschouder tegen het portaal, het hoofd in de hoek, zwijgend en naar het leek met gesloten ogen. Ik zei ook niets, maar maakte al wat vast zat met vliegende haast los. Toen liet ze het hoofd op de grond zinken en tegelijkertijd kwam er iets betoverend wits onder haar middel tevoorschijn. Er bliksemde een bevend tintelen door mijn hele lichaam. Nu twijfelde ik er niet langer aan, dat ik haar beminde! Ik voelde echter meer dan ik zag en dat maakte dit eerste liefdesspel van mijn leven misschien nog verrukkelijker dan uit het gebodene misschien te verwachten was. De positie werd horizontaal en ze trok mij omlaag naar zich toe.

Er is toen natuurlijk enige tijd verstreken. Toen kwam er een grote windvlaag met een flinke plensbui.

‘Het duurt wel wat lang’, mompelde de juffrouw.

‘Ja, vindt u ook niet? Begrijpelijk dat u dat zegt. Slecht weer hè! Voelt u zich niet prettig?’

Ze verslapte haar greep en ik probeerde me te haasten met sneller bewegingen. Tenslotte kwam het. Wat een onvergelijkelijke zaligheid! Toen was alles voorbij. Maar hoe walgelijk! Klokslag twaalf vannacht *moeten* alle levensregels van kracht worden, *alle* paragrafen, ook paragraaf Ia. Dat was andere koek dan haar aardig blijven vinden! Is dat nou de liefde in de praktijk?

We slopen in een rij door hetzelfde hek het kerkhof af, ik voorop, daarna mijn kennis en tenslotte de juffrouw. Daarna liepen we de Sudurgata in noordelijke richting af, mijn kennis en ik zij aan zij aan de uiterste westkant van de straat en de juffrouw in het midden als iemand waarmee we niets te maken hadden. Er kwam geen woord over onze lippen. En zo te zien had ook geen van ons de behoefte om ook maar een klein beetje opzij te kijken. We staarden met hangend hoofd neer op de donkere straat. We zagen eruit als godvrezende lieden die in vrome overpeinzingen van de kerk naar huis lopen.

Op de kruising van de Sudurgata en Vonarstraeti hielden we een ogenblik stil en mijn kennis keek de juffrouw aan en zei op gedempte toon:

‘Zouden we elkaar volgende week zondag weer kunnen ontmoeten?’

‘Ja, zou dat niet kunnen?’ voegde ik er op iets luidere toon aan toe.

Een in geklede jas gestoken heer met een stok met zilveren knop kwam voorbij en keek om.

Oei!

‘Ja’, antwoordde de juffrouw.

‘Op dezelfde tijd bij het Huis Bára?’, maakte mijn kennis de afspraak iets concreter.

‘Ja’, antwoordde de juffrouw.

‘Dat is prima’, zei ik, ‘Zeven uur op de noordoosthoek van het Huis Bára. Dank u wel.’

Ze zweeg.

Toen nam mijn kennis afscheid van haar. Ik gaf haar een hand en zei: ‘Het ga u goed en dank u wel.’

Twee bekende dames uit het flaneer-circuit wandelen voorbij en zetten grote ogen en oren op. Ik houd mijn ogen strak op de straatstenen gevestigd. O hemel!

Daarna trippelde de juffrouw richting Seltjarnarnes. Wij tweeën zetten koers naar het oosten van de stad.

‘Vond je het nou niet reuze leuk?’ vroeg mijn kennis en stak zijn handen in zijn broekzakken.

‘Ja, het was hardstikke leuk’, antwoordde ik. ‘Ik vond het na afloop eerst wel een beetje vervelend, maar toen we afscheid van haar moesten nemen, begon het weer leuk te worden.’

Toen zei mijn kennis ernstig: ‘Dat is een wet van de natuur. Je zou het ook het principe van de zedelijkheid kunnen noemen, dat ervoor zorgt dat een mens het niet te vaak doet, maar

ook nooit het bijltje erbij neer gooit.'

'Daar heb je vast gelijk in', antwoordde ik.

Toen keek hij mij aan en voegde er met een halve grijns aan toe:

'Nu moet je je leefregels opschorten; de paragraaf over de vrouwen in ieder geval tot na het volgende weekeinde.'

'Nou zeg, we zullen dergelijke baarlijke nonens niet meer noemen. Als ik thuis kom verbrand ik die hele verdomde troep in de kachel. Maar hoor eens, we moeten volgend weekeinde wel een iets betere plaats uitkiezen!'

'Daar zullen we het in de loop van de week nog over hebben.'

Boven aan de Spítalastígur drukte hij mij de hand en we gingen ieder naar ons avondeten.

(vertaald door Coen Mulder)

Het gedicht Gamall Thulur *(Oude verteller) is van Hannes Pétursson en komt uit de bundel* Kvaedasafn 1951-1976, *Reykjavík 1977*

Oude verteller

In zijn stem waren verweven de stille lenteavonden
als 't gemurmel van de beken bij de oevers donkerder klinkt
en de wind
zacht over de heuvels strijkt, meevoerend een geur van schapen
uit week-aarden paadjes; de herfsten als op het kruipend hout
in nu schaaploze bergen heel zacht de regen valt, ja in zijn
stem leefde heel zijn ervaring terwijl hij daar zat
gebogen en grijs op zijn bed.
Om hem heen zaten zwijgend
de kindren en voelden hoe langzamerhand woord na woord
wegruimde de dingen, ieder dak, iedre wand,
totdat ze daar stonden alleen in een alfenschip bij een rots
of in pikdonker hol en zagen hoe lichtschuwe trol
werd tot een blauw blok graniet diep in rotsachtig ravijn.

Soms kwamen ze wanneer hij sliep, vermoeid:
de stilte in de kamer koud en dood, begraven
leek hij te liggen in zijn stoel, de magre, grauwe hand
hing langs de leuning neer, 't gezicht verstild en leeg.
Ze voelden duidlijk dan: hij hoorde tot de dingen
die 't huis rondom hem vulden, kast, tafel, zolderwand,
en zich steeds nader drongen, al had hij vaak tevoren
ze met zeer kort verhaal terug doen wijken, dan
werd de wereld wijd - ze voelden dat wat hij nog aan leven had
alleen zijn stem was.
Zo wachtten ze stil
maar vol van ongeduld als voor zeer oude klok
en popelend van verlangen om haar te horen slaan.

(vertaald door Paula Vermeyden)

Van Halldór Kiljan Laxness is de novelle Kórvilla i Vestfjördtum uit de bundel Sjöstafakverid, *Reykjavík 1964, blz. 99-125.*

Groot verdolen in de westfjorden

‘Si me vis esse in tenebris’

Gebed. Ik die de volkeren deze brief schrijf, ben een ongeletterd, weinig nuttig persoon, alleen op de wereld als een luis in een groot hemd. Vóór mij spreekt dat ik een ziel ben die gij, god, in uw genade hebt uitverkoren tot een groter verdolen dan andere mensen hier in de Westfjorden. Mijn deel was een plotseling invallende dichte mist, die de hemelse vader mij twintig jaar geleden op een avond in het voorjaar op het erf bij mij thuis zond. Die mist lijkt mij - en dat is ze ook - de enige rechtvaardiging voor het feit dat ik op de wereld ben. Met een dergelijk verdolen, een dwaas verdolen en een groot verdolen, heeft de almachtige zich aan een nietswaardig persoon willen openbaren. Dat wat andere mannen, vrouwen en kinderen in een groot licht gezien hebben, waardoor ze van huis gegaan zijn en ook weer terug naar huis kwamen, dat hebt gij, hemelse bron van wijsheid, mij in het duister geopenbaard. Gij lokte mij van huis en ik vond de weg naar huis nooit meer terug en ook geen licht en niets dan u die het duister van mijn ziel geschapen hebt waar ik veilig rust, want dat zijt gij in alle eeuwigheid amen.

Laat ik het verhaal beginnen op het moment dat ik bij mij thuis voor de deur sta, op een boerderij een eindje landinwaarts in een fjord aan de zuidkant van de bergen. Die bergen zijn als andere bergen in dit deel van het land, van beneden groen en van boven steil met gesteentelagen en rotsgordels. Daarboven heet het hoogland. Op deze plaats aan de zuidkant van de bergen groeide ik als pleegkind samen met de andere kinderen op bij die goeie mensen die daar toen woonden, Jón en Gudrún; ik kwam er toen ik tien was en ben er niet meer weggegaan. De andere kinderen vertrokken, stierven of trouwden, alleen mijn lieve Jón junior bleef. Ik bleef voor mijn oude pleegouders zorgen, maar voor alles en bovenal diende ik de vrouw van Jón junior, mijn lieve mevrouw die de kinderen met hem kreeg; en die voedde ik op toen het goede mens van ons was heengegaan. Die kinderen, drie in getal, waren me als mijn eigen vlees en bloed. Ik wekte ze in de ochtend en wenste ze welterusten in de avond. O ja. Ik was voorbestemd tot het groot verdolen dat de ziel redt. Andere vrouwen krijgen kinderen en een echtgenoot, maar in een groot verdolen belanden ze nooit. O nee. Ik was een vrouw van tweeënvijftig jaar toen deze wereldschokkende gebeurtenis plaats vond. Nu zal ik hierover vertellen.

Halldòr Kiljan Laxness.

Het was tegen midzomer, om precies te zijn de dag voor midzomernacht. De mensen van de boerderij waren met de boot naar Botn, naar de bruiloft van ons districtshoofd - die trouwde die dag, de brave kerel, nu zal hij ook wel ontslapen zijn, de vrede zij met hem - die avond was het. Het was de hele dag onbewolkt geweest en de zee glad als een vaatje room, alles zo stil als je je maar kunt denken, alleen uit de richting van de

kust bij Drangar gekrijs van vogels, want in dit jaargetij zwijgt 's nachts geen enkele vogel. En de wulp laat zich rond midzomer heel lang in de bergen horen. Ja, zo was het wel. Ik herinner het me als de dag van gisteren.

Voor de zoveelste keer had ik het avondgebed gebeden met de lieve kinderen die de voorzienigheid mij gezonden had in plaats van de kinderen die ik nooit gekregen had, en evenmin hun vader. De engel die de oogleden toe ademt, die vloog als gewoonlijk de kamer in en weer uit rond de tijd dat we aan het tweede vers toe waren. Weinig bindt zozeer als kinderen waarvan de moeder heenging; daar zie je de hulpeloosheid het best en dan begrijp je ook waarom god vooral diegenen bemint die niet zijn kinderen zijn. Dat rotsvaste vertrouwen van kleine jongens die een andere vrouw tot hun moeder gemaakt hebben, dat is bepaald niet klein; of de nukken van een klein meisje dat ontroostbaar is omdat haar moeder is weggegaan. Nee, helemaal niet. En toen ik ze naar gewoonte gezegend had, ging ik in de deur van de boerderij staan terwijl ik de heer voor deze avond loofde, en geen enkele dag komt terug. Ik stap over de drempel op de stenen voor het huis en kijk naar de lucht. En dan zie ik waarachtig dat zich boven zee onder de zon een donkere wolk aan het samentrekken is.

In die tijd gebeurde het wel eens dat de arend 's nachts in de buurt van de boerderij kwam en een lam in zijn klauwen meevoerde of ook wel onze zoutevis wegkaapte, die in een kleine kom in de beek beneden langs de boerderij te weken lag. In de streek was er vaak over gesproken dat het nodig was om deze schadelijke vogel uit te roeien, maar altijd weer hoorde je stemmen zeggen: wat betekent de zoutevis in de beek vergeleken bij de arend in het gebergte? Zijh de boeren werkelijk zo armzalig dat ze hun onnozele lammeren belangrijker vinden dan degene die in het voorportaal der winden woont? En daarom had men er in de Westfjorden nooit werk van gemaakt om de koning der vogels eens en voor altijd met gif uit te roeien.

En als ik op die doodgewone mooie avond het huis uit ga en naar de beek loop om te kijken of de arend misschien de vis heeft geroofd, dan is wel het laatste waar ik aan denk, dat ik op het moment dat ik over de drempel van de boerderij stapte, mijn leven, mijn ziel en mijn hele wereld heb achtergelaten, voor eeuwig en altijd. Wél vroeg ik me af: is de zon niet wat aan de rode kant aan het worden?

De donkere wolk kwam razendsnel aandrijven en een schaduw viel over de streek aan beide zijden van de fjord. Ik liep het erf af en ging bij de hoek van de boerderij naar beneden naar de beek. Zo eenvoudig zijn de eerste stappen als god zijn schepsel in een groot verdolen voert om het van het goede te verlossen! Als de almachtige de wereld verandert wordt dat zogezeid niet van tevoren aangekondigd. Terwijl ik die paar stappen zette van het erf af naar de beek, dreef de wolk landinwaarts. Dit ging gepaard met een zware, koude zucht, die toch niet echt wind was. Het was of een paar reusachtige trollen boven aarde en zee een onbewerkte huid tussen de bergen door trokken en deze met verbijsterende snelheid over alles uitbreidden. Met één slag is de zon verduisterd. Er komt een koude, vochtige mist opzetten, waardoor je nog maar net een hand voor de ogen kunt zien. Tegelijkertijd zwijgt iedere vogel op zee en op het land. Er ging een huivering door me heen.

Toen ik me ervan had vergewist dat de vis nog in de beek lag, wilde ik weer snel naar binnen naar mijn kinderen. Zelden waren ze zozeer ‘mijn’ als wanneer ik bij ze waakte in verschillende soorten weer. En zo ga ik dan weer langs de beek op weg naar huis. En als ik dan toevallig naar de beek aan mijn linkerhand, zie ik er niet veel meer van dan zo ongeveer de lengte van een zweepsteel, zo dicht is de mist al. Het meest verbaast me echter dat het wel lijkt of de beek op de een of andere manier gestold is en stilstaat, ook al stroomt hij. Hoe langer ik naar de beek kijk, hoe meer ik ervan overtuigd raak dat de wind het water de andere kant op is gaan

drijven. En hoe meer ik erop let, hoe meer veranderingen ook de beek ondergaat, totdat het water dat eerst stil had lijken te staan, nu zeer snel de andere kant uit stroomt. Het schemerde me voor de ogen. Ik ging zitten en deed mijn ogen dicht om de duizeligheid kwijt te raken. Toen bedacht ik dat ik mijn hand wel eens in het water kon steken om te zien of de wind die bij de duisternis hoorde, er de oorzaak van was dat de stroomrichting van het water veranderd was. En dan zijn wonderlijk genoeg ook nog mijn vingers volkomen gevoelloos geworden, ja, zelfs als ik mijn hele hand in het water steek, kan ik met geen mogelijkheid meer vaststellen of het water landinwaarts of naar zee stroomt.

Ik herinner me nu dat ik gehoord heb, dat rivieren in de mist landinwaarts lijken te stromen; je moet dan een strootje in het water gooien en kijken welke kant het op drijft. Ik dacht te zien, dat het strootje zeer snel tegen de stroom in wegdreef en daarom besloot ik de andere kant op te lopen. Na een tijdje belandde ik op een steenstrand waar zeegrassen en wieren zich om mijn voeten slingerden. Daaruit maakte ik op, dat ik bij de zee gekomen was. Nu raak ik enigszins in paniek en ik maakte meteen rechtsomkeert in de richting van waaruit ik gekomen ben, volg de beek, maar wacht me ervoor om in het water te kijken om niet weer in verwarring gebracht te worden. Als ik een tijdje stroomopwaarts langs de beek gelopen heb, bekruipt me het gevoel dat het wel érg ver is naar de plaats waar ik toch niet zo erg lang geleden vandaan gekomen ben, die waar de vis ligt, schuin onder aan de helling waar de boerderij op ligt. Het lijkt me ondenkbaar dat deze plaats verder dan een paar stappen verwijderd zou kunnen zijn. Na zo'n vijftig stappen beland ik dan ook bij een kleine kom in de beek en volgens mij herken ik de kom waar ik de vis in de week leg, ook al zijn alle oriëntatiepunten in de mist verdwenen. Maar stel je voor, in de korte tijd die vestreken is sinds ik daar was en de vis met eigen ogen op zijn plaats heb zien liggen, is de arend er geweest en er met de vis vandoor gegaan! Nu begin ik me alles behalve prettig te voelen. Het zou natuurlijk ook kunnen, dacht ik, dat hier een vos bezig is geweest en van de mist gebruik heeft gemaakt. Of misschien de zwerfhond die hier gisteren gezien werd. In ieder geval is de vis weg en het heeft weinig zin daar nog verder over te zeuren. Ik zal dan nu maar die paar stappen naar huis doen, langs de beek en dan de heuvel op naar het erf. Een klein beetje onrustig was ik toch wel van binnen.

Dat kleine stukje naar de boerderij wordt echter langer en langer. Ik merk nu dat het gras onder mijn voeten behoorlijk dun aan het worden is. Zulke gras ken ik in ons weiland niet. En dan sta ik voor een stenen wal die ik meen te herkennen, het moet de muur van onze kooltuin zijn, en ik wip eroverheen en wil regelrecht naar de deur van de boerderij lopen. Maar het lijkt wel of de boerderij terugwijkt. De kom in de beek, waar ik zoëven was, was dat dan niet de goede kom? Er zijn veel van zulke kommen in de beken. Ik loop nu op grijs mos dat nog niet groen is geworden door de motregen. En als ik het goed zie, groeien daar alpenhoornbloemen vlak voor mijn voeten.

Als ik nu weer in de richting van de beek wil gaan, doet het vreemde geval zich voor dat zowel de beek als de stenen wal veel kleiner geworden zijn. Ik begrijp dat ik me van deze beide oriëntatiepunten aan het verwijderen ben. En weer keer ik om. Om de waarheid te zeggen verloor ik mijn geduld en begon hard te lopen. En voor ik het wist, struikelde ik op de rand van een ravijn en rolde naar beneden, de hele helling af tot op de bodem van het ravijn. Gelukkig was het een begroeide helling zodat ik niets brak.

Wat voor water is dat daar nou? denk ik. Het was een grote en diepe rivier die donker ruisend voortstroomde. Na een tijdje zag ik vaag een waterstroom naar beneden vallen, of beter gezegd, hij viel niet, hij stroomde recht omhoog tot waar hij in de mist verdween. Was het een soort koude geiser? Ik stond op een plekje dat met heide en mossen begroeid was en beschouwde het verschijnsel. Ik denk

dat het geen kwaad kan om hier even op te merken, dat ik min of meer onverschillig stond

tegenover deze omwenteling in de natuur. De bergen waren toch nog niet op hun hoofd gaan staan, of wel soms? Sommige mensen zeggen dat de aarde onder de mens draait, en iets, denk ik, zit hier wel in. Ik denk dat ik het in dat uur zelf gevoeld heb. Iemand heeft gezegd dat de aarde zich op tweeërlei manier beweegt, en nu ervoer ik dat eindelijk zelf in mijn lichaam. Ik voelde hoe de aarde zeer snel met mij door de oneindige ruimte zweefde en daarbij tegelijkertijd als een priktol ronddraaide. Ik ging nu op de mosgrond liggen terwijl de aarde in het rond draaide en verder wentelde. Keer op keer denk ik dat ik het hoor knetteren en kraken als ze op haar weg nieuwe zonnestelsels tegenkomt als mekkerende kuddes. Als ik vroeger niet gehoord had, dat alles zich met enorme snelheid in de ruimte voortbeweegt, dan was ik zeker meer dan een beetje bang geworden. Het onaangenaamst vond ik echter, dat die hoge waterval tegen de berg op moest stromen en dat nog wel bij windstil weer. Ik begon erover te peinzen hoe ik dit rondtollen tot staan kan brengen en de wereld weer in haar juiste baan kon zetten opdat ze in overeenstemming zou blijven met de dagelijkse dwaasheid en onvolkomenheid van de mensen. Het is geen lolletje voor een armzalig vrouwspersoon om in zulke ongerijmdheden verwikkeld te raken.

Het zou toch niet zo zijn dat het water geen tegendruk meer ondervond van de tijd en dat in plaats daarvan de tijd in het water terug was gaan stromen of misschien alleen maar stilstond? In dat geval is het van levensbelang om de dingen eens op hun kop te zien of tenminste zo verdraaid als de zintuigen maar enig toelaten. Wat moeten de mensen beginnen als aan het licht zou komen, dat alles bezig is terug te gaan in de tijd, op zoek naar dat punt aan het begin van de schepping waar de tijd niet langer bestaat? Het is alles behalve leuk om een deel te zijn van die sintel in de tijd die we wereld noemen, met alle beweging die daarbij hoort. Sommige mensen zeggen dat god begint op het punt waar de wereld ophoudt. Wat vermag dan een simpele vrouw hier in de Westfjorden? Wat moet ik doen om ervoor te zorgen dat het water niet omhoog stroomt? Ik zou kunnen proberen om op mijn hoofd te gaan staan. Ik verzoek u echter voor ogen te houden dat ik al een vrouw van boven de vijftig was, toen dit gebeurde en ik had nog nooit eerder op mijn hoofd gestaan.

En toen ik een tijdje bij de waterval op mijn hoofd had gestaan verdween de duizeligheid en nam mijn verwarring af. Ik begreep dat ik een eindje boven de bewoonde wereld beland was en als ik nu de helling schuin naar beneden zou aflopen met de stroom aan mijn rechterhand, dan moest ik wel op een of ander weiland terechtkomen, zoniet bij mij thuis dan toch tenminste bij een van de boerderijen aan de voet van het gebergte. Eerst moest ik zien dat ik uit het ravijn kwam.

Ik begon me nu stap voor stap tegen de wand van het ravijn op te werken. Dit ging goed zolang de helling begroeid was. Maar voor ik het weet zit ik op rotsgrond en het wordt kaler naarmate ik hoger kom. De plaats waar ik naar beneden gevallen ben, vind ik ook niet meer terug. In die dichte mist vergeet ik alles behalve dat ik kost wat kost de rand van het ravijn wil bereiken. Ik merk nauwelijks dat ik schaafwonden aan handen en voeten krijg en dat mijn rok scheurt aan scherpe rotspunten en uitstekende stenen. Maar hoe moeilijk de tocht omhoog is en hoe langer ze duurt, des te onaantrekkelijker lijkt me de gedachte dat ik weer af zou moeten dalen in de steile diepe duisternis onder mij. En in de hoop dat de mist alleen in het dal hangt of in ieder geval laaghangend is, besluit ik mij helemaal naar boven te werken. In dit soort weer kan het gebeuren dat het duister tussen de bergen hangt, terwijl het boven helder en zonnig is. Terwijl ik dit aan het overdenken ben, rijzen plotseling loodrecht zwarte rotsgordels helemaal tot aan de hemel voor mij

op. Ik ben beland op een klein plateau, waar voor mijn voeten een afgrond gaapt en achter mij een bergwand oprijst. In deze benarde positie weet ik niet beter dan te gaan zitten en een gezang te zingen dat mij lang dierbaar is geweest: wacht af, mijn ziel, en bid en strijd, bid en strijd en stel je hoop op d'eeuwigheid. Toen ik het lied uitgezongen had, gebeurde het wonder dat de mist even optrok en toen zag ik, dat schuin opzij van me de bergwand door een smalle stroomgeul van losse stenen doorsneden werd. Het dooiwater dat in de lente van de bergen stroomt, slijt zulke spleten in de bergwand uit. Daarna blijft in de loop van de zomer een droge steenbedding in de rotsspleet achter. Ik werk me via deze smalle bedding in de rotswand omhoog en bereik de rand waar nooit eerder een mens gekomen is. Ik kom uit op een lichtglooiende heuvel waar kruipheide, steenbreek en poolwilg groeien. Maar niet wilde de zon uit heldere hemel schijnen!

Ik begrijp dat het van levensbelang is dat ik me geen stap waag buiten het stuk dat ik zien kan; wie dat doet zal niet zo gauw in de diepte storten. Ik had horen zeggen dat hoog daarboven in de bergen, hoogland noemen ze 't, paden en oude postroutes tussen de bewoonde streken gevonden worden. Ik begon mijn hoop op dergelijke wegen te stellen.

Als eerder geschreven, gebeurde dit rond midzomer als het 's nachts niet donker wordt. Daarom kunnen dag en nacht in de mist in de bergen moeilijk van elkaar onderscheiden worden. Toch was ik er bijna zeker van dat de nacht al een flink eind verstreken was en ik begon slaperig te worden en mijn voeten wilden me haast niet meer dragen. Ik was allang geheel doorweekt van de vochtige mist, maar gelukkig was het niet koud.

Toen ik lang, lang gelopen had stond daar plotseling een met mos overgroeide stenen wijzer voor me die me een groet bracht van een verdwaalde herder of reiziger die in mijn schoenen stond en deze wijzer ooit in een ver verleden bij wijze van afleiding bouwde. Ik was toen zo versuft, het liet me volkomen koud of ik slapen zou of sterven. Ik ging nu bij de wijzer zitten. Maar god had de lucht op de berg een temperatuur gegeven die niet laag genoeg was om een verdwaald mens te doden ook al was hij moe, en ik werd al gauw rillend wakker en nu was het enigszins lichter geworden, zodat ik een steenworp ver kon zien, en ik ging weer op pad. Ik was allang niet meer bang. God laat het er niet bij dat hij de mens een verdwalen schenkt om hem nog tijdens zijn leven te redden, maar hij geeft ook versuftheid en onverschilligheid als het er niet zo best voor staat, zodat de ziel god weliswaar niet meer looft, maar ook niet langer iets vreest. Daarentegen zendt god troost in vele gedaanten zodra men beland is op het punt waar woorden geen geldigheid meer hebben noch gevoel, en geen verstand of wil. Bang wordt de mens op het moment dat hij zijn richtinggevoel verliest. Daarna niet meer.

Dagenlang dwalen in de mist op de vlakten daarboven wordt al gauw beoefend als ieder ander werk zonder roeping, uit plichtsbesef, zonder veel te denken en op goed geluk af. De honger knaagt het eerste etmaal, maar als je niet op de tekenen van je maag let, houdt hij van lieverlee op met spreken. Eerst komen er blaren op je voeten en ze zwellen op, ontvellingen en open wonden ontstaan en daarna beginnen je voeten gevoelloos te worden en doen alleen nog maar pijn als je ze laat rusten. Als een verdwaald mens gaat zitten, wil hij liefst tot in alle eeuwigheid blijven zitten; trouwens, als je ophoudt met bewegen verstijven je gewrichten snel. Het beste is verder te gaan, al weet niemand meer waarheen hij op weg is. In het verdwalen zijn alle paden hoe dan ook verkeerd en met aan zekerheid grenzende waarschijnlijkheid voert juist het rechte pad je over de rand. Het beste is verder te gaan en je te laten leiden, want alles gaat op de een of andere manier en bij de voorzienigheid kan niets misgaan. Geen mens kan op zo verre zijpaden belanden dat hij uit de handen van de voorzienigheid wegdwaalt. Tijdens het verdwalen begrijp je, dat iedere landingsplaats die de voorzienigheid aanwijst, goed is en dat alles ervan afhangt dat je doorzet en met de dichter zegt: wacht af, mijn ziel.

In het verdwalen evenzeer als in het gewone leven blijven de mensen aandacht hebben voor wat nieuws zou kunnen zijn. Een voorbeeld ervan hoe de mens onophoudelijk verandering verschaft wordt, ook in het verdwalen, is dat de mist nooit leeg

en rustig wordt, maar dat zich voortdurend iets in de mist aan het afspelen is. Veel wacht in de mist, zeiden oude mensen wel. Soms begint alles om mij heen naar boven te stromen, zelfs in kringen rond te draaien en naar de hemel omhoog te cirkelen. Al gauw is alles één fijne warreling, alsof men bezig is zijden sluiers uit te slaan: het lijkt of de zon tevoorschijn wil komen. Maar al gauw wordt het weer donker en duiken overgrote schimmen en snel verschietende schaduwbeelden op. Sommige lijken wel trollen, andere dieren, planten en struiken, alles door elkaar heen. Mijn Sint Jansvisioen is begonnen.

En als ik daar zo bij de stenen wijzer zit, zie ik drie personen hand in hand op me toekomen. Eerst leken ze me te groot, alsof men ze nog niet geheel uit de mist geschapen had, zodat ik bij mezelf dacht: misschien zijn het de reuzen wel. Maar toen ze dichterbij kwamen, kwamen ze los van de mist en kregen hun natuurlijke grootte. En daar waren me dan toch warempel mijn drie kinderen gekomen om me te zoeken. Het was eigenaardig hoe weinig indruk deze ontmoeting op me maakte. Het was of ik altijd al geweten had dat ze op een dag híer naar mij toe zouden komen. Ik was in het geheel niet verbaasd ze te ontmoeten op een plaats die niet langer een plaats was, maar een gesteldheid van de ziel. Ik kwam nu moeizaam overeind, maar toch glimlachend omdat ze er waren: Ik hoop nu maar dat jullie niet door en door koud worden en als jullie nu maar geen natte voeten gekregen hebt, zei ik en breidde mijn armen uit. En toen rees een mistgolf voor mj op en slokte mijn kinderen op. En als ik met lege handen terug wil gaan naar de steenhoop, waar ik om zo te zeggen nu mijn thuis heb, dan is dit bouwsel uit vroeger tijden verdwenen en uit het oog geraakt. Ik was opnieuw aan het zwerven door het gebergte waar hemel is noch aarde.

Op deze plaatsen bestaat geen tijd volgens de almanak, er zijn geen tijdspannes en geen uren, er is geen verschil tussen een uur en een dag. Het grootste deel van de tijd was ik buitengewoon rustig, want in een groot verdolen is de dood even veraf als het leven. Een verdwaald mens is vaak vol goede hoop en zelfs enigszins opgewekt, niet minder dan een mens die op de rechte weg is: dat is de hulp van de heer. Maar tijdens het verdwalen niet minder dan op de rechte weg kan een moment van vrees de mensen bevangen, zodat je dan alleen nog maar stil kan blijven staan om halfhuilend te vragen: waar?

En voor ik het weet zie ik vaag enorme barakken opdoemen, zoals hier in de oorlog waren. Ik meen te weten dat ik nu eindelijk mensen bereikt heb, ook al zijn het dan buitenlanders. Eigenlijk had ik gedacht dat alle buitenlanders na de oorlog naar huis gegaan waren. Maar hoe dan ook, ze waren terug en hadden hier grote barakken neergezet. Ik had het punt bereikt waarop je niet meer vraagt, waarom, waarom niet? Redenen bestaan op dat punt niet meer. Ik kon me ook niet goed meer herinneren of het nu oorlog was of vrede. Toch had ik het gevoel dat je maar het beste aan kon nemen dat het altijd oorlog was, niet in de laatste plaats op verafgelegen plaatsen waar niemand ooit van gehoord heeft, zoals de plaats waar ik nu was. Niemand moet zich erover verbazen als hij op een onwaarschijnlijke plaats op barakken en soldaten stuit. Ze lopen daar in groten getale rond. Als ik het goed zie zijn er ook grote soepketels waar de damp vanaf slaat; ze zijn waarschijnlijk rundvleessoep aan het koken, want in de oorlog vertelde iemand, dat ze geen vis en nog minder lamsvlees wilden eten. Die mannen toch, kieskeurig als kleine kinderen! En als ik het goed zie komt nu een compagnie op me af om me op de soep te noden, allemaal met petten en geweren. Het is misschien beter om zich een beetje op te knappen en zich erop voor te bereiden om goeiendag te zeggen. Dat is bongsjoer in de visserstaal, zoals alle kustbewoners in het westen weten; zo ook biskví for de votaling. Maar de beweging in de compagnie houdt ook al weer

op en ik zie hoe ze zich tot een klont verdicht. En daar is dan weer de stenen wijzer vanwaar ik lang geleden, gisteren misschien, wegdwaalde. Mijn hemel, wat moet dit gebergte groot zijn als ik hier dagen en dagen aaneen kan rondlopen zonder eraf te vallen! Toen werd mij gewezen op een holte in een steen ter grootte van een hand, waarin water stond om te drinken. Ik dronk water en zei het onzevader op als dank voor het dagelijks brood en voor het feit dat ik niet in verzoeking was gebracht. Ik wist best dat ik nu op een punt was waar alle gezond verstand de deur uit is, en hoewel ik mij god zo nu en dan nog herinnerde, kon het me al een hele tijd weinig meer schelen of de wereld er nu was of niet. ‘Ach, er zijn er wel beteren gegaan’, mompelde ik.

Nu echter brak het moment aan waarop ik zelf ophield te bestaan. Toen ik na de laatste omzwerving van de ziel voor de tweede maal bij de steenhoop zat, begonnen wonderlijke dromen mijn koude en doorweekte lijf binnen te sluipen. Al gauw is mijn geluk zo volkomen, dat ik niet eens meer verlang naar water om te drinken. Dan trekt de mist plotseling een beetje op en ik kan een klein stukje verder kijken: daar zit een arend op een rots die naar mij kijkt met het oog dat aan mijn kant zit. Hij slaat met die grote vleugels van hem, zet zijn halsveren op en begint in zijn veren te pikken. Die was bepaald niet opgezet of van glas! Ik begreep dat hij op mij zat te wachten. Achteraf heb ik er vaak over nagedacht, dat ik tijdens mijn verdwalen mijn kinderen gezien heb, daarna Franse soldaten en tenslotte de arend die het hemelse licht ziet en de zoutevis uit de beek rooft; eigenaardig genoeg echter zag ik in dat hele verdwalen geen enkele engel en evenmin de verlosser. Toch ben ik altijd een oprecht gelovige vrouw geweest en dan ben ik nog.

Dat was ik ook in de tijd dat ik als verdoofd naar de arend keek die daar op een rots zat te wachten en me tussen het veren pikken door zo nu en dan een blik toewierp. Het laatste wat ik mij herinner is dat ik me erop voorbereidde om het volgende gebed tot de verlosser richten: ik dank u voor alle avonden waarop ik moe naar bed ging en mijn hoofd op mijn kussen thuis te ruste legde en insliep zonder door een arend verscheurd te worden, en ik dank u voor deze avond waarop ik mijn hoofd op een steenhoop in de bergen te ruste leg en in de mist ga slapen en door een arend verscheurd zal worden.

Zo vergaat de tijd en ik ben er helemaal mee verzoend dat ik sterven zal, daar hoef ik geen woorden aan vuil te maken. Alleen dit: als ik mijn ogen in een nieuw leven opsla, dan schijnt de zon uit heldere hemel. Ze scheen in mijn gezicht en toen ik wakker werd had ze me al door en door gedroogd en van binnen gloeiend warm gemaakt. Ik mankeerde niets, alleen mijn voeten waren bloedig gezwollen en mijn schoenen had ik verloren. De arend was verdwenen en om mij heen floten zomervogels.

Toen ik opstond en om me heenkeek, zag ik dat de stenen wijzer waarbij ik geslapen had, op de rand van een uiterst steile bergwand stond. Het waren maar een paar passen tot de rand. Beneden lag een groene streek langs een fjord die ik nooit eerder had gezien: het land aan gene zijde van de bergen. Tweemaal was ik naar de oude wijzer op de rand van de gapende afgrond gevoerd en daar tenslotte in slaap gesust. Geloofd zij hij die ons in het verdwalen leidt! Het zonlicht schittert op een niet vertrouwde fjord en in de stilte stijgt rook omhoog van boerderijen die onbekende oriëntatiepunten hebben. Honden blaffen op vreemde boerderijen, een kleine jongen drijft koeien het weiland in en een man roeit een boot langs de kust aan de overkant van de fjord. Wie is hij? En de vogels vliegen langs de rotswanden en vanaf de plaats waar ik sta, kijk ik op hen neer. Ik begon een mogelijkheid te zoeken om van de berg naar beneden te klauteren, naar deze nieuwe streek. Het verdwalen is voorbij en het verhaal is uit.

Mij rest slechts een eind te maken aan dit armzalige schrijven dat ik de wereld lang verschuldigd ben gebleven.

Ik meldde me op de boerderij die ik het eerst bereikte, de boerderij waar de verlosser mij naartoe leidde toen hij me liet verdwalen op het erf bij mij thuis. Ik heb me in de twintig jaar die verlopen zijn sinds ik hierheen verdwaalde, zelden of nooit

van het erf van deze nieuwe boerderij verwijderd. Over deze nieuwe boerderij ga ik niets zeggen of schrijven. Dat is een ander verhaal. Mijn leven is de moeite van het vertellen niet waard, afgezien van dit groot verdwalen van mij; mos and anders hier in de Westfjorden is voor zover ik weet ooit in een zo groot verdwalen beland. Die kinderen van mij die ik twintig jaar geleden op een boerderij aan de andere kant van de bergen had, die zijn allang volwassen en hebben een hoeve en kinderen op verre, mij onbekende plaatsen. Waarom ging ik niet meteen naar hen terug zodra de schrammen op mijn voeten genezen waren?

Dat zou ik zeker gedaan hebben als Valli niet ten tonele verschenen was, Gudvalenius, die vreselijk grote idioot die gerekend wordt tot de grootste en gevaarlijkste idioten die er ooit in de Westfjorden geleefd hebben. Hij was erop uit om zijn ouders te doden. Vaak vocht hij dag en nacht beurtelings met zijn vader en zijn moeder. Hij werd 's nachts telkens wakker en sloop dan naar zijn moeder om haar te wurgen. Dit goede echtpaar was het dat me opnam toen ik uit de bergen kwam en me zei, dat ik alles kon krijgen wat ik nodig had. Het minste wat ik toen wel kon doen, was hen van dienst te zijn door hen een handje te helpen met Gudvalenius zolang ze dat wilden. Nu zijn zij allang dood en ik zit hier alleen met Gudvalenius.

Tot deze man werd ik gezonden, weg van voorspoed en geluk, weg van drie geliefde kinderen waarvan ik meer hield dan wanneer ze mijn eigen kinderen waren geweest, en weg van Jón junior, hun vader, die toen hij een week na het verdwalen met een gezadeld paard hiernaartoe kwam om me te halen, onder vier ogen iets tegen me zei als: ‘als je thuis komt, schuiven we onze bedden tegen elkaar en als je dat wilt, zal ik de dominee roepen’. En toen zei ik tegen hem iets als: ‘de verlosser heeft me in dit verdwalen geleid, geloofd zij zijn naam, zei ik, hij heeft me uitverkoren om dag en nacht te vechten met de vreselijkste idioot hier in West-IJsland, met Gudvalenius’.

In het begin dacht ik dat dit nu de straf was voor de fouten en ondeugden van mij en de mijnen, zowel begaan als niet begaan. Later begreep ik dat het de genade was. Ik nam hem stevig in mijn armen en hield hem vast totdat hij alleen nog maar kon schreeuwen. Soms schreeuwde hij tot hij geen stem meer over had. Daarna verloor hij langzaam zijn kracht. Na een tijdje sliep hij. Toen zei het echtpaar: ‘Dat heeft niemand, familie noch vreemden, ooit met Gudvalenius voor elkaar gekregen, alleen jij’. Toen hij sliep werd het mij duidelijk dat de verlosser mij van huis had gelokt, weg van rust en vreugde, weg van alles wat mooi en goed was, weg van al wat verstandig en juist was, om aan deze vreselijke idioot te brengen wat leeft in het diepst van het dichte duister van mijn ziel.

(vertaald door Paula Vermeyden)

uit:

Interview: Halldór Laxness en Matthías Johannessen, *Skeggraedur gegnum tídina*, Reykjavík 1972 (p. 64).

Matthías: *Sommige mensen beweren dat jouw kort verhaal Kórvilla een waarschuwing is; dat je met dit verhaal wilt wijzen op het feit dat bijna alles ons dezer dagen tegen zit, dat alles in IJsland tegen de stroom op moet roeien.*

Halldór: Er zijn weliswaar symbolische of allegorische auteurs, die zijn zelden goed. Maar je zou ook kunnen zeggen, dat er vele symbolische lezers zijn, en er zijn geen grenzen aan wat die uit een geschreven tekst kunnen opmaken. Soms loopt dat zozeer de spuigaten uit dat je niet eens meer kunt glimlachen over zulke

wijsheden. Ik herinner me dat ik ooit eens in een recensie van een toneelstuk van mij, *Strompleikur*, gelezen heb dat de oude vrouw die in de schoorsteen ingemetseld zit, het symbool is van de vliegbasis Keflavík. Hetzelfde is het geval met de 'Kórvilla á Vestfjördum', die moet de 'situatie van ons volk' voorstellen.

Het verhaal gaat simpelweg over een al wat oudere vrouw die op het erf bij haar thuis verdwaalt en naar een andere streek toe zwerft, over de bergen. Iets anders is in dit verhaal niet te vinden; de situatie hier op IJsland is een heel andere zaak.

Velen schijnen een eenvoudig verhaal, bijvoorbeeld over een vrouw die op het erf bij haar thuis verdwaalt, niet met plezier te kunnen lezen zonder het met een of andere dwanggedachte van zichzelf te verbinden. De mensen eisen dat een simpel verhaal een soort symbolische verwijzing is naar zaken die er niets mee te maken hebben. Als ik een verhaal lees, let ik alleen maar op dat wat er in het boek staat. Veel recensenten zien alleen maar iets wat niet in het boek staat. En dan worden ze kwaad over wat niet in het boek staat en wat er in staat zien ze niet - misschien staat er in werkelijkheid helemaal niets, maar dat is een andere zaak. Het is vervelend als mensen uitsluitend datgene zien wat niet in het boek staat.

(vertaald door Paula Vermeyden)

vervolg van pag. 28

- P. Keysers: 'Psychologische visie op Achterberg'. *Brabants Nieuwsblad*, 11-1-1969.
- J. Kruithof: 'Jung geleerd, fout gedaan'. *Raam* 51, jan. 1969.
- anoniem: 'Achterberg gezien door de bril van Jung', *Trouw*, 8-2-1969.
- J. Bruinsma: 'Jagerslatijn om Gerrit Achterberg', *De Gelderlander-Pers*, 11-3-1969.
- Th. Herrmann jr.: 'Nieuwe Achterberg-literatuur', *Ons Erfdeel*, maart 1969 (12) nr. 3.
- P. Berger: 'De wilde jacht achterna', *Het Vaderland*, 10-5-1969.
- R.L.K. Fokkema: 'Over de thematiek van Achterbergs gedichten', *Trouw/Kwartet*, 26-1-1979.
- R. Anker: 'Nuchter betoog'. *Het Parool*, 2-3-1979.
- H. Warren: 'Over poëzie'. *Prov. Zeeuwse Courant*, 31-3-1979
- J. Brokaar: 'Overdreven naspeuringen naar diepgang Achterberg', *Haarlems Dagblad*, 2-6-1979.
- P. Keysers: 'Het huis van Achterberg', *Het Brabants Nieuwsblad*, 1-8-1979.
- H.U. Jessurun d'Oliveira: 'Bericht uit het hiervoormaals', *Merlyn* nr. 3 jrg. 1, maart 1963

(Psychologie, wetenschap, algemeen)

- H. Verhoeff: *De januskop van oedipus. Over literatuur en psychoanalyse.* Assen 1981.
- R.J. van Helsdingen: *C.G. Jung*, Den Haag 1974[2].
- H.M. Ruitenbeek: *Psychoanalyse en literatuur.* Amsterdam.
- J. van Luxemburg e.a.: *Inleiding in de literatuurwetenschap*, Muiderberg 1981.
- R. Wellek & A. Warren: *Theorie der literatuur.* (Vertaald door T. Anbeek en J. Fontijn) Amsterdam 1974[3].

- C. Kruyskamp: *Van Dale, groot woordenboek der Nederlandse taal*, 's-Gravenhage 1970[9].

[Nummer 105]

Chris van der Heijden
Een spiegel om te huilen
Het werk van B. Traven

'Traven? Oja, die man, die anoniem wilde blijven; de man van die documentaire, waar Vrij Nederland nog eens een bijlage aan gewijd heeft; die man van dat flauwe verhaal over drie goudzoekers...'.

Zo ongeveer luiden de reacties, als je vertelt, dat je aan een verhaal over Traven werkt. Iets dergelijks dacht ik ongeveer 'n jaar geleden ook: Traven, 'n zeer matig schrijver, beroemd geworden door zijn wens om onbekend te blijven!

Ook schrijvers worden in hun mythe ingepakt. Traven is daarvan wel een uitzonderlijk goed - en schrijnend - voorbeeld. Boeken en artikelen over hem zijn in vrachtwagenladingen te vergaren, maar zelden gaan die over zijn werk. En uiteindelijk blijkt dat veel boeiender te zijn dan ik ooit had verwacht: denkend vanuit een literaire traditie, die zo anders gericht is - op het 'gedroomde schrijven' de verrassende zinswendingen, 't gaaf geslepen verhaal, dat weinig op boeiende wijze vertelt - schuif je iemand als Traven snel opzij; hij maakt te veel straatrumoer, is te avontuurlijk, te moralistisch...

Maar: 'als je een grasspriet wil begrijpen, moet je proberen om een grasspriet te worden', schreef Benedetto Croce eens in zijn *Teoria e Storia della Storiografia* (1917; eng. vert. 1921). Ik heb het geprobeerd en dingen ontdekt, die van een afstand bekeken, verborgen gebleven zouden zijn. Vandaar ook, dat er in dit essay overvloedig geciteerd wordt en weinig bekritiseerd. Uiteindelijk gaat het om dat werk, dat om meer redenen verdient om ècht gelezen te worden.

Is het werk van een schrijver in de meeste gevallen fictioneel en de auteur zelf tastbaar als de buurvrouw, in het geval van Traven ligt die verhouding precies omgekeerd. De schrijver Traven is fantasie; zijn werk uiterst realistisch. Traven is een mythe, ondanks - misschien juist vanwege - alle spoorzoekerij; zijn werk blijkt met iedere greep in de historische en antropologische boekenkast hechter met beide voeten op de grond te staan.

Misschien zijn we door de rapporten van de talloze detectives, die het spoor van Traven gevolgd hebben, eindelijk te weten gekomen wie deze zonderling was. Misschien, volledige zekerheid biedt wat mij betreft ook de herkenning op de foto door zijn broer en zuster, méér dan 70 jaar na hun laatste samenzijn, niet. Nee, uiteindelijk zegt dat aanhoudend speuren meer over de achtervolgers dan over de achtervolgde. Want één ding is zeker: als mensen decennia lang geboeid blijven door de vraag 'Wie was B. Traven?', dan geven ze zich in niet geringe mate bloot.

'Literatuurstudie' als sensatielust. De letterkundige (schrijver of lezer) als gluurder door het sleutelgat, die zich enkel door pretenties, moeilijke woorden en - soms - verantwoordelijkheidsgevoel tegenover zijn bronnen onderscheidt van de riooljournalist en lezer van opgeblazen small-talk. Ons literair bedrijf is er vol van: de vrouwen die Victor Hugo tussen de lakens kreeg; de rel tussen Verlaine en Rimbaud, de diefstal van de Mona Lisa, zogenaamd door Apollinaire; uitstapjes van Sartre en Simone de Beauvoir naar de provincie en Rome, zo vertelt een vluchtige blik op het kastje Franse literatuur. De voorbeelden kunnen tot in het oneindige vermeerderd worden, tot binnen onze grenzen, tot het heden aan toe.

Ergens, al is het vaak niet duidelijk waar, gaat deze letterkundige roddelpot over in biografie en wordt daarmee ook in de zogeheten 'respectabele' kringen als genre aanvaard. Laten we zeggen, dat in het geval Traven de biografie van Recknagel en de documentaire en publicatie van Will Wyatt aan deze goede kant van de scheilijn staan. Maar eenieder weet intussen wel, dat de meningen over zin en belang van de biografie sterk uiteen lopen. Een aardig voorbeeld van zo'n meningverschil was in het eerste nummer en huisorgaan van het Genootschap Gerrit Achterberg te vinden. Onderwerp was de biografische interesse van Wim Hazeu.

Fokkema: 'Ik geloof ook absoluut niet in de functie van literatuur als bouwstof voor de biografie en omgekeerd geloof ik ook geen m... geloof ik er ook niets van (gelach)...'

Hazeu: 'Ziet u, daarom ben ik gekomen, om...'.

Fokkema: 'Ik geloof er niets van dat men uit het leven een verklaring kan vinden voor het dichterschap van Gerrit Achterberg of van wie ook'.

De discussie gaat zo nog een tijdje door en dreigt op een gegeven moment zelfs kwaadaardig te worden. Belangrijk is dàt niet; belangrijk is wel, dat de meningen - hier weergegeven in de woorden van ondermeer Hazeu en Fokkema - volstrekt uiteen lopen. En dan gaat het nog om iemand als Achterberg, van wie we in ieder geval weten wie hij was; en van wie het in een groot aantal gevallen - ik formuleer het maar voorzichtig - op zijn minst interessant is om literaire en biografische gegevens naast elkaar te leggen. Maar bij Traven?

Nee, is het belang van de biografie van Achterberg of Van Oudshoorn in ieder geval een serieus discussiepunt, in het geval van Traven is het dat nauwelijks. Wie met het boek van Will Wyatt in de hand iets meer van bijvoorbeeld de Caoba-cyclus wil begrijpen, komt bedrogen uit. Het is eerder een cursus in 'investigative journalism' dan een bruikbaar naslagwerk voor de geïnteresseerde lezer.

Misschien is het 't verstandigste om te zeggen, dat Traven ècht fantasie is; gewoon nooit bestaan heeft, opgeborreld uit het schuim der aarde. Naamloos en onnoembaar als de metselaars en glasslijpers van middeleeuwse kathedralen.

> Ik voel me een korrel in het zand, waaruit de aarde bestaat ... Mijn persoon is onbelangrijk, net zo (onbelangrijk) als de persoon van de schoenmaker onbelangrijk is, wiens taak het is om goeie en passende schoenen voor de mensen te maken.

'Als een mens niet in zijn werk te herkennen is, dan is òf die mens niets waard òf zijn werk niet'. Dat schreef Traven op de aanhoudende vraag van lezers naar zijn persoon.[1.] En het is op zijn minst grappig te ontdekken, dat zijn vermeende dubbelganger Ret Marut er net zo over dacht. 'Ich bin nichts als ein Ergebnis der Zeit, das innigst wünscht, so namenlos in die grosse Algemeinheit wieder zu verschwinden'.[2.] Natuurlijk is het onzin om te beweren, dat Traven fantasie is. Maar even onzinnig zijn die honderden en honderden speculaties die nijvere speurders in de loop van een halve eeuw verzameld hebben. Al zijn ze dan ook leuke bedlectuur.

Fictie en werkelijkheid

Er is in de letterkundige studiën nauwelijks een onderwerp te bedenken, dat boeiender is dan het uiteenrafelen van fictie en werkelijkheid. En er is - terecht - dan ook nauwelijks een onderwerp te vinden, dat in de literatuurboekjes meer aandacht heeft gekregen dan dit. Dat Maarten 't Hart in zijn 'brandende kwestie' van november 1982 kon beweren, dat hij maagdelijk terrein betrad, is me dan ook een raadsel. Alleen al op het gebied van de historische roman is er over dit onderwerp een boekenkast vol geschreven. 't Hart zou dat met zijn voorliefde voor Walter Scott toch kunnen weten! Nu is het zonder twijfel juist, dat er ná 1945 een richting in de kritiek gedomineerd heeft, die de fictionaliteit van literaire teksten beklemtoonde. De tot vervelens toe herhaalde stelling van Frank Maatje - iemand overigens, die maar weinigen begrepen hebben - zou men in ons taalgebied het hoogtepunt van deze richting kunnen noemen. Onvoorstelbaar snel is de optiek in deze veranderd en het hoogtepunt van gisteren het dieptepunt van vandaag geworden: Carel Peeters pest Oversteegen met zijn hondje Fictie; Jeroen Brouwers oogst met een roman een storm van protest, niet om literaire redenen; 't Hart herleidt alle literatuur tot (verbogen) autobiografie; en literatuurwetenschappers storten zich als bliksemstralen uit heldere hemel op de lezer in plaats van op de tekst. Er zijn nog vele voorbeelden te bedenken.

Het is zeer verklaarbaar dat critici de fictionaliteit van literaire teksten een tijdlang beklemtoond hebben. Al die vernieuwende - ismen, die in het spoor van het symbolisme rond de Eerste Wereldoorlog opdoken en de Westerse literatuur tot diep in onze eeuw in hun ban hielden, leken uiterst fictioneel. De kritische theorie stond zeker niet op zichzelf. En Edmund Wilson, die met zijn *Axel's castle* uit 1931 al deze - ismen onder één noemer samenvatte, gaf die 'onwerkelijkheid' ook heel precies aan met het voorbeeld, waaraan zijn boek de titel ontleende: met *Axel* van Villiers de l'Isle-Adam, waarvan 'n kernzin luidde: 'leven ... ach dat doen onze bedienden wel voor ons'. Wij kunstenaars, artiesten, intellectuelen, wij hebben de kunst, waarvan het leven maar een flauwe afspiegeling is; de wereld van de verbeelding is beter, groter, mooier. 'Ach, die wereld buiten ons', roept Axel zijn Sara toe. 'Laten we niet het slachtoffer van die oude slaaf worden, die bij klaarlichte dag aan onze voeten geketend is; die ons de sleutels van een paleis vol verlokkingen belooft en in zijn gebalde zwarte vuist niet meer dan een hoopje as houdt'.

Zo simpel als Wilson het voorstelde was het natuurlijk niet. Dat wist hij zelf beter dan wie ook. Maar de typering is bruikbaar, omdat er precies in die jaren dat Wilson zijn boek publiceerde, een verandering op til was. Of beter: leek te zijn; die verandering was niet veel meer dan een korte buiging van de curve. *Axel's castle* was analyse en profetie tegelijk en daarmee tevens scheilijn.

Wilson bekritiseerde de houding van Axel, evenals die van Rimbaud, die hij mede als het prototype van een bepaald soort literatuur, van een bepaalde intellectuele houding, zag. Axel, de dromer; Rimbaud, de 'thug', woesteling, zwerver, dronkelap. 'Ik geloof dat de tijd gekomen is', zo schreef hij,

> dat deze schrijvers, die grotendeels de literaire wereld tussen 1920 en 1930 gedomineerd hebben, ons niet langer als gids zullen dienen. Al zullen we ze als leermeesters blijven bewonderen. Axel's wereld van de privé verbeelding, afgesloten van het maatschappelijk leven, lijkt voorzover mogelijk uitgeput en onderzocht te zijn ... (en) het lijkt even onbevredigend, ja zelfs onmogelijk, om Rimbaud na te volgen: de cultuur van de machines,

handel, democratische opvoeding en standarisatie (...) dringt in onze gedachten en gewoonten door.

Axel en Rimbaud: beiden escapisten, beiden ego-trippers, beiden eilandbewoners. Voor hen bestond alleen het eigen Ik en de taal. Afgesloten was voor hen het 'object', afgesloten was - en daar ging het Wilson natuurlijk om - de maatschappij.

Wilson overdreef pour besoin de la cause. Ik zei het al. De surrealisten, die hij overigens niet noemt (Dadaïsten wèl), waren allerminst weltfremd. Al waren ze ook weer niet zo politiek bewogen als Aragon en enkele anderen wensten. Voor de expressionisten geldt hetzelfde. De operette-achtige gebeurtenissen in de winter en het voorjaar van 1918 en 1919 in Duitsland tonen het. Maar ook in hun geval moet men het begrip 'engagement' op een eigen-aardige wijze verstaan: anders dan in de periode, waarin de littérature engagée zijn voedingsbodem en formulering vond, anders dan in de jaren '30.

Het verhaaltje is tot vervelens toe herhaald: de crisis, de werkloosheid, 't opkomend fascisme, 't langzaam roze, dan rood kleuren van het intellectuele leven, enzovoorts. De tendens is onmiskenbaar: in de jaren '30 politiseerde de cultuur en de literatuur 'objectiveerde' mee. 'I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking', schreef Isherwood in het begin van *Goodbye to Berlin*; 'The camera-eye' noemde Dos Passos aan de andere kant van de oceaan een van de eerste hoofdstukken in zijn roman *1919*. Bij tal van intellectuelen vielen de schellen af...

> Zo kreeg ik oog voor de Engelse arbeidersklasse. Voor het eerst werd ik me echt bewust van het bestaan daarvan ... Ik begon me te realiseren, dat je niet helemaal naar Burma hoefde te gaan om tirannie en uitbuiting te vinden. Hier in Engeland, vlak onder je voeten, vertrapt, leefden de arbeiders. De ellende, die zij te lijden hadden, was op hun manier even erg als die van welke oosterling ook.

Dat constateerde Orwell in *The road to Wigan Pier*[3.] en hij was bij lange niet de enige. De camera registreerde meedogenloos: smurrie, armoede, haat, geweld, klasseverschillen...

Naast me ligt een boekje met de titel *Proletarian writers of the Thirties*[4.]. Het behandelt een aantal Amerikaanse schrijvers, die zéér ver gingen in de richting, waar Edmund Wilson (deels) voor pleitte; zó ver, dat het vaak moeite kost om hun werk van het etiket 'literatuur' te voorzien. 'De proletarische roman wilde proletarische waarden weergeven, wilde de arbeider tot klassebewustzijn brengen, pantseren voor de komende revolutie en voorbereiden op zijn rol in het volgende stadium van de geschiedenis', zo staat er in dat boek ergens te lezen. Er staat ook een essay over Traven in, die een 'pure proletarian writer' genoemd wordt èn een Amerikaan, die eerst en vooral de 'American dream' verwierp. 'Zijn wereld en zijn werk stammen uit het echte Amerikaanse proletariaat' vertelt de schrijver van dat artikel.

Iets is daarvan - denk ik - wel waar, ook al wenste Traven zich geenszins onder het banier 'proletarisch schrijver' te scharen.

> Ik zou me (onder die noemer) uiterst ongelukkig voelen en meteen een boek ter ere van het kapitalisme schrijven (einen hurrahgrosskapitalistischen Roman), alleen maar om dat etiket af te schudden ... Ik zie geen arbeiders voor me en ik denk niet over arbeiders. Ik zie alleen maar mensen. Dat deze mensen in mijn werk grotendeels arbeiders blijken te zijn, is puur toeval.[5.]

Begrijpelijk is die weerzin tegen laden en kastjes natuurlijk wel; ieder schrijver voelt die. Maar geheel terecht is die niet.

Ook Traven - en zeker zijn populariteit - hoort in een klimaat: de drop-out uit *Het dodenschip* of de *Katoenplukkers* lijkt op Orwell's Ik-figuur in *Down and Out in Paris and London*; de uitbuiting en beredeneerde onmenselijkheid in de Caoba-cyclus op die in de (vergeten!) *Union der festen Hand* van Erik Reger, in zijn tijd (1931) tot één van de belangrijke industrieromans van de Weimarer Republik uitgeroepen[6.]; en dat schrijvers van zo totaal verschillende kwaliteit en allure als Dos Passos, Jan Mens en Céline soms in staat zijn een passage uit Traven's werk in herinnering te roepen, klinkt vreemder dan het is. Natuurlijk, de lijnen zijn grof en broos, maar breken niet!

Het was maar een kleine groep, die de poetica van het sociaal realisme - steeds lek naar de propaganda - aanvaardde. Geënga-

geerde schrijver als Aragon en Drieu la Rochelle, Spender en Isherwood, Heinrich Mann en Bertold Brecht - om maar eens een handjevol op te diepen - gingen lang zóver niet. Maar dat de fictionele literatuur in het decennium vóór de Tweede Wereldoorlog aan belang inboette, is onmiskenbaar. Tevens is dat - denk ik - de verklaring voor het feit, dat die literatuur uit de meeste handboeken geschrapt is: het was immers niet zozeer de 'onverschillige werkelijkheid' - de trui van Biesheuvel zou je, 't Hart volgend, kunnen zeggen - die nu aandacht kreeg, maar de maatschappij.

Natuurlijk wil ik hiermee niet beweren dat die geëngageerde literatuur uit de voor-oorlogse jaren niet fictioneel was. Dat was ze wel, net als iedere goede historische roman. Maar de fictie of fantasie zit in eerste instantie in het detail; in de kleine facetten, die de sociograaf en historicus van de 'grote lijn' achteloos laten liggen als stof voor Vadertje Tijd. Dat Traven zijn personages verzon is even waarschijnlijk als dat bijvoorbeeld Flaubert het deed. Ook is het waar dat Traven in veel gevallen de 'werkelijkheid' vervormde. Maar - en daar gaat het hier om - zijn boeken spelen binnen een kader, dat ook de wetenschapsman zou kunnen vastleggen. En bovendien gaf hij aan dat kader zo'n draai, dat uit zijn boeken een bepaalde teneur en bedoeling spreekt. Dat die teneur niet geheel zonder uitwerking bleef tonen die enkele reacties van lezers, die overgeleverd zijn (ondermeer uit de Hitler-tijd).

'Een leugen sluit begrijpelijkerwijs de mogelijkheid van engagement uit' zei Maarten 't Hart in zijn brandende kwestie, die al millennia smeult (inderdaad, Aristoteles, *Poetica* hfst. 1, 2, 3, 9). O ja? Integendeel zou ik zeggen. 'Il faut mentir pour exprimer la vérité', schreef Arland eens.[7] Het lijkt me één van de basisprincipes van literatuur, ook en vooral van de (goede-)geëngageerde. Juist dat maakt literatuur in veel gevallen zo boeiend en belangrijk, ook op - wat heet - 'maatschappelijk terrein'. 'Altérer les faits, ce n'est pas altérer l'esprit des faits'[8]. Daar gaat het om, zeker bij iemand als Traven: om datgene wat uit de gegevens spreekt; niet om die feiten zelf, al zijn die in Traven's geval vaak werkelijker dan je zou denken. Feiten hebben op zich geen zeggingskracht - zijn zandkorrels zonder strand - en vandaar dat de leugen krachtiger is dan de zogenaamde waarheid. De goede, de slimme leugen wel te verstaan. En tot dat 'genre' behoren de romans van B. Traven.

Der Ziegelbrenner

De laatste maanden van het jaar 1918 en de eerste helft van 1919 behoren tot de vreemdste periodes in de geschiedenis van de 20ste eeuw. Zelfs in Nederland, waar de Dom van Utrecht voorgoed ingeslapen leek te zijn, brandde er iets. 'Het monster van de revolutie...', zo luidde de typering van de tegenstanders en beangstigden; 'een hoopvolle dageraad' zeiden de optimisten. Veel verder dan dergelijke kreten kwam men toen niet; en ook nu is het nog uiterst moeilijk om de sfeer van toen - want dat was het vooral, *een sfeer* - exacter te omschrijven. Er broeide al enige tijd iets; met het einde van de oorlog ontvlamde het.

In die sfeer behoort het blad 'Der Ziegelbrenner' (Tegelbakker), dat Ret Marut tussen 1 september 1917 en eind december 1921 in München uitgaf. En al kan het me eigenlijk niet zoveel schelen of Ret Marut en B. Traven, zoals algemeen aangenomen wordt, één en dezelfde zijn, volledig ongenoemd kan ik dit tijdschrift toch niet laten.

München voerde tussen november 1918 en mei 1919 een operette op. De meest waanzinnige - en afschuwelijke - gebeurtenissen wisselden elkaar af en de enige

‘lijn’ die je daarin ontdekken kan, is die van een gekkenhuis. Het meest frappante voorbeeld daarvan was een zekere dr. Lipp, die enige tijd volkscommissaris van Buitenlands Zaken was en eenvoudigweg getikt. Hij verklaarde uit eigen beweging de oorlog aan Zwitserland, verzond proclamaties met uitspraken van Kant als slotwoord en zette zijn ministerie vol rode anjers. Dat dit alles niet lang duurde, was te verwachten. Vrijkorpsen maakten in de lente van 1919 op bloedige wijze een einde aan deze uitbarsting. München bleef stormachtig getuige de Hitlerputsch aldaar in 1923; maar tot sympathieke waanzin is het er niet meer gekomen.

Sympathiek en naïef, dat waren ze. Toller, Eisner, Mühsam, Leviné, Landauer, Marut en al die anderen, die destijds dachten dat met volledige inzet en mooie woorden een nieuwe wereld gemaakt kon worden. Zo schreef een vriend van Eisner - aanvankelijk de leidende figuur van de revolutie, in februari 1919 vermoord -, dat deze van mening was ‘dat het eigenlijke en enige wapen in de strijd de energie van de geest was, die het geluk had om tot zuivere bronnen op te kunnen stijgen: tot de schrijvers van Weimar, tot de filosofie van Kant en Fichte, tot Lasalle en Marx’.[9.] Het klinkt prachtig of in ieder geval goed bedoeld, maar dat het in deze context uiteindelijk tot een bloedbad leidde hoeft niet te verwonderen.

Wie de reprint van ‘Der Ziegelbrenner’[10.] doorbladert en - kijkt, vindt niet zoveel naïviteit als in bovenstaande woorden over Eisner doorklinkt. In ‘Heft’ 9-14 schreef Marut dat het zijn bedoeling was om

> bij het begin van de wapenstilstand ‘Der Ziegelbrenner’ stilzwijgend te laten verdwijnen. Maar enkele weken na de revolutie kreeg ik plotseling 'n zeker gevoel: ‘Der Ziegelbrenner’ heeft nog een taak, die net zo groot en belangrijk is als de taak, die zij tijdens de oorlog vervulde...

Die taak was, net als tijdens de oorlog, vooral oppositioneel,

zo men wil negatief. Een blauwdruk voor ‘morgen’, voor de dag ná de revolutie, vind je in het blad niet, al moet gezegd worden, dat Marut hoge verwachtingen had van de gebeurtenissen in Rusland, zoals ondermeer de volgende anecdote aantoont (te lezen in ‘Heft’ 5-8).

Tijdsrekening

Over zo'n 100 jaar zal men zeggen: ‘De oorlog tussen Engeland en Duitsland vond in dezelfde tijd plaats als de revolutie in Rusland’.

Over ongeveer 200 jaar: ‘Wanneer was die oorlog tussen Duitsland en Groot-Brittannië ook weer?’ ‘Eh, wacht 'ns, dat moet ongeveer in dezelfde tijd als de Russische Revolutie geweest zijn’.

Over ongeveer 300 jaar zal men alleen nog zeggen: ‘De meest ingrijpende gebeurtenis voor de vooruitgang van de mensheid was de Russische Revolutie’.

Maar als Marut en Traven één en dezelfde zijn geweest, dan weten we hoe kort dit optimisme standgehouden heeft. In al zijn romans geeft Traven snieren naar het bolsjevistisch systeem. Ik kom daar nog op terug.

Ook al had Marut enige tijd een hoge dunk van de gebeurtenissen in Rusland, ook ‘Der Ziegelbrenner’ kun je niet ‘communistisch’ noemen, net zo min als de republiek van Eisner of de radenrepubliek van Toller. Al is het alleen maar, omdat deze personen geen kans hebben gehad om iets op te bouwen; hun activiteit bleef in die korte tijd, die hen ter beschikking stond, vooral beperkt tot vernietiging van het bestaande. ‘Alleen uit de chaos kan iets nieuws geboren worden...’. Een dergelijke gedachte hadden de Münchense revolutionairen ook.

Karl Retzlaw schreef in zijn ‘Erinnerung an Ret Marut’, die in *Das B. Traven Buch*[11.] is opgenomen, dat deze hem aanhoudend aan Walter Mehring deed denken. Een goede vergelijking, denk ik. En ik zie dan die foto, waarop Mehring aan het eind van zijn leven, enkele jaren terug, in een hotelkamer te zien is met zijn enige bezitting: een koffer. Vergelijk de schamele spullen, die Gales-Traven in zijn boeken mee door de wereld sleept. Ik denk dan aan dat prachtige gedicht van Mehring, dat uitstekend de revolutionaire sfeer na de oorlog in Duitsland typeert:

> Hurra-r-r-r-r-a
> Tatü-Tata
> Die Deutsche Revolution
> Schon naht
> Zylinderhut, Zylinderhut
> Die Sozialisierung
> Oder das Auto im Stechschritt!
> Schon revoltieren
> Die ersten Lebensmittel der Entente
> Im Magen der Kapitalisten!
> Berlin, dein Tänzer ist der Tod-
> Foxtrott und Jazz...

Inderdaad, een vorm van woeligheid, van anarchisme, van weigering als levensprincipe. ‘Als ik “Der Ziegelbrenner” met een woord zou moeten typeren’, zo zegt Armin Richter in het Travenbuch,

> dan zou ik het een ‘verlichtingstijdschrift’ (Aufklärungszeitschrift) noemen. Het voornaamste doel van Marut was om het kritisch vermogen van zijn lezers aan te wakkeren, om het nuchter verstand, dat de mens uiteindelijk eigen is, tegen de alomtegenwoordige idiotie van bestaande toestanden en ordeningen in beweging te brengen. Hij doet dat door het vanzelfsprekende radicaal in twijfel te trekken en door het schijnbaar onveranderlijke als veranderlijk te laten zien, als iets dat *moet* veranderen

In ieder geval twee onderwerpen komen veelvuldig in ‘Der Ziegelbrenner’ aan bod: de oorlog en de pers. Talloze keren wordt de moeder van de gesneuvelde zoon aangesproken; soms terloops, vaak in kleine paragrafen zoals deze:

Slechts

‘Maar, oudje, waarom ween je toch zo bitter? Kan je dan niet lezen? Twintig kilometer terrein gewonnen en maar een dode op de lijst van gevallenen’

‘Die ene dode was mijn enig kind’. (‘Heft’ 4, 82)

Domineert dit antimilitarisme tijdens de oorlog, daarna is vooral de pers (en censuur) het mikpunt. ‘Menschen’, zo begint het nummer van 20 maart 1920.

> U hebt slechts één vijand, de ellendigste van allen. Tuberculose en syphilis zijn vreselijke plagen ... Nog veel afschuwelijker, boosaardiger en ellendiger voor lichaam en ziel van de mens woedt de plaag, die alles beheerst: de publieke hoer, die Pers heet...

Door alle nummers van ‘Der Ziegelbrenner’ verspreid kun je citaten uit de landelijke en regionale (soms ook buitenlandse) pers vinden met woedende naschriften van Ret Marut. De achterliggende gedachte is duidelijk: de pers was voor Marut een verlengstuk van Keizer, Kazerne, Kapitaal en Kerk; een hoer, die des te weerzinwekkender is omdat ze pretendeert onafhankelijk te zijn. Precies dat punt - het contrast tussen schijn en werkelijkheid - stuitte Marut het meest tegen de borst. Voor Traven geldt hetzelfde.

Er zijn nog wel meer onderwerpen te noemen, die veelvuldig in ‘Der Ziegelbrenner’ aan bod komen. De staat ondermeer. Maar van groot belang is dat eigenlijk niet. Belangrijker is dat Marut, zeker in de latere nummers van zijn blad, krachtig voor een vorm van individueel anarchisme pleitte. En dat impliceert verzet tegen iedere structuur: staat en kerk, leger en pers. Het beste voorbeeld van zo'n anarchistische geloofsbelijdenis staat in 'n gedicht in het nummer van 6 januari 1920:

> Die Sonne steht im Mittel-Ort des Weltalls
> ...
> Jeder Körper befindet sich im Mittel-Ort des Weltalls.
> Ich stehe im Mittel-Ort des Weltalls.
> Ich allein. Nur ich stehe im Mittel-Ort des Weltalls,
> weil nur ich denken kann: Ich.
> ...
> Ich bin unvergänglich
> Ich bin unsterblich
> Ich denke: Ich
> Ich bin. Ich bin Ewigkeit zu Ewigkeit.
> Ich denke: Gott. Ich bin Gott. Vermöchte ich sonst
> zu denken: Gott?
> Ich denke: Ich.
> Ich bin einzig.
> Ich bin unendlich.
> Ich bin.
> Ich erschuf mir diese Welt, als ich sie erkannte.
> Mir gehört die Welt, weil ich sie erkenne.

Als bijschrift kreeg dit ‘gedicht’: ‘opgeschreven in twee dagen in de herfst van 1919, op de vlucht als hoogverrader ...

Op zijn minst een vreemde tekst voor iemand, die herhaaldelijk betoogde dat hij een te verwaarlozen spreekbuis voor vele anderen wilde zijn.

Het dodenschip

Een kleine telefonische enquête, gehouden tussen kerst en oudjaar 1982.

- Vreemdelingenpolitie.

- Goedemiddag. U spreekt met Chris van der Heyden. Ik heb een idiote vraag...

- Ik verbind u even door.

- Goedemiddag, u spreekt met ... Ik heb een wat vreemde vraag. Voor me ligt een boek van een zekere B. Traven. Het is een roman, waarin verteld wordt hoe een man zonder pas van het ene land naar het andere land geschopt wordt en ik vraag me voortdurend af, wat er tegenwoordig met iemand gebeurt, die zonder papieren door de politie wordt opgepakt.

Een mevrouw: - nou, dat is simpel ... We luisteren naar zijn taal of gaan af op zijn etnische kenmerken en brengen hem dan naar de consul van het land, waar wij denken dat hij vandaan komt.

- Maar als jullie hypothese nu eens niet klopt of als die consul om welke reden dan ook weigert om die man als behorend tot zijn nationaliteit te erkennen.

- (Aarzeling) ... Dat gebeurt zelden.

- Dus het gebeurt wel eens.

- Ja, wel eens.
- En dan, wat doen jullie dan?
- Nou dan, eh...
- In dat boek wordt die man gewoon 's nachts de grens overgezet!
- Ja ... zo ongeveer gaat het nog steeds.
- Wat zegt u? Zetten jullie mensen 's nachts de grens over...?
- Hmm, ja...
- Maar als die man dan in België of zo weer opgepakt wordt en naar Nederland wordt teruggebracht?
- Dan gebeurt hetzelfde misschien nog 'n keer.
- (Stomverbaasd) ... Zou ik misschien eens 'n dossier van zo'n geval in mogen kijken?
- Nou ... dat zal mijn chef niet goedvinden, denk ik.
- Waarom niet?
- Omdat, eh, nee, ik denk niet dat hij dat goedvindt.

Dank u voor de informatie.

Het bureau voor rechtshulp op de Spuistraat in Amsterdam kan me niet verder helpen. De jurist aan de andere kant van de lijn denkt niet, dat ik ooit inzicht in die dossiers krijg. ‘Misschien kunt u het via een advocaat proberen, maar veel kans geef ik u niet. Die mensen zitten bovendien tot over hun oren in het werk ... U kunt misschien Cees Everaert eens proberen, Prinsengracht. Maar hij heeft vast geen tijd’.

- Advocatenkantoor Everaert.
- Is mijnheer Everaert aanwezig?

(witte knop).

- Everaert.
- U spreekt met ... Ik heb een idiote vraag ... Heeft u even tijd?
- (Gelach) Steekt u maar van wal.

Everaert blijkt *Het dodenschip* van Traven te kennen en bevestigt, dat de inhoud letterlijk of bijna letterlijk met de werkelijkheid overeenstemt (althans wat betreft het van land naar land brengen van mensen) en dat het NOG STEEDS gebeurt.

> Kijk, als je in een cel iemand hoort zeggen, dat hij uit Libië of Libanon komt, dan gaat er meteen een lampje bij je branden. Je weet, dat die landen nooit iemand opnemen ... Land verwoest, niets te achterhalen, oorlog ... Er wordt natuurlijk wel gezocht en gezocht of de nationaliteit van zo iemand achterhaald kan worden. Al die tijd blijft de persoon in kwestie in de cel, in Demersluis. Dat kan soms maanden duren. Op een gegeven moment verdwijnt zo'n persoon dan ... ‘Ach we hebben hem maar laten lopen’, zeggen ze bij de vreemdelingenpolitie. Dat betekent een enkele reis Roosendaal. Kijk, je kan die mensen niet gewoon de grens overzetten, want er is geen land dat dat accepteert. Een aantal jaren geleden hoorde ik een ervaren rot in het vak tegen een jongere collega - ze zaten aan een tafeltje naast me - precies uitleggen welke overgangen naar Duitsland slecht of niet bewaakt werden ... Over die grensovergangen verdwijnen die mensen ... Al moet erbij gezegd worden, dat ze meestal sneller terug zijn dan de inspecteur, die ze wegbrengt. Er gaan natuurlijk ook mooie verhalen over dit soort gebeurtenissen. Bijvoorbeeld dat van de inspecteur, die een stelletje zigeuners op de automarkt in Utrecht 250 gulden geeft en hen aanraadt zo snel mogelijk uit het land te verdwijnen ... Het kan heel goed waar zijn, hoor, zo'n

> verhaal. Wat moeten ze anders bij de vreemdelingenpolitie? Maar Nederland is nog tolerant; ze proberen hier echt goed uit te zoeken, waar zo iemand vandaan komt. In Frankrijk gaat dat wel even anders. 'Binnen 24 uur verdwenen zijn, of je gaat achter slot en grendel ... hoe lang zien we wel...'. Nee, het is begrijpelijk, dat je die dossiers niet te zien krijgt. Dit soort dingen gebeurt nu eenmaal buiten de internationale afspraken om, maar iedereen doet het, dus iedereen blijft het doen. Nee, kloppen doet het niet ... Wat ik aan dat boek van Traven zo goed vond, is dat het inderdaad helemaal waar is...

Mensen bestaan niet zonder papieren: dat is de voornaamste 'boodschap' van *Het dodenschip.* Wanneer je geen papieren hebt en wel geld, zoals de rijke Amerikaanse dame, die in het boek voorkomt, dan is er niets aan de hand; maar heb je geen papieren en alleen je lijf, dan ben je 'dood' of in ieder geval vogelvrij.

> 'Mijn overgrootouders waren al Amerikanen en hun ouders ook al', zegt Gale tegen de consul van 'zijn' land.
> 'Levert u mij maar het bewijs, en ik ben verplicht u een pas uit te reiken, of ik nu wil of niet ... Geeft u mij het bewijs

> dat u daar geboren bent'.
> 'Hoe moet ik dat nou bewijzen als de geboorte niet is geregistreerd'.
> 'Mijn schuld is dat zeker niet'.
> 'Wilt u misschien zelfs ontkennen dat ik ooit geboren ben?'.
> 'Juist. Dat ontken ik. Het feit dat u hier voor mij staat, vormt voor mij niet het bewijs dat u geboren bent' (p. 62).
> 'Hij overhandigde me een pakje boterhammen, een papieren zakje met sigaren en een pakje lucifers zodat ik bij niemand om een vuurtje hoefde te bedelen.
> 'En komt u nooit weer terug naar Holland. U krijgt zes maanden gevangenis en wordt geïnterneerd. U bent dus bij deze uitdrukkelijk gewaarschuwd in het bijzijn van een getuige. Goodbye en veel succes.
> Daar stond ik, midden in de nacht, in het open veld...' (p. 44).

De Ret Marut van 'Der Ziegelbrenner' leefde in de wereldliteratuur. Shelley komt in vertaling van Marut zelf meerdere keren aan bod en deze zegt expliciet, dat de Engelse romanticus voor hem de grootste lyrische dichter is; genoemd worden natuurlijk Goethe en Heine, Schiller, Nietzsche, Feuchtwanger en verder Herman Bang, Longfellow, Cooper en ga zo maar door. De eregalerij der laureaten is in 'Der Ziegelbrenner' present.

Gale, de zeeman uit *Het Dodenschip* leeft in een geheel andere wereld. 'Ik kende geen andere gedachte dan alleen maar: van elf tot zes, van elf tot zes, van elf tot zes. In dit begrip lag mijn notie van de werkelijkheid en heel mijn identiteit besloten. Verder bestond ik niet. Mijn ik stelde niets meer voor dan dit 'van elf tot zes' (192). Toch is Gale niet ongeletterd. Na een bonkerig Holla-hé citeert hij Caesar Augustus Capitalismus in het Latijn: Morituri te salutant (149); in een monologue intérieur bekritiseert Gale de 'zeeverhalen'; die altijd mooi en gladjes zijn (140) en één keer verwijst hij zelfs expliciet naar de 'grootste schrijver van zeeverhalen' en daarmee kan - denk ik - niemand anders dan Conrad bedoeld zijn; ook Goethe wordt genoemd, als getuige voor het feit, dat de stokers op een dodenschip er slechter aan toe waren dan de duivel; maar de mooiste (weliswaar indirecte) verwijzing is naar Dante en die is m.i. ook de sleutel tot het boek.

Aan het eind van het eerste deel van *Het dodenschip* belandt Gale na omzwervingen door België, Nederland, Frankrijk en Spanje op de Yorikke. Als hij eenmaal aan dek staat realiseert hij zich opeens, wat hij heeft laten gebeuren: '... en terwijl ik nog met sentimentele ogen naar het in de verte verdwijnende Spanje stond te kijken had ik het gevoel dat ik de bekende grote poort was doorgegaan waarboven in sinistere woorden geschreven staat:

> Wie hier binnengaat,
> diens naam wordt door de wind verwaaid.
> Hij is niet meer...

Met diezelfde regels begint het tweede deel van het boek en de spreuk gaat nog verder, om te eindigen met...

> Hij heeft nooit kunnen wezen
> en kan nooit zijn gedacht.

'De bekende grote poort' kan bijna niets anders zijn dan de poort van de hel, die in de derde zang van Dante's *Inferno* beschreven wordt (de vertaling is van J.C. Hacke van Mijnden uit de jaren '60 van de vorige eeuw):

> Door mij de weg tot in de stad der klachten
> Door mij de weg naar 't eeuwig smartelijk leven
> Door mij de weg tot treurende geslachten
> (...)
> Geen schepselen nog vóór mij geschapen waren:
> Slechts 't eeuwige was - ook ik zal eeuwig wezen
> Wie binnentreedt, late alle hope varen.

'Die woorden', zo vertelt Dante zijn lezer vervolgens, 'kon ik boven d'ingang lezen/Met zwarte letters op den muur geschreven'.

De verwijzing naar Dante wordt nog duidelijker in het verloop van het verhaal. Vlak voordat Gale zich met een touw aan boord van de Yorikke laat hijsen, geeft hij een kort commentaar op de wereld sinds de aartsvader uit het paradijs verdreven is. 'Sedert Adam zich in het paradijs een keer verveelde, dragen, geloof ik, de mensen de vloek met zich mee, dat zij zich nooit volkomen gelukkig voelen en steeds een groter geluk najagen'. De mens kenmerkt zich precies omdat hij een 'niet aflatende hoop koestert dat iedere verandering tot iets beters moét leiden'. Die hoop koestert Gale ook en daarom verlaat hij het zonnige en vriendelijke Spanje om op het dodenschip aan te monsteren. Maar hij staat nog niet op het dek, of hij realiseert zich, dat dit een foute beslissing was. Spanje verdwijnt in de verte; hij is opgesloten, ècht 'dood'; pas nu doorziet hij alles, net als Dante.

> In de tijd voordat ze mij lieten sterven en voordat ik dode onder de doden werd, heb ik vaak niet begrepen hoe slavernij mogelijk kan zijn, hoe militaire dienst mogelijk kan zijn ... Sinds ik bij de doden was, nu ik zelf een dode ben, nu ik op een dodenschip vaar, is ook dat geheim voor mij opgelost, gelijk alle geheimenissen ons pas na de dood worden geopenbaard.

Het geheim is de hoop, is precies datgene wat je laat varen als je de poort van de hel binnentreedt...

> Ik heb colonnes zwaar beladen kamelen, lama's, ezels en muildieren voortgedreven. Ik heb er onder die dieren dozijnen gezien die gingen liggen als ze maar met één kilo te veel beladen waren, die gingen liggen als ze vonden dat ze slecht behandeld werden, en die zich zonder klagen hadden laten doodranselen - en ook dat heb ik gezien - liever dan op te staan, hun last te accepteren of de slechte behandeling te dulden ... En de mens? De heer der schepping? Hij vindt het fijn slaaf te zijn, hij is er trots op soldaat te mogen zijn en te worden neergemaaid, hij houdt ervan te worden afgeranseld en gemarteld. Waarom? *Omdat hij denken kan. Omdat hij aan betere tijden denken kan. Omdat hij hoopt dat het ook weer bergop zal gaan*[12.]. Dat is zijn kruis en nooit zijn redding. Medelijden met slaven? Medelijden met soldaten en met oorlogsinvaliden? Haat jegens tirannen? Nee, nee, nee! (173).

Ook Gale blijft leven omdat hij blijft hopen. Van zelfmedelijden is geen sprake: hij kan immers weigeren als een dier; hij kan toch overboord springen? Maar hij gaat door, net als zijn naamgenoot uit *Die Baumwollpflücker*[13.] en de talloze slaven uit de Caoba-cyclus.

Toch duurt die houding met het doosje van Pandora in de hand niet lang. Net als bij Celso in de Caoba-cyclus maakt die concentratie op morgen en op wat komen zal, plaats voor cynisme en doodsverachting. Dit houdt hem eveneens op de been en is misschien, zoals bij Celso, nog wel krachtiger dan de hoop. Maar om dat cynisme op te brengen moet je ervaren hebben, hoe het is om op een dodenschip

of een Mexicaanse plantage te leven; moet je net als Celso zo vaak geslagen en vernederd zijn, dat het je niets meer kan schelen; moet je ‘de aard van een hond’ bezitten; moet je de hel, die leven heet, zó meegemaakt hebben, dat al het andere alleen nog maar 'n verlossing kan betekenen, ook de dood.

Die ervaring doet Gale op als hij de ingezakte roosters van de Yorikke opnieuw op hun plaats moet zetten:

> Stanislaw had toen hij naar boven ging gezegd dat het bloed kostte als er roosters uitvielen. Daarmee wilde hij zeggen: als er één uitvalt. Nu waren er zes uit. Die er weer in zetten kostte niet alleen maar bloed en niet alleen afgeschaafde stukken vlees en verschroeid vel, nee, dat kostte bloedend sperma, uitgerukte spieren, je merg stroomde als vloeibare

> lava uit je knoken, je gewrichten kraakten als hout dat in tweeën breekt ... Sinds die nacht sta ik boven de goden. Ik kan niet meer verdoemd worden. Ik ben vrij, mag onbekommerd doen en laten wat ik wil. Ik mag goden vervloeken, mag mezelf verwensen, mag handelen zoals het me uitkomt. Geen wet der mensen, geen gebod der goden kan mijn handelingen meer beïnvloeden, want ik kan niet meer verdoemd worden. De hel is een paradijs. Geen menselijk monster kan helse pijnigingen bedenken waar ik bang van zou kunnen worden. Hoe de hel er ook uit moge zien, het zal de verlossing betekenen. Verlossing van het inzetten van ingezakte roosters op de Yorikke (182).

Datzelfde cynisme spreekt uit ‘Het danslied van het dodenschip’, waarmee het tweede deel van het boek eindigt:

> Ik spuug op jullie genadebrood
> En zelfs al is mijn reisdoel de dood,
> Als ik met schande ben belaan
> Dan gaat het jullie geen flikker aan.
>
> De laatste dag is mij een biet.
> Aan eeuwig leven geloof ik niet,
> Of God bestaat, dat weet ik niet,
> En helse pijnen vrees ik niet.
>
> Hopla hé, diep is de zee,
> Hopla, hopla, hé!

Als Gale's vriend Stanislaw op de laatste bladzijden van het boek hallucinerend in zee springt en verdrinkt, gaat hij dan ook door een poort met 'n tekst, die precies tegenovergesteld is aan de inscriptie boven Dante's hellepoort: ‘Kom, Stanislaw Koslowski’, zei de grote kapitein,

> kom hier, ik monster je keurig netjes aan voor de grote vaart. Hou toch op over die papieren. Heb je bij mij niet nodig. Je zit op een goed en eerlijk schip. Zoek maar een kooi uit, Stanislaw. Kun je lezen wat daar boven de deur staat geschreven?
> En Stanislaw zei: ‘Ja cap'n. Wie hier binnengaat, is vrij van alle smarten!’

Met deze laatste regel van het boek is de cirkel rond: door en met de hoop treedt de mens ‘het smartelijk leven’ binnen; in het smartelijk leven leert hij (wellicht) de betrekkelijkheid van de hoop zien; als hij de hoop heeft laten varen, staat hij onverschillig tegenover smarten. Hoop, smart, leven, dood ... 't is onverschillig, sowieso zinloos, wat er ook gebeurt. Want de onvermijdelijke dood betekent nooit een verslechtering, waarschijnlijk een verbetering. Als je dat doorgrond hebt, is het zelfs mogelijk om weer te genieten, zoals Gale van zijn dodenschip: niet ondanks, maar *dankzij* ‘het smartelijk leven’; als je zó ver bent, spring je als Urbano in *De opstand der gehangenen* met een glimlach in de rivier om jezelf te verdrinken.

Ik denk dat hiermee de filosofische en literaire kern van *Het dodenschip* aangegeven is. Of die verwijzing naar Dante ook bewust is, doet minder ter zake dan de constatering, dat dit boek niet alleen uiterst literair is, maar bovendien van een geheel ander gehalte dan men veelal denkt. Inderdaad wordt Traven, zoals ik hiervoor al zei, vaak een proletarisch schrijver genoemd en niet volledig ten onrechte: de Caoba-cyclus vertoont onmiskenbaar trekken van de proletarische roman, al is

het alleen maar vanwege het succesvolle einde. Voor de andere boeken van Traven gaat dit echter veel minder duidelijk op; voor *Het dodenschip* in het geheel niet. *Het dodenschip* is een boek over de condition humain, nauwelijks over de verrotte maatschappij, al wil dat niet zeggen, dat die maatschappij niet bekritiseerd wordt. Integendeel, talloze keren geeft Gale-Traven een snier naar de maatschappij waar hij in leeft. Uitdrukkelijk verwijst hij naar de Westerse samenleving van na de Eerste Wereldoorlog, waarin de tirannie van vorsten en despoten plaats heeft gemaakt voor de dictatuur van de natie en de staat.

Tekening van Torsten Billman bij de Nederlandse uitgave van Het dodenschip.

> Er varen vele dodenschepen over de zeven zeeën omdat er vele doden leven. Nooit hadden we zo veel doden als vanaf het moment dat de Grote Oorlog voor de vrijheid gewonnen werd. Voor het soort vrijheid dat passen en nationaliteitsbewijzen aan de mensheid opdrong om haar zo de almacht van de staat te openbaren (196).

Expliciet zijn de aanvallen op het militaire apparaat en het grootkapitaal. *Maar*, een ideaal, een helder omschreven toekomst, biedt Traven niet en als Eric Ertl in *Das B. Traven Büch*[12.] beweert, dat het dodenschip een zinnebeeld is van de kapitalistische maatschappij, die naar zijn ondergang drijft, dan heeft hij te veel politieke sprookjesboeken gelezen. Eerder het tegendeel is waar. De mensheid blijft altijd dezelfde:

> De mensen doen niets liever dan langs platgetreden paden te gaan. Daar voel je je zo lekker veilig. Die drang tot imitatie is er de oorzaak van dat de mensheid in de laatste zesduizend jaar geen vooruitgang heeft geboekt, maar ondanks radio en vliegerij zich in dezelfde barbaarse toestand bevindt als aan het begin van Europa's geschiedenis (174).

De bevrijders van vandaag zijn de heersers van morgen, zegt Traven. Ondergang, nieuw begin? ‘Het droevige, het beklagenswaardige, maar echt menselijke is dat degenen die gister nog zelf werden onderdrukt vandaag de meest beestachtige onderdrukkers zijn. En onder die bestiale vervolgers vind je nu ook al de communisten’ (98-99). Ook binnen de groepering, die nu afschaffing van randen en standen predikt, heerst een streng klasse-onderscheid.

> Geen mens is zo goed in het maken van subtiele en super-subtiele verschillen in rang en stand als de arbeider ... De man de de schroeven mag aandraaien, duizenden stuks, allemaal op dezelfde voorgeschreven manier, wat is die niet een bink vergeleken met de man die de schroeven in een mand moet wegsjouwen (241).

In een boek met interviews met Heinrich Böll[14.] vond ik eens de volgende passage:

... dat men nog steeds niet goed begrepen heeft dat de schrijvers, wat de communistische, katholieke, protestantse of atheïstische leer hen ook voorgehouden mag hebben en die ze dan ook genegeerd hebben, dat alle schrijvers *ontroostbaar* zijn ten opzichte van het universum, de mensheid, onverschillig in welk politiek systeem ze leven; ontroostbaar jegens de systemen vol dwang, de verachting voor pro-

> blemen die nooit door het recht en de wet opgelost kunnen worden.

Beter zou ik het niet kunnen zeggen. Zó is de Traven van *Het dodenschip*: ontroostbaar. Misschien is het daarom wel zijn mooiste boek!

De katoenplukkers

Al weigerde Traven iedere mededeling over zijn persoon, over zijn werk wilde hij zo nu en dan wel iets zeggen. Dat deed hij in korte essays, die in het huisorgaan van de uitgever - 'Die Büchergilde' - gepubliceerd werden. In het derde nummer van 1926 - in hetzelfde jaar dus dat *Het dodenschip* verscheen - gaf Traven antwoord op vragen van lezers naar het einde van dit boek, dat blijkbaar niet bevredigend gevonden werd. In de toestand, waarin Gale en Stanislaw na het vergaan van de Empress of Madagascar beland zijn, zo zegt Traven[15.],

> zien ze zelfs het vreten, dat de ratten nog niet aan zouden raken, als een overheerlijke godenmaaltijd. Zo'n verandering van smaak (er staat: Meinung) is slechts denkbaar, als de dood al overwonnen is. Nog één keer verschijnt het dodenschip in al zijn glans als het visioen van een mens, die koorts lijdt en van dorst omkomt. Wat er daarna met de verteller gebeurt - of hij tenondergaat of op een of andere manier toch blijft leven - heeft met *Het dodenschip* niets meer te maken (wie vertelt, leeft ook). De volgende regel zou het begin van een nieuwe roman zijn.

Misschien klopt het chronologisch niet, wat ik nu ga doen, want die volgende roman - *De katoenplukkers* - verscheen in afleveringen in het socialistische dagblad 'Vorwärts' vóórdat *Het dodenschip* gepubliceerd werd. Maar zowel uit de reactie van Traven op 'n verzoek van 'Die Büchergilde' om kopij als uit de biografische reconstructie en de inhoudelijke logica, mag je m.i. afleiden, dat deze novelle het nieuwe boek van Traven was. De volgende regel van *Het Dodenschip* was de eerste van *De Katoenplukkers.*

Hoe ellendig de omstandigheden van zowel Gales uit *De katoenplukkers* als Gale[16.] uit *Het dodenschip* ook zijn, er bestaat een fundamenteel verschil tussen het 'leven' van beide outcasts: de zeeman bestaat maatschappelijk niet; hij leeft in een wereld, die geïsoleerd is als de toverberg van Thomas Mann. Gales uit *De katoenplukkers* daarentegen leeft 'slechts' aan de rafelrand van de maatschappij: één van de velen uit het zwervende proletariaat, speelbal van de markt.

> Die Baumwoll' stehet hoch im Preise
> Ich habe keinen ganzen Schuh,
> Die Hose hängt mir fetzenweise
> Am Ursch, und ist auch vorn nicht zu.
>
> (...)
> Ich bin verlaust, ein Vagabund
> Und das ist gut, das muss so sein,
> Den wär'ich nicht so'n armer Hund,
> Käm' keine Baumwoll' rein.
>   Im Schritt, im Schritt!
>   Es geht die Sonne auf.
>   Füll in den Sack

> Die Ernte dein!
> Die Waage schlag' in Scherben!

De Amerikaanse zeeman zingt iets anders; 'n groot verschil:

> The death-ship is it I am in
> all have I lost, nothing to win.

De omstandigheden zijn anders; 't lied klinkt anders; maar vooral de instelling, de houding tegenover het leven is anders. Aan het eind van de wat filosofisch uitgevallen interpretatie van *Het dodenschip*, schreef ik, dat het weer mogelijk was om te genieten als alle ellende begrepen is. Dat overkomt Gale uit *Het dodenschip* ook, zoals blijkt uit de laatste pagina's van het tweede deel, waarin hij zelfs dit schip z'n liefde verklaart.

> Ik zal je nooit meer verlaten, liefste, niet om alle schatten van de wereld. Ik zal met je ronddolen, met je zingen, met je dansen en met je slapen. Ik zal samen met je sterven, in jouw armen mijn laatste ademtocht uitblazen, jij zigeunerin van de zeven zeeën. Jij praalt niet met je roemrijke verleden en je oeroude stamboom bij tante Lloyd in Londen. Jij praalt niet met je lompen en jij maakt er geen spelletje van ...[17.].

Die vrolijke weemoed is de grondhouding van Gales uit *De katoenplukkers* en misschien gaat het hem ook juist daarom relatief goed: op de boerderij van mr. Shine geniet hij privileges; op de olievelden verdient hij een flinke hoeveelheid geld; in de bakkerij komt hij via een slimme truc meteen aan het werk en het echtpaar Doux, dat ook nog een aangrenzend café bezit, is (net als mr. Shine) niet in staat om met hun werknemers te doen zoals ze willen. Integendeel:

> de vakbonden zijn hier na de revolutie tussen 1910 en 1920 ontstaan en hebben zich meteen in de meest moderne richting ontwikkeld. Ze hebben de ervaring van de Amerikaanse vakbonden, van de Russische Revolutie, het explosieve geweld van jonge hemelbestormers en de elasticiteit van een organisatie, die nog haar vorm zoekt en nog dagelijks zijn tactiek kan veranderen (72).

De familie Doux moet met andere woorden capituleren voor haar werknemers; en uiteindelijk verdient Gales ook als veedrijver een flinke som. Maar nogmaals: het gaat Gales niet alleen vrij goed omdat de omstandigheden in Mexico veranderd zijn en omdat hij - in tegenstelling tot de andere katoenplukkers - blank is. Het gaat hem ook en vooral goed, omdat hij voor 100% nonchalant is. Wat er precies gebeurt, kan hem eigenlijk niets schelen, hij doet wat hij moet doen en probeert verder, zonder oneerlijk te zijn, zoveel mogelijk te profiteren van alle kansen, die hem geboden worden. Gales leeft als het hoertje Jeannette, dat hij op een tocht met Osuna ontmoet. Jeannette stoort zich niet aan de wereld, bekommert zich niet om moraal en andere zoete praatjes en laat de wereld in zijn sop gaar koken. Ze pikt wat ze pikken kan en laat alles uit handen vallen op het moment, dat *haar* dat zint. Ze wil een flinke hoeveelheid geld verdienen, een landgoed in Duitsland of een Farm in Canada kopen en vervolgens trouwen. ‘Wat dacht je dan’, zegt ze tegen Gales.

> Natuurlijk. Met zesendertig. Dan beginnen de vrolijke jaren van het leven pas. Dan zal ik nog eens wat van mijn leven en mijn huwelijk maken. Ik heb tenslotte de ervaring en weet hoe je met mannen om moet springen,

> hoe je hen het leven en het bed zó aangenaam moet maken, dat ze je als een waardevol kleinood weten te waarderen.

Gales heeft enkele tegenwerpingen. 'Stel nu eens, zegt hij, dat je een van je vroegere klanten ontmoet?'

> Dan ken je me niet. Zo'n hel van een leven wil ik niet leiden ... Vóórdat we tot afspraken komen zal ik hem zeggen, waar mijn geld vandaan komt. Als hij daar geen onoverkomelijke bezwaren tegen heeft, dan zal ik hem zeggen: goed, we trouwen onder de volgende voorwaarde; jij verwijt me nooit de wijze waarop ik mijn geld bij elkaar gekregen heb en ik zal je nooit verwijten, dat jij van dit geld een aangenaam leven kan leiden. Want ik behoud het geld en hij krijgt genoeg om er niet om te hoeven bedelen ... (111-112).

Net zo min als Jeannette begrip heeft voor de morele verontwaardiging van haar ouders als ze vernemen, hoe hun dochter 'n fortuin heeft vergaard, is Gales bereid om de maatschappelijke mores als iets anders dan leugens ten voordele van enkelen te erkennen. Zelfs moord.

> Antonio, je had gelijk, volledig. Je hebt gelijk. De levende heeft altijd gelijk. De dode is schuldig. Als jij Gonzalo niet vermoord had, dan had hij jou om het leven gebracht. Misschien. Nee, zeker. Dat is de kringloop van de jungle.

> Je leert zo snel in de jungle en heel de beschaving is niets anders dan een natuurlijk resultaat van een bewonderenswaardig vermogen tot nabootsing ... Alles is bloed, alles is strijd. In de jungle zijn het tanden en klauwen, bij ons zijn het messen. Maar het was maar een grapje, alleen maar voor de lol. Echt, voor de lol. Niets meer dan dat.
> Of het nu de dobbelstenen zijn of de kaarten, het rad of het mes! Na zeven weken werk hadden wij geen van beiden genoeg geld bijeen om uit dit godverlaten oord weg te komen en iets anders te zoeken (56-57).

Als het bestaan ellendig is, de wereld onveranderlijk èn slecht verdeeld, dan is er nog maar één mogelijkheid: dat te accepteren, door de valse mantel, die beschaving heet, heen te scheuren en te leven volgens de enige wet, die werkelijk telt; die van de jungle.

Klondike is ver en zo dichtbij

Op een van de eerste pagina's van het zesde deel van de Caobacyclus (p. 11) geeft Traven in een notedop zijn ideaalbeeld van het leven van de gewone Mexicaan (lees: mens). Mensen, zo zegt hij

> die zich geen andere levensvervulling wensten dan ongestoord hun werk te kunnen verrichten, hun land te bebouwen, hun vee te verzorgen, hun koopwaar ongehinderd naar de markt te brengen, een gezin te stichten, kinderen te hebben, af en toe een feest te vieren en een of tweemaal per jaar een pelgrimstocht te maken naar de grote ferias, de jaarmarkten, van het land, en dan, oud geworden, in rust en vrede, omringd door goede vrienden en buren, te mogen sterven...

De dictatuur van Porfirio Diaz had deze levenswijze onmogelijk gemaakt en vreedzame, ambitieloze mensen veranderd in ‘wraakzuchtige, weerspannige, altijd wantrouwige, vechtlustige, huichelachtige en aan brandewijn verslaafde wilden’.

Een politieke macht, zoals de dictatuur van Porfirio Diaz, kan bestreden en overwonnen worden, zoals in *Een generaal komt uit de jungle* ook gebeurt. Heel wat moeilijker te overwinnen zijn de corrumperende neigingen, die ieder mens in zich heeft. Een daarvan - en een belangrijke - is hebzucht.

Hiermee is niet alleen het thema van *De schat van de Sierra Madre* aangegeven, maar tevens het verschil met de Caobacyclus; het is het verschil tussen een misselijkmakend verhaal met een relatief vrolijk einde en een veel minder somber verhaal met een tragisch slot; tussen de geschiedenis van een periode, die net als de tijd voorbij kan glijden en het menselijk tekort, dat blijft zolang de mensen blijven.

Is er in *Het dodenschip* en *De katoenplukkers, De witte roos* en *De brug in de jungle* nog een duidelijk relatie aan te wijzen tussen de condition humaine en het maatschappelijk tekort -'n relatie, die in de Caoba-cyclus domineert -, in *De schat van de Sierra Madre* is daarvan geen sprake. In dit boek gaat het om de mens en zijn avaritia; de mens als speelbal van zijn eigen psyche. Méér dan welk boek van Traven ook is dit verhaal over drie goudzoekers een psychologische roman. In de film, die dit boek internationaal bekend heeft gemaakt, is deze psychologische problematiek bijna geheel verdwenen en het verhaal gereduceerd tot een avonturenvertelling met alle kenmerken van de Western: stof en kloppartijen,

ontberingen en schoten achter een rots vandaan. Al is het niet onjuist om *De schat van de Sierra Madre* een avonturenroman te noemen, louter zo'n kwalificatie doet het boek toch tekort en getuigt bovendien van weinig inzicht in de literaire wereld van Traven. Zomaar spanning zonder 'n symbolisch spel met de moraal is bij hem ondenkbaar.

De moraal wordt al in het begin van het boek gegeven. Dobbs en Curtin, twee losse arbeiders als Gales uit *De katoenplukkers* verblijven op zoek naar werk ergens in een plaatsje in het noorden van Mexico. Daar hoort Dobbs op 'n avond ''n oudere man wiens haar grijs begon te worden' vertellen over zijn ervaringen als goudzoeker. 'Maar in ieder geval', zo vertelt deze, Howard geheten,

> in ieder geval is goud een duivels goedje, geloof dat van mij, jongens. In de eerste plaats verandert het je *karakter* volkomen. Als je het (goud) eenmaal hebt ben je niet meer dezelfde die je was. *Daar ontkom je niet aan.* Al heb je ook zoveel opgestapeld dat je het niet weg kunt krijgen, je wilt altijd meer hebben. Altijd net een beetje meer. Net als in een speelbank, nog maar één keer. Zo gaat het maar door. Je kent het verschil tussen goed en kwaad niet meer. Je verliest het vermogen om te oordelen. Zo gaat het (55) (mijn cursiveringen).

De psychologische spanning, die Traven in het boek creëert, bestaat natuurlijk in de eerste plaats uit de vraag van de lezer of het in dit geval ook zó af zal lopen; of 't 'zo gaat het', dat grijze, wijze Howard uitspreekt, ook voor de drop-outs Dobbs en Curtin zal gelden.

Het loopt precies zoals Howard voorspelde. De drie goudzoekers zijn nog niet op weg of er heerst maar één wet: die van de jungle.

> Ze waren niet eens goede kameraden. Ieder lette alleen op zijn eigen aandeel en als een ander maar een korreltje meer scheen te zullen opstrijken, kwam er direct felle ruzie van. De gemeenschappelijke ellende, arbeid, teleurstellingen en de gemeenschappelijke hoop maakten hen tot bondgenoten in een soort oorlog ... Maar geen van hen drieeën geloofde dat hulp, zelfs met gevaar voor eigen leven, door iemand uit ware goedheid gegeven werd (92).

Zodra de gemeenschappelijke ellende voorbij is - als het goud gedolven en in zakjes is gedaan - slaat het bondgenootschap om in vijandschap. Dobbs verwondt (hij denkt: vermoordt) Curtin en meent, dat hij nu al het goud voor zich heeft. Maar in de jungle is er altijd wel één beest, dat nog groter en sterker is: Dobbs wordt op zijn beurt vermoord door drie bandieten, die het goud voor zand aanzien. 'Toen stak de avondwind op die al het zand dat over de grond verstrooid lag, naar alle kanten wegblies' (277). Het enige dat de bandieten daarna nog bezitten zijn de ezels van Dobbs en enkele andere spullen. Als ze die willen verkopen, worden ze als rovers ontmaskerd, gevangen genomen en 'op de vlucht neergeschoten'.

De moraal is duimendik: de hebzucht leidt tot niets; 't bezit glijdt als zand door je vingers en verwaait; opnieuw sta je met lege handen! En het ergst hiervan is, dat je bijna machteloos tegenover de greep van de hebzucht staat. Vandaar ook, dat Howard zijn vriend Curtin aan het eind van het verhaal uitlegt, dat Dobbs niet schuldig, niet oneerlijk is.

> Zie je, ik geloof dat hij in de grond even eerlijk is als jij en ik. De fout was, dat jullie tweeën alleen midden in de wildernis achterbleven met bijna vijftigduizend dollar voor jullie beiden ... Als je het mij vraagt, kameraad,

> zou ik wel eens willen weten welke man op aarde aan die verleiding weerstand geboden zou hebben zonder er gek van te worden ... (302).

Tenzij, tenzij je de wijsheid hebt om de betrekkelijkheid van bezit in te zien en het geluk om met mensen in contact te komen, die op een geheel andere manier omgaan met de dingen om hen heen. Tenzij je leert te leven als de drie Indianen, die het drietal ontmoet. Zoals alle primitieven, die in het werk van Traven voorkomen, zijn ook deze Indianen ervan overtuigd, dat blanken erg wijs zijn. 'Nogal', antwoordt Howard op hun vraag daarna. 'Wij kunnen boeken lezen en ook kranten waar al het nieuws in staat en wij kunnen brieven schrijven en ook tellen met geschreven cijfers'.

'Cijfers?'

'Ja, cijfers', antwoordde Howard. 'Om het wat duidelijker te zeggen, tien, vijf, twintig, dat zijn cijfers'.

'Maar', zei de Indiaan, 'dat is toch nog maar de helft. Je kunt niet zeggen tien of twintig. Je moet erbij zeggen wat je bedoelt.

tien geiten, of tien centavos of tien paarden...' (224-225).

Dezelfde Indiaan, die deze wijze woorden spreekt, is later de gastheer van Howard en haalt hem ertoe over om zich in zijn dorp te vestigen. Aan het eind van het boek besluit de oude goudzoeker om hier definitief als medicijnman te blijven. En ook Curtin ziet nu in, dat de simpele waarden (van een boerengemeenschap) te prefereren zijn boven het vluchtige karakter-en misvormende bezit van dingen, waar je niets aan hebt: goud is uit te drukken in abstracte cijfers, niet in paarden, geiten of knollen. En om het bezit van dergelijke zaken gaat het: het zijn de enige instrumenten om een leven te kunnen leiden.

Traven heeft ook aan *De schat van de Sierra Madre* een spreuk meegegeven. Deze heeft me heel wat denk- en zoekwerk gekost en ik moet eerlijk bekennen, dat hij onbegrijpelijk voor me blijft.

> De schat, die wij alleen door moeizaam zoeken en door taaie volharding zouden kunnen vinden en die wij dat niet waard achten, alleen dat is in werkelijkheid de schat, waar wij ons hele leven naar verlangen. De glinsterende schat, waar wij dag en nacht op jagen, ligt begraven achter die bergen daar in de verte.

't Enige, dat ik kan zeggen is, dat hij me doet denken aan die van Gerard Bruning: *Delven wij waar wij staan/want waar wij staan is Klondike.* Maar of zij hetzelfde bedoeld hebben, betwijfel ik.

De jungle en het moderne tijdperk

In zijn twee volgende boeken borduurt Traven voort op het thema, dat in *De schat van de Sierra Madre* gegeven wordt: in *Die Brücke im Dschungel* (wel eens in het Nederlands vertaald, niet verkrijgbaar) zingt hij een loflied op het eenvoudige leven van de Indianen in een natuurlijke omgeving; in *Die weisse Rose* (idem)[18.] vertelt hij, hoe dat eenvoudige leven door het moderne tijdperk verwoest wordt.

Dat laatste thema speelt ook al in *De brug in de jungle*, maar op de achtergrond. Het Indianenjongetje Carlos heeft van zijn broer, die in Texas op de olievelden werkt, een paar Amerikaanse schoenen gekregen,

> glanzend gepoetst en glad als ijs. Natuurlijk moest Carlisto de schoenen meteen aantrekken om de gever te tonen, hoe zeer ze hem bevielen. Omdat hij nog nooit in zijn leven schoenen aan zijn voeten had gehad, was het niet verwonderlijk dat hij er zich nog onzeker in voelde en dat zijn kleine voeten er niet goed inpasten.

Als de Indianen die avond een feestje hebben, verdwijnt de kleine Carlos. Hij blijkt van de brug gevallen en verdronken te zijn.

Dit verhaaltje gebruikt Traven als aanleiding om de verteller - opnieuw Gales, nu niet als ik-persoon, maar als toeschouwer - de gelegenheid te geven de kern van het Indianenleven te doorgronden. 'Er was blijkbaar een aanleiding als deze voor nodig', zo laat hij Gales zeggen, 'om de mensen zó te leren kennen, als ze in werkelijkheid zijn. Dan ziet men niet alleen hun vuil en lompen, maar hun hart en hun ziel...' (127). Die ziel bestaat ondermeer uit een sterk mystiek gevoel, dat beschreven wordt in het verhaaltje over de kaars en de plank. Als Carlisto verdwenen is, gaan de mannen hem met stokken en hengels in de rivier zoeken, omdat zijn

moeder de zekerheid heeft, dat hij verdronken is. Die zekerheid is ook al zo'n bijna mystiek weten, dat Traven-Gales niet kan begrijpen, alleen constateren. Carlisto wordt echter niet gevonden tot een oude wijze man met een gewijde kaars en een plank handelingen begint te verrichten. Gales, die als bezoeker bij de Indianen verblijft en er net als Curtin uit *De schat in de Sierra Madre* langzaam achter moet komen, dat er meer tussen hemel en aarde is dan hij als gringo kan bevatten, vindt dit maar vreemd. ‘Hoe kan hij nu in het water liggen’, zegt hij. ‘We hebben toch uren in de rivier gezocht en niets gevonden?’. Als antwoord krijgt hij iets vaags te horen, dat verderop in het boek een hogere waarheid blijkt te zijn:

> Hoe ongelovelijk schrander zijn jullie moderne mensen toch. Jullie voelen je verheven boven het bijgeloof en hebben niet het minste idee van wat er achter de wereld ligt, die je met de ogen ziet of denkt te zien; maar in feite zien jullie helemaal niets, zijn jullie doof, blind, stom en kunnen jullie zelfs niet ruiken ... (74).

Even verder krijgt Gales te horen, dat het kind de hele tijd al roept.

Gales slaat de gebeurtenissen gade als 'n sceptisch rationalist uit de moderne wereld, die onder de indruk is van wat hij meemaakt. Hij ziet hoe het plankje met de kaars te water wordt gelaten, heen en weer drijft en ergens onder de brug blijft steken. ‘De plank begon bijna onzichtbaar te dansen, alsof hij ongeduldig werd. Het leek alsof het van zijn kwalen verlost wilde worden. Het bewoog op en neer, draaide om zijn as, maar kwam nog geen vijf centimeter van die plaats vandaan...’. Het kind blijkt inderdaad precies daar te liggen.

Door hiernaar te kijken en in gesprekken met een andere blanke, die al vele jaren onder de Indianen woont (vgl. Howard uit *De schat van de Sierra Madre*) begint Gales langzaam meer van het leven van dit volk te begrijpen; of beter: begint hij in te zien, dat hun waarden, hun waarheden, hun werkelijkheid niet te begrijpen zijn. ‘Ik moest in ieder geval constateren’, zo schrijft hij,

> dat ook ik al begon om een verklaring weg te schuiven; ik ervoer het als zeer aangenaam om de dingen niet tot op de grond uit te zoeken. Waarom zou ik die gebeurtenissen tenslotte niet laten voor wat ze zijn. Je leeft gemakkelijker, gelukkiger en in betere harmonie met de kosmos, als je je niet aanhoudend het hoofd breekt over zaken, die geenszins vrolijker maken als ze verklaard en geanalyseerd zijn ... Het leven zo nemen als het is. Hier in de jungle, misschien wel overal in de wereld. Dat is heel de zin van het leven. Wat wil je nog meer? Wat verlang je verder nog van het leven? Al het andere is verloochening van het leven en bovendien is het onbetamelijk. Uit die onbetamelijkheid ontstaat alle zielenood, alle ellende en alle kwaad in deze wereld (109).

De Indiaan, zo luidt de boodschap van het verhaal, accepteert de wereld zoals hij is. Hij heeft dieper inzicht en buigt zich daarom ook voor het lot, dat niet somber of vrolijk is, maar is *zoals het is.* Vandaar dat bij de begrafenis van het jongetje *Taintgonnarainnomo* gespeeld kan worden: een hoempapa melodie uit de ene beschaving wordt 'n treurmars in de andere; niet zozeer vanwege muzikale verschillen, maar vanwege een fundamenteel onderscheid in gevoelens: huilen en lachen, somberheid en vrolijkheid zijn één en hetzelfde in een wereld, die is zoals hij is.

Maar de mens (ik probeer zoveel mogelijk Traven's literaire beelden in zijn filosofische taal en bedoeling om te zetten) heeft zijn omgeving veranderd. Hij heeft van de jungle de zogenaamd ‘moderne wereld’ gemaakt en zich daarmee uitgeleverd aan zogenaamd andere wetten dan die van de natuur. Al is de natuur keihard (‘voor

de jungle is de mens zonder belang ... De mens komt, de mens gaat, de jungle blijft', 102), hij is ècht; de jungle is, zoals hij is. De jungle verkoopt geen praatjes, bedekt het zware bestaan niet met de mantel der liefde, gerechtigheid of vooruitgang. Leven in de jungle is aanvaardbaar, omdat de mens moet buigen voor een metafysische macht; voor zulke simpele waar(he)den als geboorte en dood; pijn en angst; onvermijdelijkheden, die hun 'rationale' hebben in het raadsel, dat leven heet.

'Bedekken' doet mr. Collins, directeur van de Condor Oil Company en één van de twee protagonisten uit *De witte roos*, wel. Op zijn bureau staat in een zilveren lijstje, gedrukt op kostbaar Japans papier, de volgende spreuk te lezen:

> SMILE, SMILE, SMILE
> ALWAYS
> AND FOREVER SMILE

Er bestaan nog meer van dit soort mooie kreten, zoals HONESTY IS THE BEST POLICY en SMILE/WORK/AND GIVE THE POOR

Opnieuw is de boodschap doorzichtig als glas. Collins is natuurlijk een schoft; z'n spel is althans misdadig. Hij doet alles om de eigenaar van de hacienda La Rosa Blanca, die midden in zijn boorveld ligt, te overreden om zijn grond te verkopen. Die eigenaar, een Indiaan met de naam Hacinto Yanyez, is onvermurwbaar en begrijpt het voorstel zelfs niet eens. ‘Maar ik kan mijn boerderij toch niet verkopen, señor Licenciado, zei Hacinto op rustige, stoïcijnse manier ... Ik kan de hacienda werkelijk niet verkopen, want ze behoort mij in het geheel niet’.

‘Wat’, zei de zaakgelastigde van de Condor Oil Company.

‘Is niet van u? Dat is nieuw voor me. Hij staat toch in de registers als uw eigendom?’

Hacinto lachte:

> natuurlijk is ze van mij, de Rosa Blanca. Zoals ze eens van mijn vader geweest is. Maar ze behoort mijn vader niet meer. Ik bedoel, ik ben niet in die zin eigenaar, dat ik kan doen wat ik wil. Ze is toch ook eigendom van de mensen, die na mij willen leven. Voor hen ben ik verantwoordelijk (16).

Hacinto is niet gevoelig voor goud, hij wenst niet in een mooie auto te rijden; enzovoorts, enzovoorts. Hij wil zijn land om te bebouwen en zijn mensen, voorouders en nageslacht om mee te leven. Daarmee is wat hem betreft alles gezegd. Maar Hacinto leeft niet alleen. Zijn wereld van rust en harmonie is verstoord door een andere wereld, die voor individuen en kleine gemeenschappen te groot en te machtig is.

> Wie is er heer over leven en dood?... Geen van hen, die heren over het leven lijken, die stukken land kunnen kopen en verkopen, die republieken kunnen bestieren en vernietigen, koningen kronen en afzetten, revoluties maken en neerslaan, geen van die mensen is heer over leven en dood. Allen zijn ze 'n onderdeel van de machine, die ‘Het moderne tijdperk’ heet, ‘Het hedendaags bestaan’. Als korreltjes worden ze daarin rondgedraaid en heen en weer geslingerd, nu boven dan onder, soms in het midden, dan weer in de hoek, de ene keer zijn ze aan de rechter-, de andere aan de linkerzijde (76).

Daarom ook is mr. Collins, directeur van de oliemaatschappij bijna verplicht om Hacinto tot verkoop te dwingen. Hij is op zijn beurt speelbal: van zichzelf, van de moderne wereld en vooral (hoe clichématig Amerikaans) van zijn vrouw, dochter en maîtresses, die keer op keer om cheques voor bontmantels, auto's, en feestjes vragen. Wil Hacinto niet goedschiks, dan kwaadschiks! Hij wordt op een Indiaanse manier (gastvrijheid, die terugbetaald moet worden) naar Amerika gelokt en vermoord. Zijn erfgenamen worden met een duidelijk vals verkoopcontract geconfronteerd en moeten uit La Rosa Blanca verdwijnen. Ook al is de corruptie eenieder duidelijk, het is te laat. De Hacienda wordt perceel nummer 119 tot 176 van de Condor Oil Company. De tijd wist de ongeregeldheden, die bij de verkoop

voorgekomen zijn, uit. Alles wordt langzaam olie: de mensen, de omgeving, de gedachten...

De caoba-cyclus

De Caoba-cyclus van Traven is, evenals de meeste van Traven's romans, een klassieke vertelling, soms in het spoor van *De drie musketiers* en *de Rode Pimpernel*, meestal in dat van *De buik van Parijs* of één van de talloze tafereeltjes uit de menselijke komedie van Balzac; soms - anders gezegd - in de traditie van de avonturenroman (het laatste deel bijv. behoort tot dat genre), meestal in dat van het 19de eeuws realisme. De 6 boeken, bijeen 1788 pagina's, spelen in het Mexico van Porfirio Diaz, dus vóór de revolutie van 1910 en gaan over ... Nee, aan een samenvatting waag ik me maar niet; een roman is zelf een samenvatting, zei Kopland eens zeer terecht en daar houd ik me ook maar aan in dit geval. De fijnproever verwijs ik naar de boeken zelf, de literaire schrokop naar de flapteksten.

Porfirio Diaz: een man, die dagelijks zijn snor moest eten, de schouders met epauletten indrukwekkend verbreed, de ogen geloken, maar streng en zelfverzekerd, de borst volgespeld met - snelgeteld - 25 kruizen, insignes en andere tekenen van waardigheid; maar zijn handen gerimpeld, blootliggende aders, vingers die wijzen op een naderende dood. Zo ongeveer zou je een foto uit 1910 kunnen beschrijven en fascinerend is natuurlijk vooral het contrast tussen dat bovenlichaam, dat trots en macht uitstraalt en die oude-mannen handen, die voorzichtig een maarschalkstafje omklemmen en zich - zo lijkt het - in rijksversierde en dus ‘machtige’ mouwen terug willen trekken. Het is één van de vele foto's uit dat Mexico van vlak vóór de revolutie en hij toont m.i. beter dan wat ook in welke situatie het land zich bevond. De symboliek is minder ver gezocht dan je zou denken!

Porfirio Diaz regeerde in 1910, het jaar dat de revolutie uitbrak, al 34 jaar. Zijn naam werd tot een zelfstandig naamwoord, zijn regeringsstelsel tot een begrip: het Porfiriaat. In de Winkler Prins wordt zijn machtsperiode er een van ‘ijzeren rust’ genoemd, waarin het ‘aan de staat getrokken onderwijs sterk (werd) verbeterd, het recht gecodificeerd, de staatsfinanciën gesaneerd, het leger gereorganiseerd en

een spoorwegnet aangelegd'. Porfirio Diaz, kortom een groot man, hoeder van zijn volk, beschermer van zijn land.

1910 bracht niet alleen het begin van de revolutie, het was voor de tijdgenoot vooral het jaar, waarin de honderdjarige onafhankelijkheid van Mexico gevierd werd. De hele maand september stond in het teken daarvan. De Plaza de la Constitución, de kathedraal en het nationaal paleis waren schitterend verlicht, evenals de boulevards van Mexico stad.

Uit heel de wereld waren gasten uitgenodigd en meisjes in vrolijke kledij paradeerden met perkamenten spandoeken, waarop men woorden als Patria, Progreso, Industria en Ciencia kon lezen. Mexico toonde, dat het in de vaart der volkeren was op-

genomen en als sluitend bewijs daarvan werden er op het hoogtepunt van dit weken durend festijn drie bouwwerken onthuld: een ziekenhuis, een gevangenis en een gekkengesticht. Bij nader inzien een symbolische, bijna lachwekkende keuze.

We weten het onderhand wel: hoe mooier de vluchtelingenkampen, die getoond worden, hoe weerzinwekkender de werkelijkheid; naarmate de verkiezingsuitslag dichter de 100% nadert, is de corruptie waarschijnlijker en de overwinning kleiner; hoe groter de welvaart op papier, hoe leger de maag. Dit fabeltje, dat als een kakofonie in de oren klinkt, ging ook op voor Mexico. Traven toont het keer op keer, ondermeer het tweede deel van de Caoba-cyclus, in de schitterende passage over het schooltje Van Bujvilum.

> De escuela rural, het dorpsschooltje in Bujvilum waar don Gabriel onderwijzer was, was een van die scholen die door de grote staatsman en opvoeder van het Mexicaanse volk gesticht waren, en prijkte in de statistieken als school voor Indianen met honderdtwintig leerlingen ... Inderdaad waren er honderdtwintig leerlingen van het mannelijk geslacht. De statistiek loog niet (33).

‘Maar’, zo luidt de alinea, die hieraan vooraf gaat,

> toeristen, bankiers en journalisten gingen niet naar de afgelegen dorpen van de Indianen en het plattelandsproletariaat ... Ze schrokken terug voor de vermoeiende reis naar de binnenlanden en vergaarden hun kennis via maquettes op de exposities van het ministerie van onderwijs.

Wachten op een regeringsvertegenwoordiger

Als ze de moed gehad zouden hebben om onder de mantel en achter de schone schijn te kijken, zouden ze iets heel anders gezien hebben; zouden ze gezien hebben, hoe vervallen de dorpsschooltjes waren, hoe gebrekkig (en dat is een eufemisme als we Traven mogen geloven) de leermiddelen, hoe afwezig de leerlingen; zouden ze 'n Don Gabriel aan het werk kunnen zien en zijn leermethodes kunnen bewonderen: hoe hij alle leerlingen een stukje papier geeft, waarop een zinnetje gekrabbeld staat; hoe hij hen vertelt wat de bovenkant van het papiertje is;

hoe hij hen het zinnetje uitentreuren voorzegt; en uiteindelijk hoe de leerlingen bij de inspectie door de jefe politico allemaal Spaans konden lezen.

> Daarmee eindigde de schooldemonstratie. Don Casimiro schudde Don Gabriel de hand en zei hem dat hij tevreden was met het resultaat. In zijn rapport vermeldde hij dat de dorpsjongens onder leiding van een door hem persoonlijk vanwege zijn goede kwaliteiten uitgezochte secretaris allemaal Spaans spraken en allemaal konden schrijven, lezen en rekenen. De school stond in de jaarstatistiek aangeduid als een voor honderd procent geslaagde plattelandsschool en er stond speciaal bij aangetekend: geen analfabeten in de leeftijdsklasse van zeven tot veertien jaar (2, 48-49).

Met deze passage is ook vrij precies datgene aangeduid, wat ik in mijn inleiding ‘de leugen, die juister is dan de waarheid’ noemde. Het is één van de vele passages in Traven's werk, waarvoor dat principe opgaat. Wie eenmaal 't verhaal over dit dorpsschooltje heeft gelezen, zal het niet snel meer vergeten. Of Don Gabriel werkelijk bestaan heeft, of dergelijke leesmethodes ook in werkelijkheid toegepast werden, of er überhaupt van inspectie in de binnenlanden van Chiapas sprake was, is volstrekt irrelevant. Waar het om gaat is dat de officiële statistieken onder het Porfiriaat schitterende cijfers toonden, maar dat nadere onderzoekingen uit de jaren '20 en '30 leren, dat méér dan 65% van de bevolking analfabeet was en bijna 50% geen onderwijs volgde. Dat zijn dan zelfs cijfers uit 1930, eveneens officieel, dus misschien net zo onbetrouwbaar (waar-

bij nog aangetekend moet worden, dat dit landelijke cijfers zijn en dat volgens de schrijver van het artikel waarin deze gegevens te vinden zijn, de situatie op het platteland véél en véél ernstiger was dan in de grote steden. Volgens ingewikkelde berekeningen met bevolkingsaantal en verhouding bevolkingstad-platteland kom je voor 1930 tot een analfabetisme buiten de steden van méér dan 85%. Volgens officiële cijfers![19.]. Dezelfde tegenstellingen tussen statistiek en werkelijkheid zijn te vinden op het gebied van het eten van tarwebrood, het dragen van schoeisel en het spreken van Spaans of een dialect. In alle gevallen geven de cijfers een gunstig beeld en al is het natuurlijk nooit precies te controleren, je kan er je hand voor in het vuur steken, dat er geen barst van klopt. De statistieken zijn pure leugens, je reinste fictie. Maar het werkte. Evenals de literaire leugentjes van Traven werken, al is het in heel andere, tegenovergestelde richting. Door te beschrijven, zoals Traven het doet, is het effect groter. In ieder geval op mij. Het is het effect van de camera, die door een indirecte hoek of 'n detail te kiezen, zoveel meer vertelt; het is het effect van de spotprent of een expressionistisch schilderij, dat precies door te vervormen zoveel indringender, zoveel 'werkelijker' weergeeft.

Barbarous mexico

Traven had niet volledig gelijk, toen hij in *Regering* schreef, dat journalisten en toeristen de binnenlanden van Mexico weigerden in te trekken. Er zijn uit de 19de eeuw een aantal schitterende reisverslagen, ondermeer van de Duitse natuurkundige Alexander von Humboldt, die met de Franse plantenspecialist Aimé Bonpland tussen 1799 en 1804 een reis maakte door grote delen van Zuid Amerika. Het verslag van het Mexicaanse gedeelte daarvan is samen met dat van twee anderen te vinden in een boek dat enkele jaren geleden in Berlijn verschenen is[20.]. Voor degene, die speciaal in het oostelijk gedeelte van Mexico geïnteresseerd is, zijn de *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan* van John Lloyd Stephens, die in 1841 in New York gepubliceerd werden, misschien nog interessanter. Maar over het leven van de bevolking bieden deze reisverslagen uiteindelijk toch weinig. Veel vertellen ze over de geschiedenis en de talloze tempels, beelden en altaren uit de Maya-beschaving. Veel ook over de natuur. Maar uiteindelijk weinig over mensen en hun sociale omgeving. Het eerste mij bekende verslag, dat onderwerpen behandelt die ook Traven aansnijdt, is van de Amerikaanse journalist John Kenneth Turner. Het heet *Barbarous Mexico*, verscheen in 1910 als boek in Chicago en is meer dan schokkend. Ik vermoed, dat Traven het gekend heeft, al kan ik dat niet onomstotelijk aantonen.[21.]

Turner's Barbarous Mexico is het verslag van twee reizen door dit land in 1908 en 1909, dus nog vlak vóór de revolutie. Het is uitstekend geschreven, misschien iets te journalistiek en te weinig analyserend, maar juist daarom zo meeslepend. De wijze waarop Turner zijn verhaal vertelt, wekt de indruk, dat we hier geenszins met een fantast te doen hebben. Hij is bewogen, boos, maar rationeel genoeg om in te zien, dat het weinig helpt, als hij zijn woede toont. Zó, door 'mee te spelen', komt hij te weten wat hij weten wil.

> De eerste keer dat ik iets vernam over lijfstraffen van slaven was, toen een lid van de Camara (volksvertegenwoordiging) me ervan vertelde. Hij was een lange, deftige man met het voorkomen van een opera-zanger; hij droeg een witte diamant, die me als een zon op zijn strakke overhemd

toescheen. Hij vertelde een verhaal en lachte erbij. Ik lachte ook, al was het dan op een enigszins andere manier. Ik kon het gevoel niet onderdrukken, dat het verhaal verteld werd om vreemdelingen te vleien. ‘Oh, natuurlijk, we moeten ze wel straffen’, zei de vette henequin-koning (henequin is een agavesoort, die in Cuba en in Mexico voorkomt en waaruit kledij en vloerkleden gemaakt worden, cvdh).
We zijn zelfs verplicht om de zweep over de dienstmeisjes in de stad te leggen. Het past bij hun aard; ze vragen erom. Een vriend van mij - een uiterst milde man - had een vrouwelijke bediende, die er aanhoudend naar verlangde om voor iemand anders te werken. Uiteindelijk verkocht de man die vrouw en toen hij haar een paar maanden later op straat tegenkwam en vroeg of haar nieuwe meester beviel, antwoordde ze: ‘uitstekend, uitstekend ... Ziet u, mijn meester is een erg ruwe man en hij slaat me bijna iedere dag’.

Turner kon alleen maar zoveel te weten komen, omdat hij zich voordeed als een rijke Amerikaanse zakenman, die in henequin-en tabaksplantages wilde investeren. Een dergelijke investering was in de jaren, dat hij zijn reizen door Mexico maakte, vooral zo welkom, omdat er in 1907 een economische depressie inzette, die de winsten sterk deed dalen. En overigens ook niet zonder gevolgen voor de bevolking en dus de verdere politieke ontwikkeling (revolutie) bleef. Tot het moment, dat Turner met zijn publicaties - eerst in tijdschriften - begon, werd hij er geen moment van verdacht een dubbelrol te spelen. En aangezien de potentiële verkopers erop gebrand waren hem te tonen hoeveel arbeid er uit een werknemer geperst kon worden, kreeg hij alle gewenste informatie. Dat was heel wat!

Op de eerste serie artikelen van Turner in ‘The American Magazine’ verschenen in zowel Amerikaanse als Mexicaanse kranten reacties. Een van de commentaren was afkomstig van een zekere Otheman Stevens, die in opdracht van William Randolph Hearst - een Amerikaan, die duizenden hectares grond in Mexico bezat - een rondreis door dit land gemaakt had om te bewijzen, dat de stellingen van Turner onzinnig waren. Otheman Stevens was blijkbaar niet corrupt of zeer naïef; in ieder geval schreef hij in maart 1910, dat het arbeidssysteem van Mexico een slechte instelling was. ‘Het weerzinwekkende aspect eraan is in onze ogen het feit dat de werknemer vrijwillig een contract aangaat, maar dat de wet de werkgever toestaat om naleving van het contract af te dwingen’. Wij zouden met Turner geneigd zijn te zeggen, dat dit voldoende diskwalificatie is; voor Stevens, voor Hearst, voor al die anderen, die in Mexico en de Verenigde Staten profijt hadden van dit economisch stelsel, gold dit niet. Stevens schreef:

... er is slechts één argument, dat het onjuiste rechtvaardig maakt en dat is noodzaak. Op zichzelf is het onjuist om met gebruik van lichamelijk geweld een mens wettelijk te dwingen om een contract na te komen. Aan de andere kant, zou een wetgeving, die contract-arbeid van nu af aan verbiedt, een groter kwaad zijn. Miljoenen aan investeringen

> zouden er vernietigd door worden; de weldadige en snelle ontwikkeling van een van de rijkste regio's van dit continent, zo niet van de wereld zou daardoor vertraagd worden; dàt zou op zijn beurt de bevolking, die het wil helpen, meer schaden dan een voorlopige voortzetting van de huidige situatie.[22.]

Mexico was, zoals de meeste Zuid Amerikaanse landen nu nog steeds zijn, een agrarisch land met feodale gezagsverhoudingen. Die machtsverdeling had met de penetratie van buitenlands - lees: Amerikaans - kapitaal een andere basis gekregen. Het zwaartepunt lag niet langer, zoals normaliter in een feodale samenleving, op het locale en regionale vlak, maar was verschoven naar de top. Vanuit die top, gepersonifieerd in Porfirio Diaz, liep een ingewikkeld systeem van gezagsverhoudingen dat zich tot in de kleinste uithoekjes van Mexico uitstrekte. Traven heeft dat vooral in het tweede deel van zijn cyclus uitgebreid beschreven. Wat hij hier echter niet vertelt - iets daarvan vindt men wel in *De witte roos* en her en der als losse opmerking - is dat de clan van Diaz op zijn beurt weer sterk afhankelijk was van Amerikaanse financiële coterieën. James Speyer, één van de belangrijkste investeerders in Mexico, zei dit onomwonden tegen de Duitse ambassadeur van dit land: ‘Het gevoel, dat Mexico niets anders is dan een wingewest van de Amerikaanse economie dringt bij ons steeds sterker door; evenzo wordt het hele gebied tussen de Mexicaanse grens en het Panama kanaal als een deel van Noord Amerika gezien’.[23.] Dat was in 1904. The old story all over again!

Laat ik een voorbeeld geven van zo'n ingenieuze en corrupte vertakking van Mexicaanse en Amerikaanse belangen. Mexico had aan het eind van de 19de eeuw twee spoorwegmaatschappijen, waarvan het belang onmogelijk te onderschatten is: de spoorwegen maakten de ontsluiting van Mexico - méér nog dan de politieke rust dat deed - mogelijk en waren voorwaarde voor de exploitatie van Mexicaanse grondstoffen. Vanaf de eerste aanleg van dat spoornet hadden Amerikaanse investeerders hierin een leeuwenaandeel en dat bepaalde concessies niet zonder smeergeld verkregen worden, spreekt voor zich. Maar in het begin van onze eeuw wenste de Mexicaanse regering een tegenwicht tegen de Amerikaanse inmenging in Mexico te geven door met Europese (ja, ook onze Koninklijke Petroleum) bedrijven in zee te gaan.

Die Europese bedrijven wilden maar al te graag, maar erg voordelig was investering in Mexico niet, zolang Amerikanen het transportwezen in handen hadden. Vervoer van een barrel olie was met andere woorden te duur en te afhankelijk van Amerikaanse belangen. Zonder ingrijpende veranderingen bleef de Amerikaanse Standard Oil in het voordeel. Maar er waren oplossingen denkbaar volgens een uitermate ingewikkelde deal, waarbij alle partijen wonnen en alleen Mexico - de bevolking, de belastingbetaler wel te verstaan - verloor. De Mexicaanse minister van Financiën, Limantour, verkocht aandelen van de ene spoorwegmaatschappij aan de Amerikaan Hamman en kreeg voor zijn hulp een flink bedrag. Daarna kocht hij een deel terug en bood dat aan Diaz aan. Deze weigerde, wat een strop voor Limantour dreigde te worden. Maar het lot was hem gunstig gezind. De economische recessie van 1907 gaf Hamman 85% van de aandelen van één van beide spoorwegmaatschappijen in handen en zijn onderhandelingspositie werd daarmee een stuk gunstiger. Evenals die van Limantour. Diaz - de Mexicaanse regering dus - werd nu onder druk gezet, bezweek en verplichtte zich om dergelijke gigantisch bedragen voor de overname te betalen, dat 'n winstmarge voor de regering voorlopig uitgesloten was. Gewonnen hadden alleen Limantour en Hamman en met hen hele groepen van Amerikaanse en Mexicaanse financiers; verloren hadden de

spoorwegmaatschappijen, die met een onoverzienbare schuld opgescheept zaten; verloren had dus de Mexicaanse bevolking.

Het is bijna ondoenlijk om precies te zien hoe dergelijke manipulaties in elkaar zitten. We weten het maar al te goed uit de dagelijkse berichten. Maar één ding is duidelijk en daar gaat het om: Limantour en Hamman speelden elkaar de bal toe via bosjes stromannen in zowel de VS als Mexico. Een gedetailleerde beschrijving van zo'n transactie zou - indien mogelijk - waarschijnlijk een piramide van gezagsverhoudingen te zien geven, waarvan niemand zonder de ander kon bestaan; waarin winst voor de een ook de ander voordeel opleverde en andersom.[24.]

In Mexico heerste sinds ongeveer 1870, toen de Amerikaanse penetratie in dit land begon, het ‘normale’ patronage-systeem, dat bijna iedere niet-democratische en zeker feodale samen-leving kent. Met één fundamenteel verschil: aan de top zaten tal van buitenlanders, die geen andere dan financiële band hadden met de Mexicaanse bevolking en enkel gehoorzaamden aan de meedogenloze wetten van de markteconomie. Het verschil tussen deze constructie en het traditionele patronage-systeem wordt duidelijk, als je bedenkt dat de bezitter van een hacienda in een agrarische samenleving z'n horigen (peones) niet alleen persoonlijk kent, maar bovendien weet waarvoor hij en zijn arbeiders werken. Namelijk voor het instandhouden van de eigen kleine gemeenschap!

Geheel anders functioneert een markteconomie, zoals wij die sinds zo'n 100 jaar kennen: de beheerder van een katoen- of mahonieplantage werkt voor een abstracte markt, die onverzadigbaar lijkt. Zijn principe is winst, tegenover dat van een bezitter van een grote boerderij in een traditionele samenleving, die alleen het principe van het genoeg en zo mogelijk een klein surplus kent. Méér dan teveel in voedsel kun je niet bezitten; méér dan teveel in geld lijkt het oogmerk van ieder gezond bedrijf. En het was precies deze kapitalisering, schaalvergroting en de-personificatie, die de omstandigheden van onleefbaar tot onmenselijk maakten. Wat Europa betreft kennen we het verhaal uitvoerig door de analyses van Marx, Engels en hun medestanders. Maar in een land als Mexico was - en bleef - de situatie veel ernstiger, omdat eenzelfde ontwikkeling in een nog volledig traditionele samenleving plaatsvond: het Westen werd sinds het midden van de vorige eeuw langzaam een industriële samenleving, die na allerlei ‘kinderziekten’ overwonnen te hebben iedereen materiële voordelen bood; landen als Mexico kregen slechts een industrieel vlies, dat alles opzoog.

De kringen rond Hamman, Hearst en talloze anderen, die hun geld in Mexico belegd hadden, waren vanzelfsprekend op maar één ding uit: zoveel mogelijk winst maken. Ook al niets nieuws. Theoretisch zou het mogelijk zijn geweest, dat de VS dit land

gewoon ingelijfd hadden, maar dat had één groot nadeel: de kans dat het ‘beschaafde’ noorden van de VS het arbeidssysteem

niet zou accepteren, was vrij groot. Zie de Amerikaanse Burgeroorlog, nog vers in het geheugen. Daarmee zou het slavensysteem in Mexico ophouden te bestaan èn ... de winst afnemen. Het was met andere woorden voor investeerders voordeliger om de situatie te houden, zoals hij was en via slimme manipulaties de Mexicanen zelf hun vuile zaakjes te laten opknappen. Maar die Mexicanen - Diaz, Limantour en de op West-Europa georiënteerde Cientificos, die de elite rond de president uitmaakten - waren ook niet gek en bovendien zogenaamd beschaafd. Vergelijk het schooltje van Bujvilum! Op het opleidingsinstituut van de Mexicaanse elite, de Escuela Nacional Preparatoria, werden de leerlingen volgepropt met Auguste Comte, en andere 'verlichte' denkbeelden. En de cientificos zagen heel goed, dat de publieke opinie in de Verenigde Staten, Europa en elders een uitgesproken slavensysteem nooit zou kunnen accepteren.

William Randolph Hearst, succesvol zakenman

Dat was voor hen de ene zijde van de medaille. De andere was dat dit systeem voorlopig de enige mogelijkheid bood om in de vaart der volkeren opgenomen te worden. 'Normale' salarissen en menselijke arbeidsomstandigheden zouden de Mexicaanse producten veel te duur en dus onaantrekkelijk gemaakt hebben. Een tegenstelling, die om verzoening vroeg. Die 'verzoening' kon maar op één manier tot stand gebracht worden zonder iets aan de situatie te veranderen: door 'n woordenspel met de werkelijkheid; door 'n mantel van mooie woorden over de etter heen te leggen.

Zo'n mantel bood de Mexicaanse grondwet, waarin geschreven stond dat 'allen in de Republiek vrij geboren zijn. Slaven die voet op nationale bodem zetten, herkrijgen alleen daardoor al hun vrijheid en hebben recht op bescherming door de wet'. In een amendement op de grondwet kon men zelfs lezen, dat 'de staat geen enkel contract of overeenkomst zal toestaan, die tot doel heeft om de vrijheid van een mens te bekorten, af te nemen of onherroepelijk op te offeren...'.

Het woordenspel lag in het subtiele onderscheid tussen slavernij en contract-arbeid. Een slaaf heeft geen contract; tussen hem en zijn heer staat niets behalve volledige afhankelijkheid van de eerste. En aangezien de peon verplicht was een contract te sluiten met de enganchador, eigenaar van een plantage of hacienda, kon hij geen slaaf zijn.

Hoe anders de werkelijkheid eruit zag, weet iedereen die iets van Traven gelezen heeft.

Domicilie van een grondbezitter

Schuld? eigen schuld!

> 'Die deken kost negen pesos, Criserio, goedkoper kan ik die ook niet van de hand doen. Wanneer ze jou te duur is en je kunt er ergens anders een goedkoper krijgen, dan ben je daar helemaal vrij in. Je wordt niet gedwongen om de deken bij mij te kopen. Dacht je soms, dat ik wil, dat jij je schulden op de hals haalt. Daar heb ik helemaal geen zin in. Ik heb veel liever dat mijn muchachos hier, de arbeiders op de finca geen schulden hebben. Dan heb ik geen ergernis en zijn mijn muchachos vrij om te gaan, wanneer ze daar zin in hebben. Slavernij kennen we hier niet'.
> 'Dat weet ik immers best, meestertje', zei Criserio. 'Wij zijn geen esclavos, wij zijn vrij om te gaan en te staan waar we maar willen en we kunnen vertrekken zodra dat maar in ons opkomt'.
> 'Dat wil zeggen als jullie geen schulden bij me hebben, dat weet je toch, hè'.
> 'Natuurlijk weet ik dat, patrón. Wanneer we maar geen schulden bij de meester hebben...' (23).

Aldus een passage uit het begin van het eerste deel van de Caoba-cyclus, waarin verteld wordt, hoe en voor hoeveel geld de vader van Andres - het enige personage dat in alle 6 delen van de cyclus voorkomt - voor zijn zoon spullen koopt. Over dit systeem, over de zogenaamde tienda de raja - het winkeltje op de hacienda, waar de peones hun benodigdheden konden kopen èn dus schulden maakten - kan je in de literatuur over Mexico geregeld opmerkingen vinden. Het beeld, dat Traven hier geeft, blijkt aardig te kloppen. Een zekere Karl Kaerger, die als afgevaardigde van de Duitse keizer ná de Spaans-Amerikaanse oorlog van 1898 een reis naar ondermeer Mexico maakte en hierover in 1901-02 in Leipzig een boek uitgaf, vertelde ongeveer hetzelfde als Traven:

> De arbeiders zijn verplicht om hun voedsel op de finca te kopen. Afgezien van de mais levert dit de finca een heel aardige winst op. Een os, die normaliter 40 pesos kost, wordt voor 80 verkocht. Een mud bonen, dat 1,5 peso kost, brengt 2.25 op.[25.]

Luis Cabrera, één van de belangrijkste intellectuelen van de Mexicaanse revolutie, zei in een speech in het congres in 1912, dat een hacienda zonder zo'n winkeltje niet zou kunnen bestaan. ‘Het is een economische eis voor de instandhouding van de finca

en niet alleen een simpel misbruik van de grondbezitters'[26.]. Zo zijn er talloze uitspraken over de tienda de raja. Toch blijkt dit beeld, als je de specialisten mag geloven, ook weer niet geheel juist te zijn. Zo vertelt een zekere Herbert Nickel[27.], die aan de Duitse universiteit van Bielefeld werkt, dat 'talrijke hacienda's in staat waren om het marktaandeel van hun producten dermate te verhogen, dat ze niet langer op de inkomsten uit de tienda's aangewezen waren'. Deze werd dan ook verpacht. Maar of dat noodzakelijkerwijs een verbetering betekende, vertelt hij er niet bij. Overtuigender vind ik 'n tweede argument van Nickel: dat vele grondbezitters in streken waar het moeilijk was om arbeiders te krijgen, juist aantrekkelijke voorwaarden stelden, zoals hoger loon of goedkope producten. Dat laatste zou dan betekenen, dat de artikelen uit de tienda eerder onder dan boven de marktprijs lagen. Aan het principe (dat de peones of seizoenarbeiders door aankopen in de tienda verplicht waren te blijven of in het volgend seizoen terug te komen) hoeft dit niets te veranderen; wèl maakt het de uitbuiting minder hemeltergend dan Traven laat zien. Maar voor de streek, waarin de Caoba-cyclus speelt, gold dit zeker niet!

Een van de specialisten op het gebied van de geschiedenis onder Porfirio Diaz, een zekere Friedrich Katz (Oostenrijker van geboorte, nu hoogleraar in Chicago) beklemtoonde in een artikel[28.] de grote regionale verschillen in het voor-revolutionaire Mexico. Het Zuiden kende - aldus Katz - de meest erbarmelijke omstandigheden en wel om een aantal redenen: de belangrijkste daarvan was, dat hier vooral producten verbouwd werden, waar op de internationale markt veel vraag naar was: rubber, koffie, tabak, sisal en suiker. Mahonie noemt hij niet. De aanleg van spoorwegen, die dit afgelegen gebied ontsloten, maakten exploitatie van deze producten voor het eerst mogelijk. De tweede reden voor de extreme uitbuiting in 't zuiden was, dat midden Mexico met zijn grote steden en concentratie van bevolking een surplus aan arbeiders had. Zwervend en zonder grond trokken dezen door Mexico, een gemakkelijke prooi voor expansieve plantage- en grootgrondbezitters in de Zuidelijke Staten (waar werk was). Daar kwam dan nog bij, dat het zuiden van Mexico geen industrieën kende, zoals de mijnbouw in het noorden en daarvan dus geen concurrentie in de vraag op de arbeidsmarkt te duchten had. Bovendien lag in het zuiden - ondanks economische ontsluiting door de spoorwegen - toch geïsoleerd. Onderdrukte peones uit het noorden konden over de Amerikaanse grens vluchten; in het zuiden bestond er slechts een uitweg de zee in of naar Guatemala, waar de omstandigheden zeker niet beter waren. Het zuiden had met andere woorden het meest te lijden van het economisch systeem onder Porfirio Diaz. Dat gold voor de hacienda's en het misbruik in de tiendas de raja. Dat gold zeker voor de plantages, waar de Caoba-cyclus uiteindelijk over gaat.

Aan het einde van *Regering*, na 260 bladzijden over en rond Don Gabriel, voert Traven Andres, de hoofdpersoon van het eerste deel van de Caoba-cyclus weer ten tonele. Andres is nu niet langer knechtje, maar volwaardig carretero, zelfs leider van een karavaan. Ergens langs de weg ontmoet hij een groep Indianen, die op zoek is naar muilezels. Hij raakt met hen in gesprek en verneemt dat zijn vader, die zich voor hem in de schulden had gestoken aan Don Gabriel is verkocht.

Waarvoor Don Gabriel staat, weten we ondertussen ook al. Don Gabriel betekent monteria's, mahoniehout...

> Mahoniehout kostte in de haven van New York tussen de zeventig en honderdtwintig dollar per ton, al naar gelang de schommelingen op de markt. Bij zulke prijzen mag je het niet al te nauw nemen met de

zogenaamde mensenrechten van de Indianen en meer van dat soort frases als medemens en respect voor de menselijke waardigheid.

Het voorspel tot de volgende delen van de cyclus, tot de kern van het verhaal begint. Lijnen komen bij elkaar, zeker nu Andrés de beslissing neemt om ook naar de plantages te gaan om zijn vader te redden.

> Terwijl zijn gedachten nu chaotisch door elkaar duizelden dacht hij terug aan de dag waarop hij zijn vader voor het laatst had gezien. Het was de dag waarop zijn vader een petate, een mat van boombast, voor hem had gekocht en een wollen deken om ervoor te zorgen, dat hij het niet koud had bij de baas voor wie hij werkte en die hem geen loon uitbetaalde en hem maar schaars te eten gaf ... (2, 269).

De man met de haak

In een studie uit 1933[29.] over de Mexicaanse revolutie vond ik de volgende alinea over de streek rond San Cristóbal de las Casas, één van de centrale plaatsjes van Chiapas: er wordt een situatie uit 1927, dus van lang ná de revolutie beschreven:

> de mensen hier leven voornamelijk van de voorziening van arbeidskrachten voor koffieplantages in het zuidelijk deel van de staat. Ze zenden agenten naar de dorpen, die de Indianen een beetje geld voorschieten en die - in ruil daarvoor - een kruisje op papier zetten. Deze Indianen worden naar de stad gebracht waar zij in bepaalde huizen verzameld worden. In ieder van die huizen is een aguardiente winkel, waar de Indianen zich naar hartelust kunnen bezatten. Ze geven hun voorschot daaraan uit en mogen verder op krediet drinken zoveel ze willen. Als ze zich uiteindelijk realiseren wat er gebeurt, dan is niet alleen al hun geld op, maar ze zitten ook met een behoorlijke schuld. Met die schulden gaan ze op weg naar de koffieplantages, waar ze eveneens op krediet voedsel kunnen krijgen. Met werken kunnen ze dat weer terugverdienen. Pas na maanden en jaren van arbeid kan een Indiaan erin slagen om zijn schuld af te lossen. Maar dat is niet altijd het geval.

Traven, letterlijk Traven. En het sombere is natuurlijk, dat de revolutie in deze streek blijkbaar weinig veranderd heeft[30.]. Niet alleen op dit gebied overigens. In mijn *South American Handbook* van 1980 staat, dat er onlangs in Chamula - een plaatsje op één uur afstand van San Cristóbal, 't plaatsje ook waar Celso uit de Caoba-cyclus vandaan kwam - twee toeristen vermoord werden omdat ze zich niet gestoord hadden aan het verbod in de kerk te fotograferen. Chiapas is blijkbaar enigszins ‘achtergebleven’.

Hoe dan ook, de enganchadores - de mannen met de haak - waren blijkbaar ook in 1927 nog niet uit Mexico verdwenen. Hoe ze in het Mexico van Porfirio Diaz te werk gingen weten we uit de Caoba-cyclus.

In een raamvertelling in het derde deel van de cyclus - *De mars naar het oerwoud* - beschrijft Traven hoe Celso voor de tweede keer voor de plantages gegrepen wordt. Als hij 's nachts uit het plaatsje Hucutsin, nog zwak verlicht vanwege het feest van de heilige Calendaria, wil ontsnappen, springen hem drie kerels op de nek. Ze beschuldigen Celso van diefstal, slaan hem tegen de vlakte en slepen hem naar

het politiebureau. Hoe dit afloopt weet je al bij voorbaat, als je de voorgaande delen van Traven's cyclus gelezen hebt.

> Zo ontstond er een combinatie van alle mogelijke denkbare omstandigheden die het voor Celso, zelfs als hij wat meer gewend was geweest met autoriteiten om te gaan, moeilijk maakten te bewijzen, dat hij hier alleen maar in een val verstrikt werd, zo goed dat er voor hem geen ontsnappen aan was (3, 120).

Celso belandt in een kerker en wordt de volgende dag door de enganchador Don Gabriel - die we in het tweede deel van de cyclus goed hebben leren kennen - ‘gered’:

> ‘Wil je een slokje, Chamula?’ vroeg Don Gabriel.
> ‘Nee, patroncito, gracias’.
> ‘Hoeveel multa heb je gekregen?’
> ‘Honderd pesos en vijfentwintig pesos voor de kosten’.
> ‘Hoeveel heb je betaald’.

> 'Tachtig pesos'.
> '... Voor de vijfenveertig pesos die je nog schuldig bent, zullen ze je hier minstens drie maanden in de calabozo houden (...). Ik zal je wat zeggen, muchacho, ik zal je zeggen wat ik voor jou wil doen. Ik zal die vijfenveertig pesos voor jou betalen, en binnen vijf minuten ben jij de carcel uit...' (3, 122-123).

Kortom: Celso gaat opnieuw naar de mahonie-plantages. In het verhaal is naast Andres en Don Gabriel een derde hoofdpersoon ten tonele gevoerd.

Celso was één van de velen, die in het laat 19de, begin 20ste eeuwse Mexico 'n gemakkelijke prooi voor de 'mannen met de haak' waren. Er leefden tallozen zoals hij: mensen, die tot geen enkele gemeenschap behoorden, hun grond verloren hadden en van plek naar plek zwierven op zoek naar werk. Net als Gales uit *De katoenplukkers.*

Wat met Celso en talloze keuterboertjes in het klein gebeurde, ondervonden meerdere Indianenstammen op grote schaal. Een voorbeeld - en het bekendste uit Mexico - waren de Yaquis uit Sonora, dat noord-westelijke departement van Mexico, dat aan Arizona grenst.

Zoals gezegd werd Mexico onder zijn nieuwe president in de 'vaart der volkeren' opgenomen. De rust onder Porfirio Diaz viel samen met een wereldwijde expansie op economisch en technisch gebied, waarvoor van alles nodig was. Ondermeer arbeidskracht en grond. En dat was precies hetgeen dit volk in het industrieel belangrijke Noord-Mexico bezat.

Yaqui - Indianen tijdens een van de vele opstanden

De Yaquis behoorden tot één van de Indianenstammen, die met succes de Spanjaarden hadden weten te weerstaan. Ergens in het midden van de 18de eeuw sloot de Spaanse koning een verdrag met dit volk: vanaf dat moment werd het hen officieel toegestaan in Sonora te wonen en te leven. Officieel kregen ze nu de grond in beheer, die ze al eeuwen in bezit hadden. Dat ging goed tot Porfirio Diaz aan de macht kwam en die gebieden voor andere doeleinden nodig waren; voor de industrialisatie en 'expansie' van Mexico. Rond 1880 begon een bloedige oorlog tussen de Yaquis en de regering, die tot de revolutie, dus tot 1910, aanhield. En natuurlijk waren deze Indianen met hun primitieve wapens en volledig andere

geaardheid de verliezers. In 1894 werd de grond hen officieel ontnomen en notabene toegewezen aan één man: generaal Lorenzo Torres, die bij het uitbreken van de revolutie legerchef van Sonora was. Wat er vanaf dat moment gebeurde is eigenlijk te afschuwelijk voor woorden: de Yaquis werden opgehangen, doodgeschoten, weggejaagd. En Turner, die aanvankelijk naar Mexico ging om te achterhalen wat er precies met hen gebeurd was, vertelt verhalen, die werkelijk aan het onwaarschijnlijke grenzen. Ondermeer dat van een groep Yaquis, die collectief zelfmoord pleegde, omdat ze het transport naar Yucatan - een streek aan de andere kant van Mexico - niet kon accepteren. Het verhaal doet denken aan dat van Urbano in *De opstand der gehangenen* (hfst. 7).

Vanaf het moment dat de Yaquis geen grond meer hadden, waren zij vogelvrij en een gemakkelijke prooi voor enganchadores. Het meest ongelooflijke verhaal in dit verband wordt opnieuw door Turner verteld, die op een stoomboot tussen Progreso en Veracruz een zekere Francisco Cruz ontmoette, die als kolonel in het Mexicaanse leger belast was met het transport van de Yaquis naar plantages van Yucatan. Het spijt me, ik citeer niet uit sensatie-zucht.

'Deze Yaquis', zei hij,

> doen in Yucatan 65 dollar het stuk - mannen, vrouwen, kinderen. Wie het geld krijgt? Nou, tien dollar is voor mij, voor mijn werk en de rest gaat naar het ministerie van Oorlog. Al is dat maar 'n schijntje van wat er overblijft, want het is volstrekt zeker, dat iedere meter land, ieder gebouw, iedere koe, iedere os en al het overige, dat de Yaquis bij hun vertrek achterlaten, door het gouvernement van Sonora voor privé-gebruik ingepikt wordt ... In de laatste zes maanden, vertelde de dikke kolonel me, heb ik drieduizend Yaquis getransporteerd, 500 per maand. Dat is de capaciteit van de regeringsboten tussen Guaymas en San Blas, maar ik hoop, dat dit aantal vóór het eind van het jaar gestegen is. Ik heb zojuist de opdracht gekregen om zo snel mogelijk 1500 Yaquis méér naar Yucatan over te brengen. Oja, ik zal wel een aardig fortuintje hebben als dit alles voorbij is: want er komen op zijn minst nog 100.000 Yaquis.

Por santissima, que camino!

Ergens middenin het derde deel van de Caoba-cyclus, als de raamvertelling over Celso beëindigd is, begint de tocht naar de plantages, waaraan dit boek zijn titel ontleend heeft (*De mars naar het oerwoud*). Tevens begint nu een geheel ander - en het eigenlijke gedeelte - van de cyclus: in het eerste deel hebben we kennisgemaakt met Andres[31.], de hacienda's, en het relatief harde bestaan van de carretero, de wagenmenner; in het tweede deel met Don Gabriel en het door en door corrupte regeringsstelsel; en hier, in het derde deel heeft Traven ons het levensverhaal van Celso verteld. Afgezien van enkele figuren, die in het laatste deel een hoofdrol zullen spelen (de generaal, de professor) kennen we nu de hoofdpersonen en hebben we voldoende achtergrond om te begrijpen hoe het zóver kon komen.

In *De mars naar het oerwoud* vertelt Traven evenals in het eerste deel van de cyclus heel wat over de wegen en het reizen in de binnenlanden van Mexico.

> Wie deze wegen moet bereizen, heeft tijd noch zin om zich over politieke dingen op te winden. Het is hem om het even of communisten gelijk hebben dan wel fascisten. Zijn hele politieke overtuiging wordt samengevat

> in de ene uitroep: por santissima, que camino, O heilige moeder Gods, wat een weg (3, 13).

De wegen, waarover Andres in *De ossekar* reist, zijn afschuwelijk,

> geflapper van de overkapping van de carretas, gerinkel en getingel van slecht verpakte voorwerpen in kisten, gebons

> en gestommel over stenen, een rad dat met een schril geluid wegglijdt van een rotstop; de ene kant van een carreta zakt en breekt weg in een uitholling van de weg of plonst in een onder water staande kuil ... (1, 76).

Maar hoe ellendig het leven van een wagenmenner in het Mexico van Porfirio Diaz ook is, het is onvergelijkbaar met dat van de peones op de hacienda's. Zoals alle carreteros keek Andres vol medelijden en vol erbarmen neer op de zielige peones, die onvrij waren en te allen tijde gebonden bleven aan de finca waartoe ze behoorden' (1, 109). En het is paradijselijk in vergelijking met het leven van de plantageslaven, die nog onvrijer waren dan de peones en in een omgeving moesten werken en wegen moesten bereizen, die de naam ‘omgeving’ en ‘weg’ niet verdienden. Hier, in het oerwoud, geen stof en gaten vol stenen, maar vocht en planten, die je dreigen te verstikken. De tocht door de jungle is al een verschrikking, laat staan het werk erin.

> Het was een woeste, dromerige wirwar van planten uit de oerwereld. De palmen soms dertig meter hoog. Varens al even hoog. De grond naast het pad kon je niet onderscheiden, zo dicht was de begroeiing, zo verward, zo verstrengeld. Je voelde tot diep in je binnenste het genadeloze gevecht dat de planten hier met elkaar voerden om een beetje ruimte te veroveren ... (3, 272).
> Het moeras strekte zich twintig meter aan de ene kant van het pad uit en net zo ver of een paar meter verder naar de andere oever ... Wie er zich een stap verder in waagde, zakte er meteen tot de knie in ... Het zoog zich vast, trok omlaag, en je kreeg het gevoel dat iemand ergens in de diepte je voet langzaam maar gestaag verder omlaag trok ... Hoestend, zwetend, naar ademhappend, en met bonzend hart lukte het je, voet op vaste grond te krijgen ... Teruggaan was onmogelijk. Voorwaarts of verrekken (3, 208-209).

De onbereikbaarheid van de plantages heeft voor de bezitters naast grote nadelen - ook voor het vervoer van de producten - één groot voordeel: het is bijna onmogelijk om te vluchten!

Ook Turner schrijft over dit bizarre oerwoud en de onmogelijkheid om daaruit te ontsnappen. Dat doet hij in het meest weerzinwekkende hoofdstuk in zijn boek, dat over Valle Nacional handelt: een plaats in de staat Oaxaca, die grenst aan het departement, waar de Caoba-cyclus speelt. Dáár, in Valle Nacional is een grote plantage gevestigd, een dodenvallei. Het is alsof je Traven leest, alleen een graadje erger èn ... geen literatuur!

‘Het geheim van de barre omstandigheden van Valle Nacional’, zegt Turner,

> is voornamelijk geografisch. Valle Nacional ligt in een diepe kloof van 2 tot 5 kilometer breedte en 20 kilometer lengte. Die kloof ligt verborgen tussen bijna ondoordringbare bergen in het meest noordwestelijke puntje van de staat Oaxaca ... Ieder menselijk wezen, dat naar de vallei gaat of ervandaan komt moet door het plaatsje El Hule ... De reusachtige tropische bergen, die de vallei inklemmen, zijn overwoekerd met een ondoordringbare jungle, die door jaguars, poema's en reusenslangen alleen maar moeilijker door te trekken is. Er is geen weg naar Valle Nacional; alleen een rivier en een ruiterpad, dat je door de jungle brengt, soms langs overhellende rotsen ..., soms door de grillige stroom van de

> diepe rivier ... Tussen El Hule en het uiterste puntje van de vallei liggen vier plaatsjes, alle vier voorzien van een politiemacht, die tot taak heeft om weggelopen slaven te achtervolgen; geen van hen kan de vallei ontkomen zonder door die plaatsjes te gaan.

Aldus enkele zinnen uit Turner's boek. Nu Traven. Op talloze plaatsen vertelt hij hoe onmogelijk het is om uit het oerwoud te ontsnappen. En één van de weinige keren, dat hij zo'n poging beschrijft, gaat het ook mis: ergens in het midden van het 5de deel van de cyclus (*De opstand der gehangenen*) besluit het boertje Candido, die zijn varken met zich meesleept, zoals Céline zijn kat, om met zijn zusje en enig overgebleven zoontje te vluchten. Midden in de nacht pikken ze een kano en - al heeft Candido geen ervaring met zo'n ding - de ontsnapping lijkt op deze wijze te slagen. Met weinig moeite gleden ze de rivier af. Gedurende de vele kwartieren verlichtte de maan hun weg; op beide oevers torenden de dichte, donkere muren van het oerwoud...

'Broer', zei Modesta fluisterend tegen Candido, 'hoe lang zal de reis met de cayuco duren?'

> Dat weet ik zelf niet zusje. Verder stroomafwaarts komen de hoge watervallen ... Van daar af moeten we om thuis te komen te voet verder in de richting van de zonsondergang. Dat heeft een muchacho me allemaal verteld die de rivier kent omdat hij vorig jaar bij de vlotters is geweest.
> 'Weet je, broer, één ding snap ik niet, en dat is dit: als het zo gemakkelijk is om met een cayuco te vluchten, waarom blijven de muchachos dan allemaal in de monteria?'
> 'Omdat ze geen cayuco hebben, of omdat ze bang zijn voor de rivier, of omdat ze denken dat ze geen kano kunnen besturen'. 'Misschien is dat wel zo, broer', zei Modesta. Maar wat ze werkelijk dacht, zei ze niet (5, 177).

Het is duidelijk: de vlucht mislukt; de achtervolgers halen het drietal snel in.

> Hoe meer bochten de rivier maakte en hoe meer bochten de achtervolgers konden afsnijden, des te kleiner moest de voorsprong worden, die Candido oorspronkelijk had bezeten ... De achtervolgers wisten waar hij vroeg of laat het bekende pad moest bereiken om de meren en moerassen te omzeilen en de doorwaadbare plaatsen in de rivieren op te zoeken.

Traven eindigt deze passage met de conclusie: 'En al deze dingen waren het die een vlucht uit de monterias tot zo'n uitzichtloze onderneming maakte'. Ervaren slaven, die het oerwoud kenden wisten dan ook dat je aan zo'n poging beter niet kon beginnen. 'De zeldzame uitzonderingen, één succesvolle vlucht op die honderd pogingen, moest de vluchteling meestal met een slepende ziekte bekopen'. Dan heeft zo'n vluchteling, als we Turner mogen geloven, nog geluk.

> Zo nu en dan gebeurt het dat iemand uit de vallei ontsnapt en verder dan El Hule komt. Bedelend en wankelend trekt hij langs de eentonige weg naar Cordoba, maar nooit slaagt hij erin om op zijn plaats van afkomst terug te komen. Die mensen komen als lopende skeletten uit de vallei, ze reizen een stukje en vallen dan neer.

Pan y Palo en de wegwerpmens

Vrij in het begin van het vierde deel van de Caoba-cyclus, in *De mahonieslaven*, wordt verteld dat de plantage, waarop een groot deel van de handeling zich afspeelt van eigenaar gewisseld is. Die mededeling van Don Leobardo aan de verzamelde caballeros is een centraal moment in de cyclus.

> Allen die aan tafel zaten ... vergaten de hap, die ze opgeprikt hadden in hun mond te steken.

Na een poosje vroeg de contratista: ‘Aan wie verkocht?’
‘Aan de drie Montellanos’.

> ‘Aan die coyoten?’, zei don Remigio verbaasd.
> ‘Ja aan die rovers. Wat zeggen jullie me daarvan’ (4, 84).

Hier begint een stroomversnelling in het verhaal. De drie Montellanos, zogenaamd ‘broertjes’, maken het leven voor de arbeiders nog ondraaglijker dan het al was. De reden daarvan is duidelijk: geld. De werkwijze slim: ophanging.

Dat er op de plantages heel wat afgeranseld werd, heeft Traven als we zover in zijn boeken zijn, meer keren verteld. ‘Brood en knuppel’, pan y palo is het rantsoen, waarop de plantageslaven moeten teren. Maar de methode, waartoe de Montellano's overgaan, is uitgekookter. We horen er voor de eerste keer over vlak nadat er een nieuwe ploeg (onder wie Candido, Modesta en het vreemde drietal, dat later zo belangrijk zal blijken te zijn) in het kamp garriveerd is. ‘Weest geen onnozele lammetjes’,

zei Pedro nu tot de nieuwe mannen, en hij legde uit:

> Dieren, arme dieren! Het zijn geen dieren die daar zo jammeren, omdat ze mishandeld worden, ezels. Het zijn twintig boomvellers, hacheros, die zo kermen. Ze zijn voor een uur of drie, vier opgehangen omdat ze vandaag en gisteren en eergisteren, de vier ton niet konden halen ... In minder dan een week weten jullie er meer over-uit eigen ervaring. Dan zijn jullie ingewijd in de geheimen van een monteria ..., zijn jullie soldaten van het regiment der colgados, der gehangenen (5, 76).

De ophanging was een uitstekende methode - beter dan 't geselen - om arbeiders te straffen en angst aan te jagen èn toch te zorgen, dat ze bij het werk geen hinder van hun straf ondervonden. Traven vertelt het keer op keer: de productie stond voorop; daarvoor moest alles wijken. En aangezien doden of zwaarverminkten niet kunnen produceren, moest er een methode gevonden worden, waarbij het mes aan twee kanten sneed: waarbij de slaaf goed zijn luiheid werd ingeprent, maar zijn werkkracht toch niet verloren ging. De ophanging. Overigens was het (ook) volgens Traven alleen om redenen van tijd een nadeel, wanneer de plantageslaven stierven. Want bijna iedere slaaf had een borg, die de plaats van de gestorvene moest innemen. Als hij zijn schuld tenminste nog niet afgelost had ... (wat volgens Traven 10 duizend jaar kostte).

> Stierf er nu een contractueel verbonden muchacho, ook al was het tengevolge van een ongeval bij het werk ... dan werd zijn borg erbij gehaald ... Er verstreken echter soms verscheidene maanden voordat de borg op de hoogte gesteld kon worden en voordat hij in de monteria arriveerde. Dit was meestal het enige verlies dat de monteria daarbij leed (4, 139).

Vooral als je Traven's aanhoudend commentaar tussen de verhalen door leest, denk je vaak: ‘kom, kom, zo meedogenloos zijn mensen toch niet...’. Traven herleidt alles tot een soort jungle-wet, waarin iedereen iedereen opvreet en vermorzelt, als hij daar maar even de gelegenheid toe krijgt en voordeel bij heeft. We zagen het al. Het is dan ook bijna een verrassing te constateren, dat hij in zijn beschrijving van het leven op de plantages ‘zachtaardig is’, tenminste, als we Turner mogen geloven. En er is, zoals gezegd, geen enkele reden om aan diens relaas te twijfelen (ook Traven doet dat, bij monde van El professor, niet: hij laat deze vertellen, dat hij ook in de Valle de Muerte geweest is ... ‘Jullie kunnen van me aannemen dat er daar nog een heel ander deuntje gezongen werd dan hier in de monterias’ (5, 267).

Ook in de Valle Nacional, de Valle de Muerte, waaraan Turner een bezoek bracht, bezitten enkele broers een groot aantal plantages. Er zijn er in totaal zo'n 30; 12 daarvan zijn in handen van de Balsa Hermanos (broertjes), die tevens eigenaars zijn van twee sigarenfabrieken: één in Veracruz, één in de stad Oaxaca. Zou de overeenkomst puur toeval zijn?

De manager van de plantages van de gebroeders Balsa heette Antonio Pla, van wie niet veel meer wordt verteld dan dat hij vrij loslippig is over zijn behandelingsmethodes. Hij zal wel zo iemand geweest zijn als El Picaro, El Gusano of El Chucho uit de Caoba-cyclus, keiharde rauwdouwen, die zolang ze de touwtjes in handen hebben voor de duvel en zijn ouwe moer niet bang zijn en erop los meppen, zoveel ze kunnen.

De eerste zondag van zijn verblijf in de Dodenvallei brengt Turner in het gezelschap van Antonio Pla door. Deze vertelt hem, dat er jaarlijks zo'n 15.000 slaven naar de Valle Nacional getransporteerd worden en dat de gemiddelde levensduur van deze slaven niet meer dan 7 of 8 maanden bedroeg. Ze werden zo hard geslagen, zo slecht gevoed, dat ze na één seizoen arbeid gewoon uitgemergeld waren.

> Ze sterven ergens tussen een maand en één jaar na hun aankomst met een piek tussen de 6 en 8 maanden. Net als de katoenplanters in het Zuiden van de Verenigde Staten vóór de Burgeroorlog, lijken de tabaksplanters hun zaakjes goed uitgerekend te hebben. Het was een algemeen geaccepteerd zakelijk principe van de kantoenplanters dat de meeste winst uit het lijf van een negerslaaf geperst kon worden als hij zeven jaar 'meeging' en als er dan een ander gekocht werd. De slavenhouder van de Valle Nacional ontdekte dat het goedkoper was om een slaaf voor 45 dollar te kopen, hem in zeven *maanden* dood te werken en dan 45 dollar voor een nieuwe slaaf uit te geven; goedkoper dan om die eerste slaaf betere voeding te geven, minder uitputtend werk te laten verrichten en zijn leven en arbeidsuren over een langere tijdsduur uit te strekken.

'Nee', zo luidde het commentaar van Antonio Pla, 'het is niet practisch om de slaven langer dan 7 of 8 maanden te houden...'. En om zijn zakelijk inzicht te illusteren gaf hij aan Turner uitvoerig uitleg over de verschillende methodes om te geselen, over de langzame uitputting door ze op het veld met een stok bejuco hout te bewerken, over de opstelling in de vroege ochtend van de ploegen en de administratie van de striemen die de luiaards als medicijn voor die dag toegediend krijgen. Turner, Katz en anderen[32.] vertellen nog talloze van dit soort verhalen. Mag ik het hierbij laten en aannemen, dat dit weerzinwekkende onderwerp zó voldoende geillustreerd is: de slaven op de plantages waren als onze papieren zakdoekjes; ze moesten zoveel mogelijk rotzooi opvangen en verdwenen daarna in de prullebak, wat in het geval van de Valle Nacional de krokodillenvijver was. Het is een afschuwelijke en weinig poëtische vergelijking, maar hij dringt zich op. De slaven op de plantages waren wegwerpmensen!

Tierra y Libertad

Het contrast dat de foto van Diaz uit 1910 toont, was ook de tijdgenoten duidelijk. Diaz was een oude man en het systeem waar hij voor stond had zijn beste tijd gehad. Niet omdat het onmenselijk was - om dergelijke humanitaire redenen verdwijnen systemen behalve op papier zelden, zou Traven terecht zeggen - maar omdat het onbruikbaar geworden was. In de eerste plaats, omdat Diaz en de zijnen door hun gerichtheid op Europa en Japan een groot deel van hun Amerikaanse steun verspeeld hadden. In de tweede plaats omdat andere groepen dan de Diaz-kliek binnen Mexico de macht vroegen en om allerlei redenen de wind in de rug hadden. '... De dictator die boven aan de top staat', zo zegt Traven in het begin van Regering (2, 20) zou zijn dictatuur niet lang kunnen handhaven zonder goede vrienden die aan de basis over een dosis autoriteit en macht beschikken'. Zo was het ook. De top en de basis van de piramide werden, zoals beschreven, door een ingewikkeld net van lijnen bijeen gehouden; desintegratie van enkele hiervan kon tot gevolg hebben, dat heel het bouwwerk ineen stortte. In verreweg de meeste gevallen, ook nu nog, gebeurt dat niet en betekent een zogenaamde revolutie niet meer dan een

geslaagde paleisrevolte, waarbij alleen de naam van de man op het kussen verandert. In het geval van de Mexicaanse Revolutie verliep dit anders.

De revolutie begon inderdaad als een paleisoproer, als een botsing tussen twee rivaliserende kliekjes. Aan de ene kant Porfirio Diaz en zijn cientificos; aan de andere kant Francisco Madero, afstammeling van een uitgebreide familie, die in het noorden van Mexico miljoenen vierkante meters grond bezat en allerlei belangen had in industrieën en banken. In 1908 schreef deze Francisco een boek[33.], waarin hij pleitte voor vrije verkiezingen en opnieuw propaganda maakte voor de verwaterde westerse waarden, die aan het eind van de 18de eeuw geformuleerd en officieel ook in de Mexicaanse grondwet opgenomen waren. Dit boek bracht de bal aan het rollen, temeer daar enkele maanden vóór het verschijnen hiervan in het Amerikaanse 'Pearson's magazine' een interview[34.] met Porfirio Diaz stond, waarin deze verkondigde zich niet nog eens verkiesbaar te zullen stellen en beweerde, dat Mexico voor democratie rijp

was. ‘Ik zal een oppositie-partij in de Mexicaanse republiek verwelkomen’, zei Diaz. ‘Als zo'n partij er komt, dan zal ik die als een zegen, niet als een kwaad zien. En als die partij macht kan krijgen - niet om uit te buiten, maar om te regeren - dan zal ze mijn steun krijgen...’. Woorden, opnieuw niets dan woorden. Porfirio Diaz stelde zich uiteindelijk toch beschikbaar en werd natuurlijk herkozen. Maar de oppositie had aan de macht geroken en zich in de maand april van het jaar 1910 tot een front aaneen gesloten: de Partido Nacional Antireelactionista, te vertalen als de Partij tegen de herverkiezing (van Porfirio Diaz). Voorzitter hiervan en tevens tegenkandidaat was Francisco Madero.

Zapata schenkt Tequila

De strijd tussen Porfirio Diaz en Francisco Madero werkte als een katalysator: op meerdere plaatsen in Mexico kwamen kleine en grotere groepjes in opstand. De bekendste daarvan waren de groep rond Emiliano Zapata in de kleine staat Morelos (ten Zuiden van Mexicostad) en die van o.a. Pancho Villa en Pascual Orozco in het noordelijke Chihuahua. In november 1910 - een dikke maand nadat Madero voor Porfirio Diaz naar de Verenigde Staten gevlucht was - begon de revolutie in het noorden; kort daarna greep Zapata in Morelos naar de wapenen. Een chaotisch aantal jaren volgde[35].

Het heeft weinig zin om het verloop van de burgeroorlog en/of revolutie na te vertellen. Studies zijn hierover - in tegenstelling tot over het Porfirisme - in overvloed te krijgen en al vertellen ze natuurlijk lang niet alle hetzelfde, in kern stemmen ze toch aardig overeen: de Mexicaanse revolutie werd door een wirwar van facties gevoerd, die nu eens in een monsterverbond samen gingen, daarna elkaar weer op leven en dood bestreden. Het uiteindelijk resultaat was, volgens de Mexicaanse en (dus) bijna mystieke versie van het verhaal, geslaagd te noemen. Als Carranza, die na de moord op Madero diens plaats in de gematigd oppositionele vleugel heeft overgenomen en in 1917 de nieuwe president van de Republiek wordt, begint er een periode van ‘stabilisering en uitbouw van de verworvenheden van de revolutie’, zoals dat in de boekjes heet. Hoever de werkelijkheid daarvan afligt is niet precies

te achterhalen, althans niet zonder diepgaande studie. Maar dat er ook na de revolutie een diepe kloof was tussen de mythe en de realiteit staat als een paal boven water.

In de eerste twee delen van de Caoba-cyclus maakt Traven slechts enkele losse opmerkingen over rebellie tegen het systeem. De enige uitzondering daarop is in *Regering* te vinden: in het verhaal over de Indianen van Pebvil, die weigeren om op bevel van Don Gabriel en de gouverneur hetzelfde stamhoofd voor nog 'n periode te erkennen. Opnieuw een schitterende raamvertelling overigens (hfst. 9).

In *De mars naar het oerwoud* begint Traven 'n sfeer te creëren, die het voorspel tot het onvermijdelijke vormt.

> Toen de tocht een flinke poos was voortgezet en Don Anselmo, die was achtergebleven om te zien of er niemand ontbrak, terugkwam en weer vlak achter de lastdieren reed, viel het hem op dat de mannen merkwaardig stil waren. Niemand zei iets, niemand riep de anderen iets toe ... En nu, voor het eerst in zijn leven, voelde Don Anselmo angst. Een werkelijk hevige angst ... Hij dacht zich in wat er allemaal zou kunnen gaan gebeuren en wat er allemaal met hem zou worden gedaan als de kerels zouden gaan muiten ... (4, 155).

Kort hierna gebeurt er ook iets: Don Anselmo krijgt het met enkele Indianen aan de stok en wordt bijna vermoord. Maar bang is hij nu niet langer: door keihard optreden redt hij zijn leven. Niet alleen de Indianen waarover het verhaal uiteindelijk gaat, zijn hard als het hout, dat ze moeten hakken. Ook hun bewakers - althans sommigen - zijn uit dat hout gesneden.

En als Traven 'n personage zó karakteriseert, is zijn commentaar ook altijd sympathiek.

> Don Anselmo is ook nu nog steeds werfagent voor de monterias. En sinds die ene tocht heeft hij nog vele malen ... zo'n vijftig geronselde jonge Indianen door het oerwoud naar de monterias gebracht. Hij doet het niet voor zijn plezier of uit lust tot avontuur. Maar hij heeft een gezin te onderhouden. Het is het enige vak dat hij kent en dat hem genoeg geld oplevert om zijn gezin te voeden en te kleden (4, 171).

Simplistisch is Traven veelal niet in het aanwijzen van de schuldige; althans niet waar het mensen betreft, die - aan welke kant van de scheilijn ook - de vuile zaakjes moeten opknappen.

Er zijn echter ook mensen met een ander karakter. Sadisten als de bewakers op de plantages; zij worden geschilderd als de boeven in een Amerikaanse crimi. Zo'n type is El Camarón.

Hij is ècht bang geworden. Na de aanslag op Don Anselmo krijgt zijn collega El Zorro een ‘tragisch ongeval’: hij valt van zijn paard en wordt uren in de stijgbeugel meegesleept. Alleen de lezer weet wat Andres vermoedt: dat hij door Celso vermoord is.

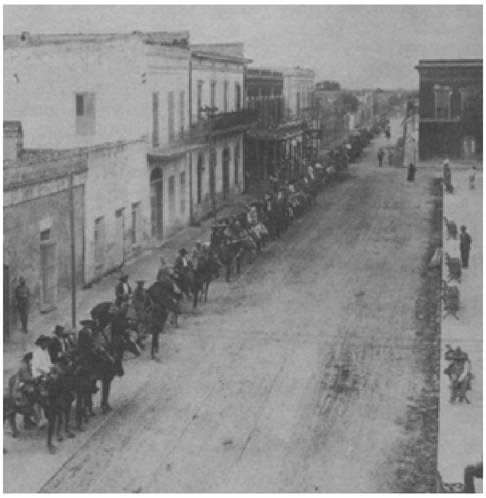
> De staartgroep had nu El Camarón als bewaker. Door het ongeluk, dat zijn spitsbroeder was overkomen, was hij bang geworden ... Er zat hem iets dwars, en hij wist niet precies wat. Onderweg tobde hij erover, hoe het mogelijk was geweest, dat een zo geoefende en ervaren ruiter als El Zorro van zijn paard had kunnen vallen ... (4, 240).

El Camarón gedraagt zich netjes, slaat niet en bakt zoete broodjes met de geronselde Indianen. Maar de lezer heeft al lang begrepen, dat hij het volgende slachtoffer van

Celso zal zijn. Zo is de opstand eigenlijk al begonnen, voordat de nieuwe groep op de plantages arriveert. Nog voordat we weten wat ze eigenlijk te wachten staat.

Als Andres van zijn vriendinnetje Estrellita afscheid neemt om zijn vader naar de monterias te volgen, wil ze hem niet laten gaan. ‘Ik ga met je mee, m'n lieve jongen, zei Sterretje. Ik ga

ook mee naar de monteria's. Ik ga met je mee, waar je ook heengaat. Tot voorbij het einde van de wereld...' (2, 281). Tot voorbij het einde van de wereld, verder dan het einde van de nacht. Zó ver waren de mahonieplantages evenals de dodenschepen inderdaad, als we Traven mogen geloven. Wie daar eens kwam, raakte er nooit meer uit. Voor de vrouw, die daar verzeild raakt, is het de laatste markt. Voor de man zijn laatste verblijfplaats. '... Iedereen (had) tussen de zes en tienduizend jaar nodig om door werken van zijn schulden verlost te raken (4, 165)'. En als je sterft lost dat niets op: een familielid moet je schuld inlossen; èn in het leven hierna blijf je slaaf. Altijd.



> Daarom bestond er bij geen van de muchachos twijfel over dat, waarheen Eulalio (die in het boek net gestorven is, cvdh) ook mocht gaan of waar hij ook mocht aankomen, hij weer boyero zou zijn en trozas zou moeten vervoeren ... 'Una vez peones, para siempre peones'. Het lot maakte ons tot proleten en landarbeiders, en daarom blijven we eeuwig en altijd peones. Nilat muerte nos libra. Zelfs de dood bevrijdt ons niet (4, 258-259).

Op meerdere plaatsen in zijn werk - niet alleen in de Caoba-cyclus - maakt Traven 'n vergelijking tussen mens en dier: het dier weigert op een gegeven moment zijn diensten; je kan hem slaan, zelfs doodslaan; hij blijft weigeren. Zo niet de mens: hij heeft zijn verstand, is de bezitter van dat onuitputtelijke doosje van Pandora, waarin de Hoop opgesloten zit. Hij laat zich niet doodslaan; hij vermoordt zichzelf met door te gaan tot hij erbij neervalt (Vgl. Dodenschip en o.a. 4, 15).

Vrij in het begin van *De opstand der gehangenen* stelt Traven mens en dier gelijk in deze: er komt een moment, dat ook de mens het niet langer accepteert. In dit geval is die mens Celso, die zo door en door murw geslagen is, dat de hoop verdween en (anders dan bij Gales) plaats gemaakt heeft voor blinde haat.

> Maar wij zijn nu bijna op het punt aangekomen, dat ook ophangen niet meer baat. Celso krijgen ze al niet meer murw door hem op te hangen. ... (Hij) was de eerste die er zich niets meer van aantrok ... De truc is dat mensen net als ossen en ezels kunnen worden, die zich niet meer verroeren hoe lang ze ook afgeranseld en gestoken worden, als ze maar eenmaal grondig doordrongen zijn van de ware geest van de rebellie (5, 78).

Als ... maar de vraag is hoe het komt dat Celso en de anderen spoedig met hem 'doordrongen raken van de geest der rebellie'. Omdat ze zo hard aangepakt worden, dat er niets meer te verliezen is? Omdat ze - zoals Traven hier en daar terloops zegt - gehoord hebben, dat elders in Mexico anderen ook aan het rebelleren zijn?

Ik wil met Traven wel geloven dat er een moment aan kan breken, dat mensen als ossen reageren en weigeren om verder mee te doen. Voorzover de geschiedenis echter iets leert, heeft ze mij verteld, dat het *zelden dezen* zijn die in opstand komen. De Nederlandse arbeidersbeweging begon - zoals elders - onder de beter betaalde groepen (diamantwerkers); de Franse revolutie was pas in tweede instantie een opstand van bonhomme, van het grauw, zoals dat in het Nederlands heette; en ook in Mexico begon de revolutie beslist niet bij de meest gekwelden. Ze begon zoals gezegd, bij een rivaliserende kliek en sloeg daarna over op die groepen, die het relatief goed hadden. Op de beter betaalde losse arbeiders in het noorden, op de werkers in de mijnen en industrieën en op de bezitters van (nog steeds) vrije grond, die in hun rechten werden aangetast. In Chiapas en Yucatan, waar de meest afschuwelijke omstandigheden voorkwamen - zoals beschreven door ondermeer Turner en Traven - was pas laat sprake van verzet. Pas toen de revolutie al in een vergevorderd stadium was. Traven is misschien daarom ook enigszins ambivalent in zijn beschrijving. Enerzijds laat hij de mahonie-arbeiders uit eigen beweging in opstand komen; anderzijds laat hij ze inderdaad onder invloed van het 'nieuws' in hun lot ingrijpen.

Het spontane verzet begint in de monteria's met het lied dat uit de duisternis opklinkt. Als El Gusano, één van de beulen, midden in de nacht de boyeros, de ossenjongens, wekt, begint de rebellie. Mysterieus en onduidelijk nog, maar onmiskenbaar.

> ... weerklonk uit het pikdonkere struikgewas, op een afstand van nog geen twintig meter, het zingen van een man ... Ook al was het lied niet melodieus, het was wel ritmisch en had vaart. De stem van de zanger was krachtig en vast, elk woord van zijn gezang was duidelijk te verstaan en klonk helder als een trompet door de zwarte nacht: ... El Gusano, El Gusano, jij zoon van een hoerenknecht en zoon van een teef, jouw ziel is van petroleumpek, jouw hart een bot uit de hel ... (4, 152).

Kort daarop gebeurt hetzelfde nog een keer. El Gusano raakt buiten zinnen, maar kan de dader niet vinden. 'Het gebeurde voor de eerste keer dat de zanger ook de drie Montellanos noemde die hij van plan was te pakken' (4, 174). Niet alleen in zijn vertelling, ook in zijn talloze - en soms storende - opmerkingen en moralistische tussenwerpingen, begint Traven de lezer naar *het* moment toe te sturen: 'En de trouwste kameraadschap groeit tussen hen die aan dezelfde keten vastgeklonken zijn en daarom dezelfde ellende te verduren hebben'. Het is er één uit de vele van dit soort levenslesjes!

In het vijfde deel van de cyclus komen de slaven massaal in opstand. Daar is het ook, dat we voor het eerst iets horen van wat er buiten de plantages gebeurt. Urbano maakt één van de drie broers blind en verdrinkt zichzelf; de broer kan zijn lot niet dragen en pleegt zelfmoord. Na zijn begrafenis komen de twee andere Montellanos met enkele anderen bij elkaar en vertelt Don Severo over de berichten, die hij ontvangen heeft. Gezien de feiten, die hij vermeldt, moet dit stukje historisch ergens in het najaar van 1910 gedateerd worden, toen Porfirio Diaz nog aan de macht was en alleen Madero, Zapata en enkele anderen oppositie voerden. Van opstand in Chiapas was - als ik de boekjes en artikelen mag geloven - op dat moment nog geen sprake, al is het niet belangrijk, dat Traven zich niet stoort aan die feiten. Het verhaal wint op deze wijze zonder twijfel aan dramatische kracht.

‘Ik kan jullie ook zeggen’, zo vertelt Don Severo de verzamelde opzichters,

> dat ik brieven heb gekregen die niet bepaald prettig voor me waren om te lezen ... En ook al praten de kranten er maar zo'n beetje om heen, tussen de regels staat er toch genoeg. Hier drie leraren gearresteerd en naar concentratie-

> kampen in Veracruz of Yucatan gestuurd ... Dan weer in een dorpje in Morelos alle mannen van de rurales, de lijfgardes en de politieagenten die de oude moeten beschermen, gevangen genomen ... Hier een trein laten ontsporen, daar een bom in de ketel van een schip ontploft ... En ik hoef geen profeet te zijn om jullie te kunnen vertellen dat de zetel van de oude knar wankelt. En als hij omkiepert, dan brandt de hele republiek ... (en zij zal) zo lang branden totdat alles afgebrand is en wij erbij ... (5, 140).

Kort hierna brengt Traven Celso in contact met Martin Trinidad, één uit dat vreemde drietal, dat zich vrijwillig bij een troep slaven voor de plantages had aangesloten. Celso, de primitieve rebel, die geen woorden heeft, alleen weerstand voelt; Martin, de schoolmeester, die met een vooruitzicht en een vage ideologie in opstand komt. De revolutie begint vorm te krijgen: ‘Buiten, in het land’, zegt Martin, smeult het en op alle hoeken lekken de eerste vlammetjes al. Dat was het belangrijkste, dat ik je wilde vertellen. De strijdkreet luidt: ‘Tierra y Libertad! Land en Vrijheid’. En ook: ‘Abaja la dictadura! Naar de hel met de dictatuur!’ (5, 161).

Niet lang daarna begint in het verhaal de werkelijke opstand. Een dramatisch handige, maar iets te gemakkelijke gebeurtenis ook, is de aanleiding daartoe. Modesta, het zusje van de man die al maar z'n varken met zich meesleept, wordt verplicht om het huis van Don Felix schoon te maken en te doen wat daar verder voor 'n vrouw op de plantages ‘bijhoort’. Ze ontsnapt en wordt voor de ogen van Celso - die nu de held van het verhaal is - door een van de opzichters vastgegrepen. Celso is natuurlijk verliefd op Modesta (en andersom) en ziet haar als gevangene van El Gusano machteloos naar hem kijken.

> ... Celso zag in haar ogen een matte verslagenheid die hem meer deed dan aanklacht of verachting ooit hadden gekund. Verward wendde hij zijn blik van haar af. Maar toen ontmoetten zijn ogen de gezichten van zijn makkers die allen star naar hem stonden te kijken ... Dit alles duurde slechts twee of drie seconden. Celso slikte hoorbaar. Toen maakte hij zich klein als voor een geweldige sprong, en terwijl hij weer overeind kwam, stootte hij zo'n schelle kreet uit dat het paard van El Gusano omhoog sprong ... (5, 200).

De opstand is begonnen!

Dans van de skeletten; tekening van José Guadalupe Posada.

Wat mij betreft is hiermee het beste gedeelte van de cyclus beëindigd. Nog in *De opstand der gehangen* slagen de arbeiders erin om hun onderdrukkers op de plantage te verslaan. Als een troep trekken ze door de jungle, onder leiding van twee van de

drie ‘geheimzinnige mannen’, die we aan het begin van dit deel voor het eerst ontmoet hebben: El general en El professor. Traven vertelt ons vrij veel van de revolutionaire gezindheid van de groep en meldt een stroom levenslesjes, waarmee al zijn boeken vol zitten. ‘Ze vertrouwden op hun revolutionaire wilskracht die nog nooit in de wereldgeschiedenis een echte revolutionair in de steek heeft gelaten als ze niet verwaterd is door bleekzuchtige politiekelingen’. Dit soort. Verder deelt hij ons mee, wat de opstandelingen vooral bekritiseerden (de aquardiente, de contracten e.d.) en waar ze naar streefden. ‘Maar niemand moet meer willen hebben dan hij werkelijk nodig heeft’, lezen we ergens (5, 271).

Het zesde en laatste deel uit de cyclus, *Een generaal komt uit de jungle*, is een ècht avonturenverhaal, zogenaamd spannend, maar beduidend minder geslaagd dan vergelijkbare boeken over de Mexicaanse revolutie zelf (zoals *Los de abajo* van Mariano Azuela en *Insurgent Mexico* van John Reed)[36.]. Helemaal verloochenen deed Traven ook in dit boek zijn ironische levensvisie niet: als de opstandelingen na een langdurige tocht in de bewoonde wereld aankomen, vernemen ze, dat de revolutie al bijna ‘voorbij’ is; dat Porfirio Diaz al veld geruimd had, op 't moment dat zij als rebellen van de mahonieplantage vertrokken.

Ondanks deze ironische uitsmijter eindigt *Een generaal komt uit de jungle* als enige van Traven's boeken optimistisch: ‘Hij stond op. Rechtte zijn rug. Stak zijn gebalde vuist in de lucht en riep als groet: ‘Muchachos, tierra y libertad’.

En de muchachos antwoordden als uit één mond: ‘Tierra y libertad’ (6, 332).

Reprise

Het citaat van Croce, waarmee dit essay opende, was niet volledig. Er stond eigenlijk:

> Als je de ware geschiedenis van een grassprietje wil begrijpen, moet je proberen om een grassprietje te worden; en als dat je niet lukt, wees dan tevreden met 'n analyse van de onderdelen ervan en probeer die in een of ander denkbeeldig of verzonnen verhaal tot een eenheid te maken.

De eerste twee pogingen heb ik hier ondernomen: ik heb - soms met enige weerzin - geprobeerd om me geheel te verplaatsen in de gedachtenwereld van Traven. Maar aangezien dat met de zogenaamde ‘hermeneutische sprong’ nauwelijks of slechts gedeeltelijk mogelijk is, was ik verplicht gedeelten te analyseren. En al moet ik bekennen zelden gecharmeerd te zijn van 'n chronologische analyse van literair werk, er was in dit geval nauwelijks een andere weg: er bestaat te weinig literatuur, waarop je je kan verlaten; het heeft weinig zin om 'n welgevormd bouwwerk te tonen, als je niet zegt, waarvan het opgetrokken is. Wat mij met andere woorden nog rest, is dat laatste: het tonen of construeren van die ‘eenheid’, van het skelet van Traven's werk.

Laat ik beginnen met 'n methodologische opmerking: het is mij zelden overkomen, dat ik mij maanden en maanden met één persoon bezighield en al die tijd in staat was om ‘afstand te bewaren’. Alleen al de duur en de intentie van 'n onderzoek hebben met andere woorden het resultaat, dat Croce in zijn methodenleer omschrijft: langzaam, zonder het zelf te merken, kruip je in de huid van je object en begin je dit van steeds dichterbij te beschouwen. Het voordeel is natuurlijk, dat begrip beter mogelijk is. Maar het nadeel is groter: je sympathie groeit, je kritische zin neemt af, de gewenste scherpte wordt botter. Heel sterk heb ik dit proces ervaren in mijn

onderzoekingen naar fascistische en communistische intellectuelen tussen de twee wereldoorlogen: lopend in de frisse wind, kots ik van hun ideeën en daden; lezend en schrijvend, dagen, maanden aan één stuk, begin je dingen te begrijpen, waartoe je jezelf in een nuchtere bui niet in staat zou achten.

Nu kun je natuurlijk mooie theorieën opstellen over de wijze, waarop je 'n onderzoek zou moeten bedrijven. De hermeneutiek is al tijden uit den boze (al lijkt er een kentering op komst) en op zuiver theoretische gronden, lijkt me de kritiek op deze methode ook onomstotelijk. Maar het werkt niet tenminste als je onbevangen begint. Deze kritiek is de theorie van de wetenschapsfilosoof, die de verleiding van het materiaal niet of nauwelijks kent. En al weet je duivels goed, dat die verleiding gevaarlijk is, het is niet voor niets 'n ‘verleiding’: het ontbreekt mij achter m'n bureautje aan kameraden, die me aan de mast kunnen binden en mijn oren kunnen dichtstoppen. Langzaam wordt je ‘verlokt’; en voordat je het in de gaten hebt, hum je met de Sirenen mee, ook al zingen ze soms vals.

Ik verafschuw literatuur, waarin de schrijver 'n pasje opzij maakt en de lezer toefluistert, hoe het ‘nu eigenlijk’ in elkaar zit. Je zou dit het ‘domineescomplex’ in onze letterkunde kunnen noemen. Levenslesjes zijn wat mij betreft geen probleem, zolang ze verpakt zijn *in* het verhaal, zoals bij *Point counter point* van Huxley bijvoorbeeld. Maar gesouffleer als glossen in de kantlijn zouden - zeker als ze van morele en niet formele aard zijn - geschrapt moeten worden. Laten literatoren, die daar behoefte aan hebben, maar op de kansel gaan staan of pamfletten schrijven. ‘Literatuur’ is dergelijk geschrijf voor mij zelden.

Als er nu iemand te bedenken is, die de lezer moralistisch toefluistert, dan is het Traven wel. Komt het opgestoken vingertje in *Het dodenschip, De katoenplukkers* en *De schat van de Sierra Madre* nog sporadisch voor, in de Caoba-cyclus wijst het telkens en telkens. Aanvankelijk vond ik het weerzinwekkend: ‘jaja, dat geloof ik nu wel, vertel maar 'n verhaal...’. Maar langzaam gebeurt het (in mijn geval) onvermijdelijke. Je begint Traven te begrijpen en je begint te zien, wat hij wilde en vooral: *waarom* hij dat wilde. Je leert het Mexico van Porfirio Diaz nader kennen en je kan bijna niet anders dan dezelfde walging voelen, die Traven voelde; hetzelfde wensen, dat Traven wenste. Dat pleit in ieder geval voor Traven, misschien tegen mij. Maar het is zo. Traven's opgestoken vingertje wordt zó al snel de verwoording van 'n onbewuste stem van de lezer. Blijft staan, dat hij 't naar mijn mening te vaak doet en daarmee 'n inflationair effect bereikt. Maar de aanvankelijke weerzin ertegen voel ik niet langer. Als je over zoiets afschuwelijks schrijft als het leven op de plantages in Mexico in het begin van deze eeuw, dan is ‘moralische Empörung’ onontkoombaar. En vandaar is het maar 'n miniem stapje naar het ‘omhoog’ van het vingertje. De keuze van het onderwerp legitimeert met andere woorden 'n stijl en 'n toon, die in literatuur over de verwarring van intellectuelen in de jaren '70 (of zoiets) naar mijn gevoel volledig zou misstaan. Dit toont maar weer eens, hoe kaleidoscopisch dat verschijnsel ‘literatuur’ is.

Je zou de romans van Traven (natuurlijk) in meer hokjes kunnen plaatsen. Een van die hokjes zou zeker die filosofische kant van zijn boeken, die in deze tussenwerpingen zo beklemtoond wordt, moeten omschrijven. Ideeënromans gaat veel te ver; dat zijn deze boeken niet. Maar boeken vol ideeën zijn het zeker wel.

Al is Traven zeer uitgesproken in zijn ‘maatschappelijke filosofie’, 't is uiterst moeilijk om deze precies te omschrijven. De reden daarvan ligt voor de hand: als Traven iets uitdroeg, dan is dat wel 'n vorm van anarchisme en het eerste kenmerk van deze ‘stroming’ is de ongrijpbaarheid. Per definitie, zou je kunnen zeggen. Net als Dada in de eerste plaats anti-Dada was, zo is het anarchisme vooral tegen iedere vastlegging, ook en misschien vooral van zijn eigen ideeën. Dat neemt niet weg, dat de anarchist 'n aantal doodsvijanden heeft. De staat in de eerste plaats en deze

is door heel het werk van Traven dan ook mikpunt nummer 1. Er zouden honderden citaten ter illustratie hiervan te geven zijn, maar juist door die overvloedigheid lijkt dat weinig zinnig. In het verlengde van de staat (als besturend of heersend orgaan) ligt de natie, gesymboliseerd in de grens en

de pas. In 't gedeelte over *Het dodenschip* is dit onderwerp voldoende behandeld, dacht ik. Een traditionele vijand van de anarchisten was ook de kerk, die tot de staat haar functie (deels) overnam, de regulerende instantie bij uitstek was en die functie in talloze landen uit de zogeheten Derde wereld in Traven's tijd nog steeds vervulde. Traven's felle aanklacht tegen de kerk in het eerste deel van de Caoba-cyclus (p. 112-173) past dan ook uitstekend in de traditie. Hetzelfde zou gezegd kunnen worden van Marut's (en af en toe Traven's) cynische opmerkingen over de pers.

Er bestaat zoiets als de ‘anarchistische valkuil’, te omschrijven als 'n verlokkelijke - dus altijd nieuwe - ideologie, die alles belooft te verwerkelijken, waar ieder mens van droomt en waarvan de anarchist zijn ‘leer’ gemaakt heeft. Er zijn in de recente geschiedenis in ieder geval twee politieke stromingen aan te wijzen, die voor tallozen die valkuil geweest zijn. Eerst het liberalisme, dat in zijn aanvallen op de aristocratie een gouden toekomst beloofde, maar in de praktijk al spoedig eenzelfde heerszuchtige staatsvorm als zijn voorganger bleek uit te dragen, met slechts één verschil: het was nu niet langer de geboorte, die je lot bepaalde, maar het geld, dat je (ver)-kreeg. De aristocratie werd een meritocratie (een heerschappij van de ‘verdienste’) en de gouden toekomst bleek niet meer dan 'n droom, die als gebruikelijk eindigde. Het socialisme en het communisme pakten de draad, die de liberalen uit eigenbelang hadden laten liggen, weer op en beloofden met andere woorden en idealen eveneens een schone dageraad. Ook Ret Marut geloofde daarin, al duurde dat in zijn geval minder lang dan bij de meesten. De kernvraag na deze hernieuwde teleurstelling was natuurlijk (ook voor Traven): wat dan?

Traven's antwoord is in al zijn onduidelijkheid duidelijk en bovendien zeer actueel. Het is goed te vergelijken met het antwoord, dat talloze intellectuelen gaven, die bijna honderd jaar na datum constateerden, dat Marx dood was: vertrouw alleen op jezelf; ontwerp geen blauwdruk meer voor morgen; volg de gebeurtenissen kritisch, probeer daar waar het gaat verbeteringen aan te brengen (Popper's ‘social engineering’), maar denk niet dat die verbeteringen tot verwezenlijking van 'n ideaal leiden; wees bovendien overtuigd van de ironie en de tragiek van de geschiedenis.

Traven was met andere woorden een ‘humanistisch’ of zo men wil ‘liberaal’ anarchist. Geenszins een anarchist in de zin van Marie Constant, die Franse schoenmaker en schrijver van het lied ‘La dynamite’:

> Nos pères ont jadis dansé
> Au son du canon du passé;
> Maintenant la danse tragique
> Veut une plus forte musique:
> Dynamitons, dynamitons.

Traven's anarchisme was de ‘wetteloosheid’ van de rebel, die het als zijn taak ziet om alle heilige huisjes omver te kegelen. Niet omdat hij zich illusies maakt, maar omdat hij gelooft in het belang van de rebellie als tegenwicht tegen het conformisme van de menselijke natuur en de onbeweeglijkheid en vast-geroestheid van menselijke constructies als staat, kerk en gezin.

In het laatste deel van de Caoba-cyclus kwam Traven met dit vrij nuchtere en vage ideaal in de knoop: de Mexicaanse revolutie leek opnieuw zo'n valkuil (zoals later ook bleek), maar deze was onmiskenbaar 'n stap vooruit en bovendien een Mexicaans verschijnsel. Alles wat met Mexico te maken had, kreeg alleen al daarom voor Traven een andere betekenis. Hier kom ik nog op terug. En Traven was natuurlijk geen l'art pour l'art rebel: daar waar veranderingen aangebracht konden worden, moest dat ook gebeuren. En dat er in het Mexico van Porfirio Diaz inderdaad

iets veranderd *moest* worden, was volstrekt evident. Toch past het einde van *Een generaal komt uit de jungle* niet in Traven's 'leer'. Het optimistische slotaccoord is zo in tegenspraak met al het andere dat Traven geschreven heeft, dat je je serieus af begint te vragen of dit boek wel van dezelfde schrijver is. Maar aangezien die vraag nauwelijks te beantwoorden valt, moeten er andere verklaringen gezocht worden.

Een generaal komt uit de jungle verscheen voor het eerst in 1940 en omdat de twee voorgaande delen uit de cyclus in 1936 uitkwamen, mag je met vrij grote zekerheid concluderen, dat dit boek in de tussenliggende vier jaren geschreven is. In deze jaren regeerde Lazaro Cárdenas in Mexico en zijn ambtsperiode (1934-1940) wordt in alle boekjes omschreven als het hoogte- en tevens eindpunt van de 'Mexicaanse revolutie'.

> ... een intensivering en dramatische herleving van de Revolutie in een periode, waarin sociale en economische veranderingen opnieuw mode waren ... Cardenas voerde de langverwachte agrarische hervormingen uit ... nationaliseerde land, spoorwegen en uiteindelijk de petroleumindustrie, die in buitenlandse handen was. Hij maakte de enige revolutionaire partij actief en ontnam de regionale caciques inderdaad hun macht. Voor velen en dan vooral voor hen, die een ultra-liberale overtuiging waren toegedaan, eindigde de Mexicaanse revolutie in 1940, op het moment, dat Cardenas zijn ambt opgaf ...[37.].

Citaten van deze strekking zijn er in overvloed te vinden en ik denk, dat hierin ook de verklaring voor Traven's enthousiasme gezocht moeten worden. Het zag er op het moment van de nationalisatie van de buitenlandse petroleum-industrie (1938) inderdaad naar uit, dat Mexico niet alleen het eerste land zou zijn, dat radicaal de banden met het verleden verbrak (vóór Rusland), maar tevens het enige, dat in staat bleek het ene kwaad niet door het andere te vervangen.

Ik heb van Traven's romans één boek niet besproken en wel *Asian Norval*, dat pas in 1960 verscheen en gewoonlijk vergeten wordt. Het valt om velerlei redenen buiten de serie boeken, die Traven geschreven heeft. Eén van die redenen is, dat de schrijver hier duidelijker dan ooit het kapitalistische systeem lijkt te aanvaarden en je zou je kunnen afvragen of die hernieuwde koerswijziging iets te maken heeft met de reactie, die in Mexico ná Cárdenas inzette. Rond 1950 begon in Mexico een discussie, waarvan de strekking ondermeer met de titel van een essay van José Colin werd aangegeven: La Revolución Mexicana: R.I.P. 'Is de Mexicaanse revolutie dood?'[38.]. Het is en discussie, die lang aangehouden heeft en zeker in 1968 allerlei stof deed opwaaien. Misschien ligt hier tevens de verklaring voor Traven's verandering van mening in de jaren '50: het communisme voor altijd in diskrediet; het fascisme overwonnen, maar nog dreigend nabij; het anarchisme belangrijk, maar machteloos tegen opdringende hordes; de Mexicaanse revolutie dood ... Blijft het kapitalisme! Het cynisch slotaccoord van de eeuwige zoeker, die op zijn doodsbed terugkeert in de moederkerk? Misschien. Een andere verklaring is ook denkbaar.

Om een of andere reden domineert in de geschiedschrijving het fabeltje, dat het anarchisme thuishoort in het zogeheten 'linkse denken'. In een populariserend boek als dat van John Vaizey bijvoorbeeld (*Social democracy*) vind je bijna alle namen van de grote anarchisten in de stamboom van het socialisme: Proudhon, Bakoenin, Godwin. En in het naslagwerk van Werner Hofmann over de groei van het sociale denken (*Ideengeschichte der sozialen Bewegung*) kan je dezelfde namen vinden, aangevuld met die van Kropotkin.[39.]

Alleen rigide marxisten hebben 'n dergelijke stamboom nooit geaccepteerd. Maar het is moeilijk hun opinie serieus te nemen, daar zij niemand erkennen, die ook

maar een duimbreed van de leer afwijkt. Zelfs het socialisme werd eens eerder tot het fascisme dan tot de eigen ideologie gerekend. Meer vrijzinnige theoretici daarentegen plaatsen het anarchisme bijna altijd in de linkse hoek; zij doen dat nog steeds. Die identificatie klopt voor 'n deel: ook het anarchisme streefde naar meer vrijheid,

meer gelijkheid, opheffing van grote loonsverschillen e.d. Elementen, die de kern van de socialistische leer uitmaken, komen ook bij hen voor. Er is echter één groot 'máár'!

De lijfspreuk van Proudhon was Destruam et aedificabo: ik zal verwoesten en opbouwen. Iets dergelijks droeg de rechtzinnige socialist van ruim vóór de Tweede Wereldoorlog ook in het vaandel. Maar het verschil zit echter in dat tweede woordje: aedificabo. 'Hoe moet de toekomstige samenleving eruit zien?' Ik zal niet proberen in enkele zinnen samen te vatten, wat de gedachten van de dogmatische socialisten van vroeger daarover waren. Evenmin zal ik de pretentie hebben datzelfde voor het anarchisme te doen. Het gaat me om één punt: dat die toekomstige maatschappij van de anarchisten zeker zoveel passen terug als passen vooruit lag.

In een enorm belangrijk boek heeft Karl Griewank[40.] eens de ontwikkeling van het begrip 'revolutie' beschreven. Kort gezegd komt zijn these erop neer, dat dit woord in de 18de eeuw volledig van betekenis veranderde: betekende het daarvoor - etymologisch ook terecht - een 'omwenteling terug, naar de situatie, zoals die vroeger was', in de loop van de 18de eeuw kreeg het woordje re- in dit verband de klank en de betekenis van *voor*uitgang. De Franse Revolutie was 'n stap vooruit, geheel in de lijn van het vooruitgangsoptimisme van de Verlichting. Voor de industriële Revolutie geldt hetzelfde. Het socialisme, het communisme en alle andere politieke - ismes in het voetspoor hiervan zijn de kinderen van deze optimistische heilsleer.

Zo niet het anarchisme, dat ergens op de kruising van dit 'vooruit' en het reactionaire 'terug' is blijven steken. De vage toekomst, die op de vernietiging van het bestaande moet volgen, is evenzeer 'n droom over het verloren paradijs als de hoop op 'n nieuwe dageraad. In de weerzin tegen het heden lopen verleden en toekomst door elkaar. De progressie zit weliswaar ook in de ideeën, maar vooral in de tijd: de klok kan nu eenmaal niet teruggedraaid worden; maar de regressie op het ideologische vlak is onmiskenbaar, zelfs dominant.

Bijna iedere socialist, zeker iedere communist heeft de complexiteit en onderlinge vertakking van de moderne samenleving geaccepteerd. Het communisme is altijd autoritair geweest (althans vanaf het moment, dat het de touwtjes in handen had, vgl. Lenin's *Wat te doen*), heeft altijd geaccepteerd, dat 'n strenge indeling van de samenleving noodzakelijk was. Ze zeiden om organisatorische redenen; maar die praktijk drong al snel in de ideologie door (De partij; Het Politbureau; De locale vereniging etc.). En er is nauwelijks een socialist te bedenken, die serieus gepleit heeft voor 'n herstel van de natuurlijke toestand. Beide stromingen aanvaarden - om het simpel te zeggen - Rousseau's Contrat social. Zo niet het anarchisme. 'Alle anarchisten', zo zegt George Woodcock in zijn boek[41.] over deze stroming,

> zouden de vooronderstelling accepteren, dat de mens van nature alle vermogens in zich heeft om in vrijheid en sociale eendracht te leven ... Als de mens van nature in staat is om in zo'n vrije samenleving te bestaan, als zo'n samenleving eigenlijk 'n natuurlijke ontwikkeling is, dan zijn zij de ware vijanden van de maatschappij, die proberen om door mensen ontworpen wetten (aan mens en samenleving) op te leggen.

Als het met andere woorden juist is, dat het linkse denken in een of andere vorm Rousseau's Contrat social als leidraad heeft, dan behoort het anarchisme in deze stroming niet thuis.

Een van de mooiste verhalen, die Traven geschreven heeft, heet *De grootindustrieel*[42.]. Het gaat over een Amerikaan, die van een mandenvlechter in

Mexico de producten wil afnemen. De Amerikaan ruikt winst en probeert 'n korting te bedingen, omdat hij een grote hoeveelheid wil bestellen. De Indiaan aarzelt, slaapt een nachtje en meldt de volgende dag:

> ... ik heb mij veel moeite en zorg getroost om het goed en nauwkeurig uit te rekenen, zodat ik u niet bedrieg. De prijs is heel scherp berekend. Als ik er duizend moet maken kosten ze per stuk twee pesos, en als ik er tienduizend moet maken kosten ze per stuk vier pesos.

De Amerikaan stomverbaasd natuurlijk.

> Senor, u moet toch zelf inzien dat ik aan duizend stuks veel meer werk heb dan aan honderd en aan tienduizend mandjes heb ik nog veel meer werk dan aan duizend. Dat vindt ieder weldenkend mens toch zeker logisch?... En als ik zoveel duizenden mandjes moet maken, wat komt er dan van mijn maïsveld en mijn vee terecht? En dan moeten mijn zoons, mijn broers, mijn neven en ooms meevlechten. Wat komt er dan van hun maïsvelden en hun vee terecht. Dat wordt dan allemaal heel duur.

Het is uit het commentaar van Traven, waarmee dit verhaaltje eindigt, duidelijk, dat hij het met de Indiaan eens is. En waarschijnlijk is iedereen het wel in meer of mindere mate met deze mandenvlechter eens. Wat zou je je druk maken? Maar zijn principe is in de Westerse wereld, of die zich nu liberaal, socialistisch of communistisch noemt, een volstrekt anachronisme. Het heeft in de Westerse wereld ook bestaan, lang geleden, toen winst nog woeker en zonde was; toen wegen en kanalen nog geen communicatienet geschapen hadden; toen de waarde van iets nog uitgedrukt werd in zijn tastbaarheid, zijn bruikbaarheid, zijn eetbaarheid. Enzovoort. Men kan daarnaar terugverlangen, zoals Traven deed. Niet voor niets ging hij naar Mexico; niet voor niets noemde hij dit land een Land des Frühlings en eindigde hij zijn boek met gelijknamige titel[43.] met de woorden, dat ‘dit een land is, waar men alle dingen en wijsheden van de wereld doorgronden kan’; niet voor niets speelde het woord ‘jungle’ zo'n belangrijke betekenis in zijn denken: daar tenslotte was alles nog ongerept, keihard, maar eerlijk; niet voor niets lijken zijn uitspraken zo vaak op die van al diegenen - van Rousseau via Rimbaud tot D.H. Lawrence -, die over de ‘goede wilde’ geschreven hebben en het ‘beschavingsproces’ eerder als een dalende dan als een stijgende lijn zagen. Enzovoort, enzovoort. Er zijn talloze voorbeelden en ik kan me niet voorstellen, dat niet iedereen af en toe met Traven meedenkt en voelt. Maar dat zijn gedachten in deze richting ontroerend èn zinloos tegelijk zijn, daarvan ben ik overtuigd: 5 eeuwen (of meer) ‘beschaving’ laat zich niet als 'n zak rotte appelen afschudden. Het is voorwaarts of verrekken, net als in de jungle van Traven.

De aanvaarding door Traven van het kapitalisme met z'n liberale ideologie was met andere woorden niet zo vreemd als op het eerste gezicht lijkt. Het anarchisme is - om 'n term van Ter Braak te gebruiken - naar twee kanten ‘lek’: enerzijds naar het progressieve denken; anderzijds naar 'n vorm van conservatisme. Niet de anarchistische ideologie is beslissend voor de plaats, waar de aanhanger uiteindelijk terecht komt; beslissend is het standpunt dat deze beide polen innemen. En dat het kapitalisme in de jaren '50 de beste troeven leek te hebben, dacht Traven blijkbaar ook. Dit was één van de weinige keren, dat hij in ieder geval niet origineel was.

Op het moment, dat je ziet, dat Traven evenzeer progressief als reactionair en conservatief was, vallen allerlei elementen, die tevoren als los zand aan elkaar hingen, op hun plaats. Begrijpelijk wordt de ironie, die stijlfiguur, waarin heel het werk van Traven gecomponeerd is; begrijpelijk wordt zijn pessimistisch mensbeeld,

want het conservatisme was eerst en vooral een 'philosophy of imperfection'[44.]; begrijpelijk wordt, waarom hij zovele lezers tot antifascistische daden en gedachten heeft geïhspireerd, maar in Oost-Duitsland in de jaren '50 'de klassevijand bij uitstek' genoemd kon worden.[45.]

Meer van dit soort schijnbare onbegrijpelijkheden zouden genoemd kunnen worden. Ik laat het hier maar bij. Maar om deze redenen is Traven in ieder geval een groot of belangrijk

Eindnoten:

1. gecit. in het B. Traven Buch p. 24 en 29
2. Ziegelbrenner van 27 juli 1918 (vgl noot 10)
3. op p. 130 in de Penquin uitgave
4. uitgegeven door David Madden (Southern Illinois UP 1968)
5. gecit. in Michael L. Baumann, *B. Traven. An introduction* (Univ. of Mexico Press 1976), p. 54
6. Het boek is in 1976 opnieuw uitgegeven met een uitstekende uitleiding van Karl Prümm. In 1979 herdrukt bij Rowohlt.
7. Ik heb dit gepikt van Hella Haasse uit haar *Zelfportret als legkaart.*
8. Dit zegt Pierre Drieu la Rochelle in navolging van Balzac in de inleiding van *Gilles.*
9. Dit en meer hierover te vinden in de kilozware katalogus *Weimarer Republik* van de Elephantenpress, Berlin
10. Uitgekomen in Zürich in een oplage van 1000 bij de Klaus Guhl Verlag
11. op p. 100-102
12. mijn curs.
13. Voortaan gebruik ik maar de Nederlandse titels, ook als er geen uitgave verkrijgbaar is op dit moment
12. mijn curs.
14. R. Wintzen, *Heinrich Böll. Een Duits geweten* (oorspr. frans; ned. uitg. Manteau 1980)
15. In het B. Traven buch, p. 151
16. Vreemd genoeg wordt de naam Gale soms met en soms zonder een -s aan het einde geschreven. Ik weet niet of dat aan de vertaling of aan Traven ligt.
17. 'De dingen' krijgen bij Traven vaak een persoonlijk karakter. Enerzijds is dit onmiskenbaar een Mexicaanse invloed ('animisme', vgl. *De brug in het oerwoud*). Aan de andere kant is het verleidelijk - maar misschien vergezocht - om dit met de Verdinglichung van het expressionisme te verbinden. Tenslotte is Marut midden in die sfeer opgegroeid.
18. Onder de titel *De witte roos* ook vertaald, evenmin verkrijgbaar
19. Vindbaar in een artikel van Pablo Gonzales Casanova, vertaald in: A.E. van Niekerk (uitg.). *Sociologie en sociale verandering in Latijns Amerika* II (UP Rotterdam, 1974)
20. Durch das Land der Azteken. Berichte etc (Berlijn 1975).
21. Heruitgave in 1969 door Texas UP.
22. gecit. in Turner, p. 194
23. gecit. in het verder ook zo belangrijke boek van F. Katz, *The secret war in Mexico* (Univ. of Chicago Press 1981), p. 22. Vooral het eerste hfst, geeft een goed overzicht
24. Dergelijke verhalen zijn te vinden in het boek van Turner en ook in: Anita Brenner, *The wind that swept Mexico* (Univ. of Texas Press 1971)
25. Landwirtschaft und Kolonisation im Spanischen Südamerika (Leipzig 1901-02)
26. Zie noot 37
27. H.J. Nickel, Zur Immobilität und Schuldknechtschaft Mexikanischer Landarbeiter (Arbeitspapiere Univ. Bielefeld no 5 1976)
28. Dezelfde Katz van het boek uit noot 23. Dit artikel (*Labor conditions on Haciendas in Porfirian Mexico: some trends and tendencies*) staat in de Hispano Americano Historical Review (HAHR) van febr. 1974. Beter, want uitgebreider, is ditzelfde artikel te vinden onder de titel *La servidumbre agraria en Mexico en la época Porfiriana* (Ediciones Era, Mexico 1980). Met bronnen!
29. Frank Tannenbaum, *Peace by revolution. Mexico after 1910* (herdr. in 1966 als Columbia Paperback). Dit op p. 29-30
30. Vgl ook Traven in Land des Frühlings.
31. In de Ned. vertaling ook Andreu genoemd.
32. Nickel (noot 27). Womack (noot 35), Brenner (noot 24)
33. La sucesión presidencial

34. Dit verhaal staat in alle boeken, ondermeer bij Turner en Brenner
35. Naast de al genoemde boeken heb ik hiervoor het bekende boek van John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution* (Vintage NY 1970) gebruikt.
36. Het eerste onder de vreemde titel *Het ravijn* in het Nederlands vertaald (1979)
37. Aldus Ross in Stanley R. Ross, Is the Mexican Revolution dead? (Knopf NY 1966).
38. Vgl. Ross en de in zijn boek opgenomen essays
39. Het boek van Vaizey werd bij Gaade, Den Haag in een bewerking van M.W. Blok in het Ned. uitgegeven. Het boek van Hofman bij Walter
40. *Die neuzeitliche Revolutionsbegriff* (Suhrkamp).
41. *Anarchism* (1962, Pelican 1963). In de proloog staan meer van dit soort uitspraken
42. Het staat in de verzameling verhalen, die in de Salamander reeks onder de titel *De aard van een hond* is uitgegeven
43. Uitg. in Zurich in 1936. In de randstad alleen in de KB te vinden
44. Aldus Noël O'Sullivan in *Conservatism*, London 1976
45. vgl het B. Traven buch p. 61-65

Kurt Tucholsky
B. Traven
Land is eeuwig. Geld is niet eeuwig. Daarom kan men land niet ruilen tegen geld.

Eens heb ik de vraag gesteld, waarom de Duitse schrijvers toch zo'n erbarmelijk beeld ophingen van de heren zakenlieden: altijd in de auto chèques aan 't tekenen die over miljoenen gaan, altijd over 't telefoneren met Turkije, waarbij zij al 't andere aan hun procuratiehouder overlaten: figuren uit een schiettent en godjes van armzalige kleine-mensen-droom. Een vriendelijke lezer heeft mij toen een merkwaardig boek gestuurd: *Die weisze Rose* van B. Traven. Daarop heb ik het werk van deze zeldzame man gelezen, en daarover wil ik vertellen.

B. Traven woont in Mexico; zijn boeken zijn het eerst verschenen bij de boekenclub Gutenberg, waaraan de verdienste toekomt deze man in Duitsland te hebben uitgegeven. En de boeken heten:

Die weisze Rose, - Das Totenschiff, - Der Busch, - Die baumwollpflücker, - Die Brücke im Dschungel, - Der Schatz der Sierra Madre, - Land des Frühlings.

B. Traven is een episch talent van het grootste formaat.

Wat *Die weisze Rose* betreft: Dit is na Frank Norris, de Amerikaanse, veel te vroeg gestorven auteur van *Oktopus*, weer eens een boek, dat in de beschrijving van hoe men zaken doet, weinig onderdoet voor Balzac. Bij ons, als ze het over het kapitalisme hebben, komen ze nogal eens terecht in de bruisende lyriek; maar Traven weet, hoe het zit en dat is meer waard. Het boek beschrijft de gelukte poging van een oliemagnaat een arme Indiaan van een farm af te jagen om op die plek een olieboortoren te bouwen. De Indiaan wil niet; hij spreekt de woorden uit, die hierboven als motto staan. Zij bieden hem geld en steeds meer geld. Hij wil niet. Dan lokken ze hem naar San Francisco. En daar slaan ze hem dood ... Pardon: de man heeft een auto-ongeluk. Hij wordt op straat dood gevonden. Een ongeluk: plaatselijk en gemengd nieuws. De olieboer, mijnheer Collins, heeft daar niets mee te maken. Daar heeft hij zijn mensen voor, in dit geval een zekere mijnheer Abner, die vuile handen maakt opdat mijnheer Collins gewoon president van zijn maatschappij kan blijven. Voor geld is alles te koop, zelfs moraal. Juist moraal.

En de ontwikkeling van deze mijnheer Collins wordt verteld. Ja, boer zijn, dat is iets zo heel anders ... zó moet het kapitalisme bestreden worden. Zo - en niet slechts met voordrachten die volgens de regels der kunst in elkaar gezet zijn. Deze knaap wordt geenszins als een grimmige bloedzuiger ten tonele gevoerd. Hij is alleen een beetje doortrapter dan de anderen, 'n beetje gemener, 'n beetje harder, 'n beetje voortvarender. Hoe hij door een handig in elkaar gezette staking rijk wordt; hoe hij de beurs naar zijn pijpen laat dansen; hoe hij zich opwerkt, heel het puriteins bewustzijn God aan zijn kant te hebben uitgedrukt in zijn geprononceerde kin ... het torent uit boven Upton Sinclair, deze zondagspredikant van het socialisme. Ook wat er gebeurt in mijnheer Collins' bed wordt ons niet onthouden. Daarbij slaagt Traven erin, om in het vriendinnetje, juffrouw Betty met de mooie benen, een figuur neer te zetten zoals men er bij het doorbladeren van honderd romans geen tweede zal vinden. En de geschiedenis van Betty wordt verteld ... een heel bijzondere romantechniek is het, die in dit boek en enkel in dit ene boek van Traven te vinden is. Het is een zweeftechniek.

De schrijver begint zijn verhaal met de Indiaan. Dan onderbreekt hij het, in zekere zin steekt hij zijn hand op en zegt: ‘een moment alstublieft...’ en laat mijnheer Collins

voor gaan. Hij onderbreekt opnieuw; nu gaat het om Betty. En knoopt dan de oude draden precies daar, waar hij ze heeft laten liggen, aan elkaar ... zo gaat het naast elkaar voort, ontmoet elkaar weer, wordt verweven tot één en dezelfde handeling waar al deze mensen aan meewerken zonder het te weten. En juist dit, dat zij het niet weten, heeft het bonte tapijt van alles wat hun overkomt, tot uitkomst. Het is een meesterlijk uitgevoerd geheel.

Van regelrechte voordracht is zo goed als niets te merken. Als Traven uitpakt met een paar wilde uren op de beurs, ziet dat er bepaald anders uit dan wij gewend zijn van het Amerikaanse schema. De voorgeschiedenis is ons immers nauwkeurig bekend. Wij zien nog wat meer dan jonge bankbedienden, die telefoon cabines binnenstormen. Alles klopt. Terwijl bij de superbegaafde Ilja Ehrenburg de beursgebouwen van de wereldhandel vaak lijken op kleine melancholieke heiligdommen in het bos waar de nachtegalen slaan en de makelaars tieren, wordt hier zelfs bij de kleinste bijzonderheid nog duidelijk hoe de waarheid ligt. Zó is het zaken doen, zó kan het zaken doen zijn en zó moet het aan de kaak gesteld worden. Tegen het einde is de gezindheid van het boek enigszins vaag, onzeker.

Bijna alle andere boeken van Traven spelen in Mexico.

Het belangrijkste is wel *Die Brücke im Dschungel* (*De brug over het ravijn*), een in rustige verteltrant gebracht verhaal van een enkele nacht waarin tijdens de feestelijkheden een klein kind verdrinkt in de rivier. In deze twaalf uren ligt de tijd onder het vergrootglas - wat voor een ogen! om te zien hoe onverbiddelijk de afloop wordt, hoe kleurrijk, hoe als door de stroom bewogen; en op zijn minst alle vier bladzijden komt er een onvergetelijke wending, een beeld, een waarneming ... hier is een groot proza-dichter aan het woord.

Die Baumwollpflücker bevat een stukje misdaad-roman, ook dit is voortreffelijk gedaan; van wat deze man zomaar om zich heen strooit, daarvan leven andere schrijvers een hele oogst.

Der Busch brengt kleine schetsen van ongelijke waarde. Een wondermooie dansscène bij de Indianen; een verrukkelijke lawaaiscène, waar ik, voor mijn privé gebruik, het laatste scheldwoord eruit heb gepikt: ‘Van Felipe, señor? Nou, dan wil ik u toch wel vertellen, dat Felipe een gemene schurk is, een hoerenzoon, een leugenaar, een oplichter, een bandiet, een moordenaar en een groot huizenbrandstichter!’ En ook staat in *Der Busch* het verhaal ‘De getemde tijger’. Hiervoor moet ik eerst even diep adem halen.

Er is een man, een farmer, die verliefd geworden is op een meisje uit de stad. Hij trouwt haar, ofschoon hij genoeg gewaarschuwd wordt. Want zij is, zoals dat in de algebra heet, al X maal verloofd geweest, en alle verlovingen zijn afgesprongen omdat het lieve kind onuitstaanbaar heerszuchtig is. Heerszuchtig? Een paar bruidegoms heeft zij flink gekrabd en goed afgeranseld. Maar hij trouwt haar. Het gaat helemaal niet ...

om te beginnen raakt hij haar helemaal niet aan. Zij loopt als een furie door het huis te commanderen, trekt zich volkomen niets van hem aan ... het gaat niet. Zo zitten zij dan op 'n keer voor het huis; de kat doezelt wat in de zon, de papegaai schommelt kwetterend op zijn ring, in de verte op het voorplein staat het mooiste rijpaard van de heer des huizes aangebonden. De vrouw ligt in de hangmat, de man zit op de schommelstoel.

'Don Juvencico had zijn schommelstoel zo staan, dat hij het erf kon overzien. Nu hief hij zijn armen omhoog, rekte zich zo'n beetje uit, geeuwde wat en pakte de krant die voor hem op het tafeltje lag. Hij las een paar minuten en legde dan de krant weer neer.

Zijn oog viel op de papegaai die voor hem op zijn schommel zat.

“Hé, Lorre”, riep Don Juvencico bevelend, “haal eens een kan koffie en een kop voor mij uit de keuken, ik heb dorst”.

De papegaai, door de woorden, uit zijn dommeling opgeschrikt roetste een stukje verderweg op zijn schommel, stootte een paar klanken uit en probeerde weer in slaap te sukkelen.

Don Juvencico deed een greep naar achteren, trok zijn revolver uit zijn gordel, mikte op de papegaai en schoot. De papegaai gaf een hese schreeuw, veren vlogen door de lucht, de vogel wankelde, wou zich met zijn klauwen vastgrijpen, de klauwen lieten los en de papegaai viel op de grond van de veranda, sloeg een paar keer om zich heen en was dood.

Juvencico legde de revolver voor zich op tafel, nadat hij hem een paar keer in de hand had gewogen alsof hij zijn gewicht wilde keuren.

Nu keek hij naar de kat, die zo vast sliep dat hij zelfs in zijn droom niet eens snorde.

“Gato!” riep nu Don Juvencico, “hé, kater, haal koffie voor me uit de keuken, ik heb dorst”.

Doña Luisa had zich omgekeerd in de richting van haar man, toen hij tegen de papegaai had geroepen. Zij had wat hij tegen de papegaai zei, opgevat als een grap met de papegaai en er verder geen acht op geslagen. Maar toen het schot kraakte, draaide zij zich in haar hangmat helemaal om, het hoofd een beetje omhoog.

“No”, zei ze half hardop. “Belachelijk”.

Op het moment dat Don Juvencico de kat iets toeriep, voegde Doña Luisa hem toe met luide stem: “Waarom roep je Anita niet, dat zij je koffie brengt?”

“Als ik wil dat Anita mij koffie brengt, roep ik Anita, en als ik wil dat de kat mij koffie brengt, roep ik de kat”.

“Je doet maar”, zei Doña Luisa daarop, en maakte het zich in haar hangmat, weer behaaglijk.

“Hé gato, heb je niet gehoord wat ik je heb opgedragen?” herhaalde Don Juvencico zijn bevel.

De kat sliep door, in de stellige overtuiging dat hij, net als alle katten, zolang er mensen zijn, zwart op wit het recht had zijn levensonderhoud op een presenteerblaadje te krijgen zonder enigerlei verplichting erkentelijkheid te tonen door iets terug te doen; want zelfs als hij zich zou verwaardigen af en toe een muis te vangen, dan doet hij dat niet om de mensen een dienst te bewijzen, nee, hij doet dat omdat tenslotte zelfs een kat recht heeft op een extraatje af en toe, een pretje waar het weekprogramma niet in voorziet.

Maar Don Juvencico dacht anders over de plichten van een kat die op zijn hacienda leefde. Toen de kat geen aanstalten maakte om de koffie uit de keuken te halen, pakte hij opnieuw de revolver en schoot. De kat probeerde op te springen maar hij viel neer, rolde een keer om zijn as, en was dood.

“Belario!” riep Don Juvencico nu over het erf.

“Sí, patron, estoy”, riep de jongen uit een hoek van het erf vandaan, “hier ben ik. Wat moet er gedaan worden?”

Toen de jongen op de onderste traptree stond, zei Don Juvencico tegen hem: “Maak het paard los en breng het hier, vlak bij de trap”.

“Moet ik het ook meteen zadelen?” vroeg de jongen.

“Ik roep je dan wel”, antwoordde Don Juvencico.

Het paard werd gebracht. Ook het paard krijgt bevel om koffie te halen. Het paard haalt geen koffie. De man schiet het paard dood.

“Krankzinnig! Zo'n pracht van een dier!” Doña Luisa schreeuwde het uit.

Haar razernij was ten top gestegen. Er viel met feilloze zekerheid te voorspellen dat nu het eerste grote gevecht, dat Don Juvencico op alle fronten met al zijn verschrikkingen had aangekondigd, geleverd zou worden. Zou dan ook op dit moment een van Don Juvencico's vrienden aanwezig zijn geweest, dan was hij pijlsnel naar de stad gereden om de ambulance te bestellen en een ziekenhuisbed te bespreken...

En precies op het ogenblik waarop Doña Luisa uit haar hangmat wou springen om zich te veranderen in een tijgerin, zei Don Juvencico met doodrustige stem, maar luid en hard...

En de vrouw brengt de koffie. En hij bemint haar diep. En de vrouw is diep gelukkig’.

Men moet niet vergeten waar dit verhaal speelt. Ook wordt het door Traven bepaald niet verteld op dat domme toontje van de mannelijke superioriteit (verdikke verdomme zijn wij kerels of niet!). Trouwens, bij hem staat de auteur nooit in de afglans van zijn materie, iets wat doorgaans wel gebeurt en dan een van de ergste gebreken is van onze literatuur. Bij ons denken de mensen al in de diplomatiek te zijn als zij schrijven over Talleyrand. Ze houden zich voor wreedaards als ze een stierengevecht beschrijven en denken dapper te zijn omdat zij schrijven over de dapperheid. Traven is datgene wat Erdschmid graag zou willen zijn: hij is een man. En een echte vertelkunstenaar, zijn vertelkunst is een machtige breedstromende rivier met kleine draaikolken en stroomversnellingen - maar de rivier blijft stromen. De kunst van deze man is zo groot, dat hij ons, voorzover ik dat kan aanvoelen, zelfs boven de dood van de dieren uit tilt. Zó werd verhaald hoe een weerbarstig wezen uit de rimboe werd getemd.

Mexico en nog eens Mexico - veel van wat Traven schrijft, komt overeen met de exposé's van Alfons Goldschmidt - zonder dat er een stuk of wat hinderlijke lessen in moraal doorheen gestrooid worden. In *De Schat van de Sierra Madre* graven ze naar goud en slaan er elkaar om dood, het goud verdwijnt en niemand heeft het meer. Het is te voorschijn gekomen uit de aarde, heeft mensenlevens vernietigd en is weer in de aarde teruggekeerd ... Ten tonele gevoerd wordt het samen optrekken van drie gouddelvers, vechtjassen, karig van woorden. Er komt een passage voor, waarin bij het afscheid hele stromen van gedachten uitmonden in ‘goodbye’, ‘good luck’ en ‘so long’ ... en er komt een beschrijving voor van een moord, die herinnert aan het fraaiste voorbeeld van de angelsaksische literatuur, aan Stevenson's geniale novelle *Markheim* en die ook bijna dit niveau bereikt.

Land des Frühlings is een met foto's verluchte reisbeschrijving uit Mexico; steeds als de situatie hachelijk wordt, belicht Traven helder de stelling waarvan onze nazis weinig weet hebben: een echte held is laf.

Maar deze beschrijving van Traven's werk geeft nog altijd geen idee van de bijna ongelooflijke veelvoudige vindingrijkheid, van de humor, van de literaire hoogstandjes, van de moeiteloze verteltechniek, waarmee het rad van het verhaal wordt voorbewogen.

Hier is hij niet karig met wijze en vrome lessen, die meestal met betoverend lichte toets worden voorgedragen. Neem Raabe, die in zijn baard prevelt...

> In deze denktrant bewoog zich ons tafelgesprek omdat wij, ter bevordering van de spijsvertering onder het eten niets aan ons hoofd wilden hebben dat zwaar op de maag lag en omdat bij het eten alleen maar over het eten gepraat moet worden.

Hierover Nietzsche: ‘hoe moet ik het verstaan, dat Epicurus aan tafel geen aesthetische gesprekken wenste? - Hij dacht te goed over eten én over dichters om het een als garnering voor het ander te laten dienen!’ Over de taal:

> En bepaalde gevoelens komen alleen tot volle ontplooiing als ze worden gewekt met woorden die bepaalde gevoelszenuwen treffen, die een aangeleerde taal nooit kan raken. Want zulke woorden roepen de herinnering wakker aan het eerste schaamtegevoel, aan het eerste meisje dat je begeerde, aan de mysterieuze uren van het zich voor de eerste keer man voelen.

Dit heb ik, zonder deze passage te kennen, in het slotwoord bij een Pyrenaeënreis gezegd. En dan zulke droge opmerkingen met een springlevende kern, zoals die van mijnheer Collins, die naast zijn vrouw nog een tweede heeft aangeschaft. Allebei wordt hij ze links en rechts in Tampico ontrouw.

> De vacantie van Flossy, nadat hij tien of veertien dagen achter elkaar met haar samen geweest was, deed hem erg goed. Want Flossy begon hoe langer hoe meer op zijn vrouw te lijken. In alle dingen. In bed. In het spreken. In de manier van zich kleden. In het kankeren. In het preken. Hij was niet genoeg filosoof om te weten, dat twee vrouwen, die langere tijd onder invloed staan van dezelfde man, van wie zij economisch afhankelijk zijn, als tweelingen op elkaar gaan lijken.

Waar, waar. Ook heeft Traven iets van die minst voorkomende en meest aantrekkelijke humor die er naar mijn smaak bestaat: de zelfspot. ‘Je hoeft mij maar te horen zingen, en je hebt alle geheimen van de wereld doorgrond’.

Het wemelt van alle soort fantasierijke stijlbloempjes. Iemand zit te eten. ‘Zo - en daarbij vermeed hij op z'n pijnlijkst iedere overbodige krachtsinspanning - bracht hij nu eens de linker, dan weer de rechterhand naar zijn mond, op kogellagers ging dat, om zijn late avondmaal tot zich te nemen’. Er zijn passages van een tederheid, die zo zeldzaam is ... En dan zoiets als de moordenaar, een gouddelver, die met het gestolen goed nog maar een halve dagreis af is van de eerste stad.

> Hij jubelde. Hij voelde zich op vaste bodem. Als de wind van de goede kant kwam, kon hij het denderen van de goederentreinen horen door de stilte van de nacht. En dit merkwaardig huilend denderen van de locomotieven, dat zo onbehaaglijk en zo spookachtig kan klinken, gaf hem de sensatie dat hij al in een hotel was aangekomen dat vlak bij de spoorlijn lag. Het was de schreeuw van de beschaving. In deze schreeuw voelde hij zich veilig. Hij verlangde naar de wetten, naar een fatsoenlijke gang van zaken, naar de stevige stadsmuren, naar al die dingen, die zijn have moesten beschermen. Binnen de cirkel, waar wetten het eigendom bevestigden en waar sterke machten ervoor zorgen dat de wet geëerbiedigd werd, daar was hij veilig.

Met de diepe afgrond van zijn dubbele bodem, met zijn toornige spot en met de kracht van de beschrijving, had dit ook van J.V. Jensen kunnen zijn.

Is Traven een revolutionair? Ja...

Hij is om te beginnen een man die goed heeft gezien hoe de maatschappij in elkaar zit. ‘Ieder mens zoekt naar een rechtvaardiging, om wat hij aan schandelijks en onmaatschappelijks doet, voor zichzelf een bestaansgrond te geven, om het daardoor minder schadelijk en minder onmaatschappelijk te laten blijken’. Bitter is hij en hard, als hij toeslaat. ‘maar wie werken wil, die vindt ook werk. Alleen moet hij zich niet uitgerekend tot die man wenden, die deze zin uitspreekt; want die heeft geen werk te vergeven en weet ook niemand te noemen die iemand zoekt voor

werk'. Alles wat hij zegt is op zijn plaats: de kritiek op deze beschaving, de spot, de zweepslag - alles.

> Onder een vorstin hadden zij zich altijd heel veel voorgesteld. Als er gesproken werd over de vriendin van de magnaat, dat zij er vorstelijk uitzag, dan kwamen daar meteen bepaalde denkbeelden bij te pas, denkbeelden en voorstellingen, die door de film gestalte kregen. Door de film, waarin een vroegere dassenverkoopster net zo lang werd opgetut, opgetoverd, opgeverfd, opgediadeemd, opgeglinsterd, opgepareld en in de zijde gezet tot zij voldeed aan het verlangen naar vorstinnen, dat stenotypisten en loonslaven eigen is.

Vlijmscherp en onverbiddelijk is hij als de arbeidersklasse in het geding is:

> Arbeiders staken misschien zelden, als dat voor de arbeiders gunstig is, maar zij staken veelvuldig, wanneer dat gunstig is voor het kapitalisme. Niet uit domheid, maar als gevolg van ijzeren wetten. Wat arbeiders ook kunnen en wensen te doen, binnen het economisch systeem van het kapitalisme zullen zij datgene doen wat het kapitalisme uitkomt, omdat zij daarmee, zolang dit systeem overheerst, op dood en verderven, op leven en ondergang verbonden zijn.

Het best en het mooist komt dit tot zijn recht in de volgende passage uit *Die weisze Rose*:

> De company inde en inde maar. Uitgaven had ze niet. Alle uitgaven kwamen voor rekening van de mijnwerkersbond. Zijn rijke kassen werden tot de laatste koperen cent geleegd. Uitgaven kwamen tot last van het proletariaat, dat geld inzamelde en geld inzamelde, scheldend en mopperend, maar toch inzamelde voor de hongerende mijnwerkers. De koningen voeren oorlogen, en het proletariaat bloedt en sterft. Magnaten halen een grote buit binnen, en het proletariaat offert zijn laatste cent en verhongert. Altijd het proletariaat! en steeds opnieuw en voor de zoveelste keer het proletariaat!

De communistische arbeiderspers heeft al romans van Traven uitgegeven; hij zou ze allemaal moeten uitgeven. Want ze zijn door een proletariër ook voor proletariërs geschreven - en dit hier is kunst van arbeiders, kunst, omdat ze is ontstaan en gedistilleerd door de persoonlijkheid van een groot verteller. Misschien is hij volgens de partij 'niet in orde' ... Ik houd de pogingen, die bijvoorbeeld onlangs Wittvogel weer heeft opgevat: uit de klassestrijd nieuwe esthetische waarden te brouwen, voor grondig misplaatst. Zo wordt het nooit wat. Altijd zal in grote kunstwerken die onbekende X meetrillen, die in geen schema onder te brengen valt. Wat Wittvogel met veel kennis en geleerdheid heeft geprobeerd, moest tot het gewenste resultaat leiden, omdat dit van tevoren voor hem vast stond. Want er bestaat een communistische theologie, die net zo onverdraaglijk begint te worden als die van de katholieke theologen: misbruik van het verstand om een geloof te rechtvaardigen. Deze nieuwe theologie heeft al een eigen jargon, en er zou een wet uitgevaardigd moeten worden die tot nader order het gebruik van het zo mooi ambigue woord 'dialektisch' verbiedt. Van dit soort onzin staat Traven mijlenver af.

Maar ook hij is een slachtoffer van zijn klasse. Want deze proletariër kent niet echt goed Duits. Ik dacht in het begin dat zijn boeken vertaald waren en dan nog slecht vertaald. Maar het is gebrek aan kennis, in combinatie met het gebruik van slechte amerikanismen...

... Soms is dit gebrek aan kennis vermakelijk, maar meestal is het storend. ... Het valt zeer te betreuren, dat de man deze inktvlek niet wegwerkt of laat wegwerken. Een vlek op de zon.

Maar alles bijeen toch: een groot episch talent. Vast geen aardige man, vast geen erg gelukkig mens. Maar een groot episch schrijver.

De boeken zijn verschenen bij een boekenclub en dus niet te koop via de boekhandel - vandaar mijn uitvoerige citaten. Alleen *Das Totenschiff* is nu bij Universitas in Berlijn uitgekomen. De uitgeverij is er op gesteld zijn nieuwe auteur even goedbedoeld als onbehouwen aan te kondigen. Merkwaardig is dat ... ofwel onze uitgevers doen helemaal niets voor ons, ofwel zij veranderen in woeste marktkooplui. Deze hier roept: ‘Traven! De Duitse Jack London!’ De koopman die deze slogan ingevallen is, is daar vast en zeker erg trots op. Voelt hij niet, hoe hij zijn auteur daarmee deklasseert? Traven is net zo min een Duitse Jack London als Westerland het Duitse Biarritz is of Oberhof het Duitse Chamonix ... Duitse whiskey. Traven is Traven. Dat is heel veel.

Ik zou wensen dat al zijn werken heel spoedig bij de algemene boekhandel verkrijgbaar zouden zijn.

Vertaling Josephine Tilly

B. Traven
Drie verhalen
Indianendans in het oerwoud
Diplomaten
Kommer en verdriet van de heilige Antonius

Indianendans in het oerwoud

Al verscheidene maanden bewoonde ik een primitieve hut in het oerwoud. Tot aan de dichtstbijzijnde nederzetting waar een blank gezin woonde, moest ik te paard drie uur rijden. Alle mensen bij mij in de buurt waren Indianen. Maar zelfs de dichtstbijzijnde van hen was een halfuur verwijderd, van de plek waar ik woonde.

Het was laat op een middag in november, tegen het eind van de maand, en heel heet. Ik zat half in mijn blootje voor mijn hut te lezen. Plotseling komt er een Indiaan, mijn buurman, op z'n akkertje aanrijden, gaat bij me zitten, en we praten een poosje over het vele werk dat we hebben. Zogenaamd hebben, want we voerden allemaal eigenlijk niets uit, de Indianen niet en ik ook niet. Na deze inleiding over het vele werk en het weinige geld dat je ervoor kreeg, kwam mijn buurman tot de kern van zijn bezoek.

'Señor', zei hij lachend, 'we gaan vanavond dansen, we hebben musica, muy bonita, ook ik zal mooi spelen, guitarra, ik heb het vijf dagen geleerd'.

Daarmee bedoelde hij dat hij het vijf dagen geleden was begonnen te leren.

'Wij maken veel plezier', praatte hij verder, 'u bent hier zo alleen en zo heel treurig, señor'.

Ik was helemaal niet treurig, integendeel zelfs, ik was buitengewoon gelukkig geen trams, geen auto's of telefoongerinkel te horen. Maar als je geen Indiaanse kokkin in je hut neemt, dan ben je naar de mening van de Indianen hoe dan ook treurig. Ben je ook. Maar ik kon de acht peso loon niet opbrengen die een kokkin waarschijnlijk in de maand krijgt.

'Daarom zou ik u willen uitnodigen, señor, komt u mee naar onze dans; u kunt bij mij het avondeten gebruiken'.

'Komen er ook knappe meisjes?' vroeg ik.

'Señor, verdomd nog aan toe, de allerknapste die hier in de buurt wonen'.

Onmiddellijk na zonsondergang begaf ik me op weg. Als ik niet in ravezwarte nacht door de jungle wilde hobbelen, moest ik voortmaken; want zodra de zon achter de horizon is verdwenen, heb je nog net genoeg tijd om je even om te draaien en dan is de nacht er al, zonder dat je zou kunnen zeggen waar hij zo snel vandaan gekomen is.

De hut van mijn buurman lag op dezelfde heuvelrij als waar mijn berehol lag, maar hij woonde nog afgelegener in de wildernis dan ik. Waarom hij zo ver was weggekropen is een ander verhaal, dat nog weieens verteld zou kunnen worden.

Het was een idyllisch plekje. Een stuk of twaalf gigantische ebbebomen stonden verspreid over de open plek in de wildernis, die een soort plateau vormde vanwaar je ver over het vlakke land van de jungle uit kon kijken. Deze prachtige bomen stonden er niet bij als ongeïnteresseerde zuilen. Met hun lange grijze baarden van mos die van de takken afhingen, wekten ze de indruk alsof ze oude doch zeer olijke heren waren die er met groot genoegen op wachtten dat het dansen begon.

Twee Indianen met hun vrouwen waren al aanwezig. Toen de uitermate hoffelijke begroeting voorbij was, werd ik uitgenodigd om in de hut te komen en het avondeten te gebruiken. Er waren zwarte bonen, tortillas en koffie.

Intussen kwamen er nog meer gasten, louter Indianen; ik was de enige blanke en was vast alleen uitgenodigd omdat ik een medebewoner van dit woeste oerwoudgebied was. De Indianen kwamen rijden, op paarden, muildieren of ezels. Vele hadden geen zadels. Allen brachten hun vrouwen en kinderen mee. Soms zaten man, vrouw en twee kinderen op hetzelfde paard, terwijl de vrouw nog een zuigeling in haar arm hield. In een tasje van raffia hadden ze tortillas voor het geval dat ze honger mochten krijgen, want gedanst wordt er tot zonsopgang.

In een zak hadden de vrouwen hun glimmende mousselinen jurken en hun lakleren lage schoenen.

Bij aankomst waren ze óf blootsvoets óf droegen ze zelfgegemaakte eenvoudige sandalen, en gekleed gingen ze in hun goedkope katoenen jurken.

Zodra ze van de rijdieren afgestegen waren, waarbij hun mannen hen welgemanierd en beleefd hielpen, trokken ze zich in een hoekje van de rieten hut of achter de hut terug en kleedden zich om. Ze wasten zich nog een keer, waarbij ze sterk naar patchoeli en muskus riekende zeep gebruikten. Toen maakten ze hun lange ravezwarte haar los en kamden het zorgvuldig.

De maan was opgekomen, een ronde, lichtende, voldane volle maan. En ze gleed in majestueuze rust langs de klaarheldere nachtelijke hemel.

Langzamerhand kwamen de vrouwen bedeesd te voorschijn, de plooien van hun flinterdunne gewaden gladstrijkend. De

jurken waren kort, zoals mode was, hadden korte mouwen en lieten hals en nek vrij. In het loshangende haar hadden de vrouwen bloemen gestoken. Sommige van de vrouwen waren amper vijftien of zestien jaar maar hadden hun baby's al bij zich; alle overige vrouwen die geen baby's hadden, konden ze spoedig verwachten.

De gastheer had een stel planken op een paar wrakke kisten gelegd zodat de dames konden zitten. De mannen stonden wat te kletsen. Zij hadden zich niet omgekleed omdat ze niets hadden om zich om te kleden. Zij droegen hun gebruikelijke gele of blauwe broeken van getwijnd garen, een wit of gekleurd katoenen hemd, sandalen of schoenen en hun grote puntige strooien hoed. Jak of vest hadden ze niet. In plaats daarvan hadden sommigen bruine, rode of bonte wollen dekens meegebracht voor het geval dat het in de nacht koel zou worden. De vrouwen hadden grote zwarte katoenen deken die ze om hun schouders sloegen. Deze doeken, gewoonlijk rebozo genoemd, doen dienst als hoed, als sluier, als verwarmende omslagdoek, als sjaal, vaak ook als zakdoek en soms als luier voor de baby's en, opgevouwen, als kussen op de kruin wanneer de zware waterkruiken vanaf de rivier naar boven gesleept moeten worden.

De muzikanten hadden eveneens hun zwarte bonen en hun koffie gekregen. Daarna rolden ze een sigaret, en toen die opgerookt was begon de muziek. Een viool en een gitaar. Mijn buurman speelde nog niet, hij wilde eerst dansen.

Hij had een knappe vrouw, volbloed Indiaanse. Van alle vrouwen was ze het leukst gekleed, had de bloemen op zeer smaakvolle wijze in het haar gestoken. Bovendien had ze parfum opgedaan. Ze was amper twintig; haar oudste zoon, ongeveer vijf jaar, ontpopte zich in de loop van de nacht als voortreffelijk solodanser en als consument van minstens twintig sigaretten. Zijn moeder was de enige onder de aanwezige vrouwen, mannen, meisjes en kinderen, die niet rookte. Alles wat er verder op mensenbenen stond en ouder dan drie jaar was, rookte als bezeten. Als alles wat niet-rokers en schijnheilige brompotten over de schadelijkheid van het roken vertellen ook maar voor een vijfde waar was, dan zou het Indiaanse ras allang uitgestorven, blind geworden of geestelijk gestoord zijn; want de Indianen roken naar schatting elfduizend jaar langer tabak dan de overige volkeren.

Toen de muziek begon te spelen, werd er meteen gedanst. Dat aarzelen, dat het eerste uur van een dansfestijn vaak op een begrafenisplechtigheid doet lijken, kennen deze mensen niet. Voor hen is dansen geen verleiding door Beëlzebub en nog veel minder iets dat niet past bij de waardigheid van de mens. Er waren vrouwen bij met hun kinderen en met kleinkinderen die ook al in verwachting waren, terwijl de overgrootmoeder in spe zelf nog een baby aan de borst had. En deze van vitaliteit overlopende overgrootmoeder danste niet minder vaak en niet minder gracieus dan de meisjes van vijftien.

De vrouwen gaven hun kleintjes de borst zonder iets van preutsheid te tonen. Het ging zo natuurlijk, zo onverbloemd, alsof het kindje een fles werd gegeven. Hadden de kleintjes zich vol gedronken, dan werden ze in de zwarte katoenen doek gewikkeld en gewoon op de grond gelegd, meteen onder de bank, een beetje naar achteren geschoven zodat men ze niet met de hakken van de schoenen kon raken. De kleintjes sliepen er dan vrolijk op los tot tegen middernacht; dan meldden ze zich en vonden hun beide flessen wederom gevuld, hoewel de moeders geen dans voorbij lieten gaan.

Als je uit ervaring weet wat er op de grond in het tropische oerwoud, ook al is het dan ter grootte van een erf vrijgemaakt, rondkruipt, in het bijzonder als het nacht is, dan lopen de ijskoude rillingen je over de rug als je die kleine wurmen op de grond ingestopt ziet liggen. De grotere kinderen ravotten wat, werden dan moe, gingen op de blote grond naast de baby's liggen, trokken hun knieën op zo hoog als ze

maar konden en sliepen als marmotten. Als de vader een deken had werd deze onder het kind geschoven en het werd erin gewikkeld als een boomstam, totdat degene die daar in leeftijd op volgde ook moe aan kwam zetten en erbij werd ingerold.

Tot tegen negenen kwamen er nog steeds meer gasten aanrijden. Op mij maakte het een naargeestige indruk als plotseling een vrouw, minder vaak een man, midden in de muziek of het dansen stopte, een paar tellen aandachtig luisterde en dan zei: ‘Er komt weer een stel. Wie zouden het zijn?’

Het pad liep in lange, dichtgegroeide kronkels door de jungle. Zelfs overdag kon je op de gunstigste plaatsen niemand op meer dan honderd meter afstand zien. Door de muziek en het gebabbel kon je niets horen wat zich wellicht op enige afstand afspeelde. Als iemand gezegd had: ‘Er komt een stel op een muildier’, dan duurde het ruim tien minuten, zoniet dikwijls meer, voordat de mensen die aangemeld waren zichtbaar werden. Deze gave van primitieve telegrafie is bij stammen die verder naar het zuiden toe wonen, veel verder ontwikkeld en doet werkelijk spookachtig aan.

De muziek speelde alles op het gehoor. Af en toe speelde de violist op de gitaar en de gitaarspeler op de viool. Als de muzikanten zelf wilden dansen, nam een van de Indianen het instrument en speelde, misschien niet helemaal zo goed als de muzikanten, die natuurlijk geen beroepsspelers waren maar zoals alle overige Indianen houthakkers en kolenbranders. Ook mijn buurman haastte zich om te laten horen wat hij in die vijf dagen had geleerd. Ik wist dat hij de gitaar niet langer in huis had gehad want ik had hem ermee zien aankomen toen hij hem had geleend. Iemand had hem voorgedaan hoe je het instrument moet beetpakken, had hem een paar aanslagen bijgebracht en dat was alles.

Wat hij nu klaarspeelde was inderdaad verbazend. Hij hoefde weliswaar alleen de viool te begeleiden, maar ook dat moet je maar kunnen. Een paar maal greep hij wel mis, maar vond toch steeds vanzelf de juiste toonaard terug.

De violist, een klein, schriel mannetje, danste minder vaak met de meisjes. Hij gaf er de voorkeur aan om groteske solodansen op te voeren. Deze solodansen waren zo dol komisch dat niet alleen de Indianen in lachen uitbarstten maar ook ik zo hard moest lachen dat mijn lijf er pijn van deed. De kunst van de dans valt niet te beschrijven, die van de groteske dans al helemaal niet.

Gespeeld werden Amerikaanse one-steps en foxtrots, verder walsen, die in de ouderwetse polkapas, alleen veel langzamer, gedanst werden, net zoals de zogenaamde ‘Boston’. De ronde wals of Weense wals is er onbekend. Verder danste men een soort Rheinländer polka. Deze dansen interesseerden me weinig.

Iedere vierde dans was evenwel datgene wat ik wilde zien: een originele dans.

Ik heb dezelfde dans hier bij vogels gezien in de paartijd. Dan dansen ze op dezelfde manier voor elkaar, wat ontzettend koddig is.

Tijdens de dans naderen de paren elkaar en verwijderen zich, raken elkaar echter nooit aan, niet eens met de handen. Met bepaalde tussenpozen zwijgt de muziek plotseling, en de muzikanten alsook die mannen die geen danspartner hebben, vervangen de muziek door zingen. Dit zingen gebeurt zo hoog als de menselijke stem maar kan reiken, gaat helemaal in de maat, maar is een schril en krijsend moduleren van klanken die nauwelijks iets menselijks hebben. (De oorlogskreet van de Azteken was een heel hoge, schrille schreeuw, die de Spanjaarden, toen ze hem voor het eerst hoorden, met afgrijzen vervulde). Een spoor van dit afgrijzen overvalt je zelfs dan wanneer dit gezang louter plezierdoeleinden dient. Alleen bij deze dans, verder niet, voelde ik dat ik in een andere wereld leefde, dat eeuwen mij van mijn tijd, duizenden mijlen mij van mijn ras scheidden, dat ik op een andere aardbol leefde dan die waarop ik geboren was.

De maan stond nu recht boven me. De tropische nachthemel was van een glanzende helderheid als een grote zwarte parel. Een wit waas van licht lag als een golvende dunne sluier

van zijde op het plateau, en het lag als een glinsterende nevel van licht op de uitgestrekte jungle. Het was de verblindende klaarheid van de dag, gehuld in een dikke witte wolk. Myriaden en nog een myriaden sprinkhanen, krekels en kevertjes zongen het oeroude gelijkvormige lied van de tropische nacht terwijl in het nabije struikgewas van het oerwoud een meedogenloos vechten om leven en liefde plaatsvond. Een licht windje woei langs de grijze baarden van de ebbebomen, en dan was het alsof de oude heren, die honderden jaren telden, elkaar toeknikten en grappige dingen vertelden. De paarden die vastgebonden stonden, scharrelden en snuffelden, terwijl de ezels aan armzalige dorre stronken knabbelden, kauwden en af en toe een klaaglijk getrompetter lieten horen om de tijgerkatten die door de wildernis slopen af te schrikken. Af en toe liep een varken de dansenden voor de voeten, terwijl een ander zijn rug schurkte tegen een houten zadel dat op de grond lag en nummer drie knorrend van welbehagen door de prut rolde die door de weggegooide koffieresten was ontstaan.

Een kindje begon zachtjes te huilen, en de moeder liet haar danser los, liep naar het iele hoopje dat op de grond lag te rollen, tilde het op, wikkelde het uit het pak, knoopte haar jurk ver open, ging op de bank zitten, gaf het kind te drinken en keek daarbij geamuseerd naar de dansenden.

Iedere dans werd zolang gespeeld tot de dansers dermate afgemat waren dat ze hun dames naar de bank moesten leiden. Gedronken werd er alleen water, en dat in grote hoeveelheden. Twee jongens konden telkens maar weer met een emmer naar een plas regenwater hollen die tussen de bosjes lag en in de nacht allerlei gevaarlijke gasten uitnodigde die er door de dorst naar toe gedreven werden.

En ik danste en danste. De jongere vrouwen en meisjes waren in het begin een beetje schuw van mij; maar toen ze zagen dat ik niet beet en bij het dansen mijn benen net zo bewoog als hun stamgenoten, ook alleen maar broek, hemd en hoed had en mijn sigaretten weggaf, kregen ze vertrouwen. Al gauw kon ik de Indianendans dansen, waarover de mensen zich in niet geringe mate verbaasden. Zingen kon ik hem echter niet en zal het ook nooit leren, daar is een voorbereidende training voor nodig die bij deze meesters tienduizend jaren heeft geduurd.

Spoedig had ik de beste dansers ontdekt, die ik voor de tweede helft van de nacht met slechts een enkele uitzondering dans na dans uitnodigde, wat niemand mij kwalijk scheen te nemen. Het was de overgrootmoeder. Haar gezicht was verkreukt en verfrommeld zwartbruin leer, haar ogen waren zwart, haar geoliede, lange, gevlochten haar nog zwarter, en van haar huid ging een niet aangename scherpe geur uit. Mogelijk dat men haar, als men haar in Midden-Europa aan zou treffen, voor des duivels grootmoeder zou aanzien. Maar ze danste als een godin, en haar gratie en haar bevalligheid bij het dansen waren van een grote schoonheid.

Bij zonsopgang verbleekte de maan, verbleekte de muziek. Onopvallend trok de ene vrouw na de andere zich achter de hut terug, kwam na een poosje weer te voorschijn in haar voddige kleertjes en met een bundeltje. Even onopvallend, zonder afscheidsscènes, stapten ze op hun paarden en ezels en verdwenen geruisloos. De opgekomen zon trof een kale plek aan waarop nimmer gedanst, misschien van dansen gedroomd was.

Diplomaten

Onder het regentschap van dictator Porfirio Diaz waren er in Mexico geen bandieten, geen rebellen en geen treinovervallen. Porfirio Diaz had het land op een zeer simpele en goed dictatoriale wijze van z'n bandieten bevrijd. Hij had alle kranten verboden

om ook maar één woord over overvallen door bandieten te berichten, tenzij het bericht door de regering zelf was ingezonden. Somtijds had Porfirio Diaz er belang bij dat er over bandieten- en treinovervallen werd bericht. Hij wilde dan een generaal die hij voor bepaalde politieke doeleinden nodig had om zijn heerschappij in stand te houden, goed laten verdienen door hem met zijn troepen naar de streek te sturen waar de bandieten waren. Dat leverde de aldus bevoordeelde generaal kleine neveninkomsten van enkele tienduizenden dollars op. Als de generaal zijn zaakje geklaard en het geld op zak had - geïnd bij alle zakenlieden van de streek, die de strijd tegen de bandieten moesten betalen op grond van de rekeningen van die generaal -, dan verschenen overal ter wereld berichten dat de grote staatsman Porfirio Diaz wederom met ijzeren vuist het land van bandieten had gezuiverd, en dat buitenlands kapitaal in Mexico zo veilig was alsof het in de gewelven van de Bank van Engeland lag.

Enkele tientallen bandieten waren doodgeschoten, waaronder vele die geen bandieten waren maar landarbeiders die zich begonnen te roeren om het wrede juk van de grootgrondbezitters van zich af te schudden. Een stuk of vijftig namen van andere bandieten die waren neergeschoten werden in de kranten gepubliceerd om de generaal het incasseren van de rekeningen te vergemakkelijken. Die namen leken geloofwaardig. Ze hadden alleen het nadeel dat ze geen dragers hadden maar dat de secretaris van de generaal ze van grafstenen overgeschreven of ze gewoon verzonnen had. Er werden in die tijd, meer dan tegenwoordig, administrateurs, managers en ingenieurs van de grote Amerikaanse maatschappijen in Mexico weggevoerd de bergen in onder de bedreiging dat ze stuk voor stuk in mootjes zouden worden gehakt als het losgeld van hen niet binnen zes dagen ter plekke was. Porfirio Diaz betaalde het losgeld aan de bandieten opdat de Amerikaanse kranten niets te weten kwamen en zo het buitenlandse kapitaal afgeschrikt zou kunnen worden. De man werd, als hij bevrijd was, bovendien nog een aardig sommetje in de hand gedrukt als smartegeld en als zwijggeld. Maar Porfirio Diaz betaalde het losgeld en het zwijggeld niet uit z'n eigen zak. Had hij dat gedaan, dan had hij niet de reputatie kunnen verdienen dat hij de schatkist buitengewoon economisch beheerde. Daarom haalde hij het voorgeschoten los- en zwijggeld van dezelfde Amerikaanse maatschappijen binnen ten behoeve waarvan - of beter: ten behoeve van de bevrijde employé van welke maatschappij - hij het had betaald. Hij verkocht die maatschappijen voor een smak grof geld speciale concessies en gemeenschapsland dat hij de Indianen ontstal. Daardoor won hij twee nieuwe vrienden die baat hadden bij zijn dictatorschap. De ene nieuwe vriend was de begunstigde Amerikaanse maatschappij, de andere nieuwe vriend was een Mexicaans grootgrondbezitter die daardoor dat de Indianen het land van de gemeenschap werd ontnomen, er een nieuw stel heloten bijkreeg die voor drie centavo werkten - del sol hasta sol - van zonsopgang tot zonsondergang.

Wat kranten niet berichten, bestaat niet. In het bijzonder niet voor het buitenland. Zo krijgt een land altijd zijn goede naam en faam. Alle dictators werken volgens hetzelfde recept. Net als destijds zijn ook vandaag nog de kranten in Mexico - zonder uitzondering - in conservatieve handen, in handen van hen die tot de klasse behoren die de dictatuur van Porfirio Diaz prijst als de ‘Gouden Eeuw van Mexico’. En omdat deze klasse in Mexico begint te wankelen voor de stormloop van het Indiaanse en half-Indiaanse proletariaat, staan vandaag de dag

de kranten van die klasse vol verhalen over bandieten, rebellen en treinovervallen; ze fêteert iedere vuige sluipmoordenaar en iedere eerloze generaal als het gaat om individuen die het de huidige regering moeilijk maken. Tegenwoordig is in Mexico - naar zeggen van die kranten - de onbeperkte persvrijheid dagelijks in gevaar. Onder de dictatuur van Porfirio Diaz werd echter, ondanks de strenge verboden om over bandieten te berichten, nimmer over bedreiging van de persvrijheid gerept. Want toen had je de ware en enig juiste persvrijheid, die hooggeroemde persvrijheid die in het belang van de kapitalistische klasse werkzaam is en alleen persvrijheid die in haar belang is toelaat.

Ondanks dat Porfirio Diaz alle bandieten volgens zijn simpele en effectieve methode volledig had uitgeroeid, kwamen er toch soms dingen voor die uitermate pijnlijk waren en zijn fraaie, vergulde en gebronsde bouwsel - fraaier en met grotere bekwaamheid dan een Potemkin ooit had vermocht - aan het wankelen dreigden te brengen.

Er moest een nieuwe handelsovereenkomst tussen Mexico en de Verenigde Staten gesloten worden of het oude moest uitgebreid worden. Bij al dit soort verdragen geloofde Porfirio Diaz steeds dat hij de sluwe vos en de grote staatsman was; maar als puntje bij paaltje kwam en je het verdrag met al zijn besluiten en conclusies nauwkeuriger bekeek, bleek telkens dat Mexico danig was beetgenomen.

De regering van de Verenigde Staten stuurde een van zijn beste handelsdiplomaten; want Mexico is door de Verenigde Staten altijd als een van de belangrijkste landen in betrekkingen van handelspolitieke aard met de Verenigde Staten beschouwd. En Mexico zal voor eeuwig - in de toekomst nog veel meer dan in het verleden - het belangrijkste land voor de Verenigde Staten blijven. Belangrijker dan heel Europa.

Om de diplomaat van de Noordamerikaanse regering eens goed in te zepen om hem - zo dacht hij - naderhand des te beter te kunnen scheren, en om hem tegelijk te laten zien hoe rijk Mexico was en hoe rijk zijn bevolking - de hoogste klasse, minder dan een half procent van het volk - was en hoe beschaafd en geciviliseerd, organiseerde Porfirio Diaz een luxueus feest ter ere van de Noordamerikaanse handelsdiplomaat.

Feesten geven was iets waarvan zelden iemand de kunst zo goed heeft verstaan als Porfirio Diaz. Het feest dat hij in 1910 aan de wereld gaf, het zogenaamde centenario-feest, de viering van Mexico's honderdjarige onafhankelijkheid van Spanje, behoort ongetwijfeld tot de grootste openbare feesten die tot op heden op het Amerikaanse continent, om niet te zeggen op aarde, zijn gegeven. Alles blaakte en straalde me daar van het goud, waarmee de bezoekers uit vreemde landen verblind werden. De miljoenen dollars die dat feest het Mexicaanse volk gekost hebben, zijn nooit geteld. De bezoekers zagen alleen die met goud overladen façades. Er waren op buitengewoon handige manier voorzorgsmaatregelen getroffen dat geen buitenlandse bezoeker een kans kreeg om te zien wat zich eigenlijk achter die gulden gevels bevond. Achter die gevels hokte vijfennegentig procent van het Mexicaanse volk in lompen en lappen, had vijfennegentig procent van het volk geen schoenen of laarzen, leefde vijfennegentig procent van het volk slechts van tortillas, frijoles (rode bonen), pepers, pulque (sterke drank) en thee van boombladeren, leefde meer dan vijfentachtig procent van het volk zonder te kunnen lezen en meer dan vijfentachtig procent van het volk zonder ook maar zijn naam te kunnen schrijven. Waar ter wereld, beschaafd of niet beschaafd, is ooit zo'n feest gevierd!

En wat voor een klein miezerig dorpsmuzikantje was een vorst Potemkin vergeleken bij deze grote fanfareblazer Porfirio Diaz, die naar aanleiding van dat

feest door alle koningen en keizers de borst zo volgehangen kreeg met ordes en kruisen dat zestig volgeladen goederenwagons niet voldoende waren om die ordes en onderscheidingstekenen te vervoeren. Zo ziet een Gouden Eeuw eruit.

Men zal moeten toegeven dat Porfirio Diaz de kunst verstond feesten te geven. En het feest dat hij een paar jaar tevoren voor die Noordamerikaanse diplomaat gaf, was een passend voorproefje van die glorieuze gevelilluminatie.

Het feest ter ere van de diplomaat werd gehouden in het kasteel van Chapultepec in Mexico City. Sinds de revolutie is dat kasteel nogal in verval geraakt. Feesten worden daar nog maar heel zelden gegeven omdat het Mexicaanse volk thans belangrijker dingen te doen heeft dan prachtige feesten te vieren. Het kasteel is in hoofdzaak nog slechts een museum voor buitenlandse toeristen, die het bed van keizerin Charlotte willen zien en willen betasten of Charlotte er ook zacht genoeg in heeft geslapen. Hier was ook de zomerresidentie van de keizer der Azteken, wiens bad nog te zien en goed gerestaureerd is. Hoewel het kasteel de officiële woning van de president van de Mexicaanse republiek is, wonen de revolutionaire presidenten er toch zelden. President Calles heeft nooit op het kasteel gewoond maar in een eenvoudig huis in de buurt.

Maar onder Porfirio Diaz ging het er in alle glorie en heerlijkheid aan toe op het kasteel van Chapultepec. Hij moest de kleine maar zeer vette aristocratie van het land warm en in een opgewekt humeur houden om aan de regering te kunnen blijven, zoals andere dictators de paus warm houden als de kapitalisten door zaken die hoe langer hoe slechter gaan beginnen in te zien dat een dictatuur ook haar nadelen heeft. Voor dat feest dat ter ere van die diplomaat werd gegeven was slechts de crème de la crème van Mexico's hogere kringen genodigd, om de diplomaat nog sterker de indruk te geven hoe elegant, hoe geciviliseerd, hoe beschaafd en hoe rijk de Mexicanen waren. Het stikte er van de glimmende generaalsuniformen. En Porfirio Diaz zelf, van boven tot onder met gouden tressen en gouden koorden volgeplakt en volgelijmd en volgehangen, zag eruit als een aap in het circus, die de hoofdrol vertolkt in een potsierlijke operette waarvan de gebeurtenissen zich ergens in een verzonnen land op de Balkan afspelen. De dames waren beladen met juwelen zoals de voornaamste uitstalplank in de etalage van een juwelier in een van de sjiekste straten van Parijs tussen twee en zes uur 's middags. Alles te zamen genomen was het het meest uitgelezen gezelschap dat Porfirio Diaz maar op de been kon brengen.

De Noordamerikaanse diplomaat had niet voor het eerst van zijn leven van zijn regering de opdracht gekregen om handelsovereenkomsten met vreemde mogendheden te bespreken en tenslotte te sluiten. Slechts kort tevoren had hij een handelsverdrag tussen zijn land en Engeland bekwaam tot stand gebracht. Bij dit verdrag had Engeland, zonder dat het dat zelf of de Amerikaanse regering het doorhadden, de vetste kluif te pakken gekregen zoals dat Engeland bij al zulke of soortgelijke gebeurtenissen altijd lukt. Om de Noordamerikaanse diplomaat voor dit goede werk te onderscheiden en te eren en hem zolang te hypnotiseren tot het handelsverdrag ondertekend en door de parlementen van beide landen geratificeerd was, verleende de koning van Engeland hem particuliere audiëntie, en aangezien hij hem niet tot ridder kon slaan - een goed republikeins Amerikaan laat zoiets niet met zich uithalen -, schonk hij hem een gouden zakhorloge, rijkelijk bezaaid met briljanten en voorzien van een eervolle opdracht die klonk als een klok en met erin gegraveerd het monogram van Edward VII, koning van Engeland en keizer van Indië.

Op dit horloge was de diplomaat natuurlijk heel trots, zoals iedere goed republikeinse Noordamerikaanse man er trots op is als een Europees koning of groothertog aan de knoop van zijn rokjasje heeft gedraaid. Want het komt op de voorpagina van alle Amerikaanse kranten.

Het was zo natuurlijk als wat dat de diplomaat op dat feest het horloge aan Porfirio Diaz liet zien. Don Porfirio voelde zich ontzettend gevleid dat de Noordamerikaanse regering hem zo belangrijk vond dat ze een zo groot diplomaat, die door de koning van Engeland was onderscheiden, naar Mexico stuurde om met hem, met don Porfirio, over een nieuwe handels-

overeenkomst te beraadslagen en die te sluiten. Daardoor voelde Porfirio Diaz zich zeer geëerd, want hij werd als even belangrijk beschouwd als de koning van Engeland. Zulk gelijkstellen met koningen en keizers maakte Porfirio Diaz bereid om in alles mee te gaan, een omstandigheid waarmee de regeringen van alle vreemde landen en alle diplomaten zeer wel vertrouwd waren en die tot onheil van het Mexicaanse volk door alle regeringen en diplomaten werd uitgebuit. Want Porfirio Diaz was immers, evenals het merendeel van alle dictators, slechts een parvenu die er noch door zijn afkomst, noch door zijn familie, noch door zijn opvoeding, noch door zijn geld en evenmin door zijn talenten redelijkerwijs recht op had door de aristocratie van het land tot de haren gerekend te worden. De eigenschap die bij hem het meest ontwikkeld was, heette ijdelheid.

Toen hij het horloge bekeek, dacht hij er al over na hoe hij het geschenk van de koning van Engeland zou kunnen overtroeven en in welke vorm, zodat alle landen op aarde ervan konden horen en erover konden berichten.

Het horloge werd natuurlijk ook door alle aanwezige generaals bekeken en naar behoren bewonderd.

Nadat de begroetingsplechtigheden en de formaliteiten van het voorstellen achter de rug waren, ging men aan het grote banket, waar veel goede speeches over de voortreffelijke betrekkingen tussen Mexico en de Verenigde Staten en tussen Mexico en alle andere landen gehouden werden en waar iedere diplomaat die aanwezig was het zich makkelijk maakte met zijn verplichte toespraakje door de Gouden Eeuw van Mexico te prijzen en in het bijzonder degene te prijzen die alleen verantwoordelijk was voor Mexico's Gouden Eeuw, en dat was niemand anders dan Porfirio Diaz.

Toen nu ook dit achter de rug was, maakte alles zich gereed voor het grote bal, dat in de stijl van de gezantenontvangsten in Parijs afgedanst werd. Want don Porfirio was een verachter van alles wat Mexicaans of zelfs Indiaans was, en een bewonderaar van alles wat Frans riekte of op het hofleven van Wenen kon lijken. Deze bewondering grensde soms aan volstrekte idioterie. Bewijs: de Opera van Mexico.

Tijdens een pauze bij het bal merkte de Noordamerikaanse diplomaat plotseling dat zijn kostbare erehorloge niet meer was waar het zich oorspronkelijk had bevonden. Na langdurig opgewonden zoeken vond hij het ook in geen andere zak van zijn rokkostuum. En toen hij in tweede instantie keek, ontdekte hij dat het horloge heel elegant afgeknipt was van de gouden ketting waaraan het had gehangen, en wel, zoals de detectives later vaststelden, met behulp van een nagelschaartje.

De Amerikaanse diplomaat bezat tact genoeg om te weten dat je zoiets niet rondbazuint als het om een gewoon gouden horloge gaat dat op een dermate opgeschroefd diplomatenfeest kwijtraakt. Je geeft de ceremoniemeester wellicht een kleine wenk. Wordt het horloge gevonden, dan is het in orde; wordt het niet gevonden, dan komt het voor rekening van Buitenlandse zaken. Zulke voorvallen komen veel vaker voor dan de kleine man, die nooit toegang tot diplomatenbals heeft, zou denken; want ook diplomaten verkeren, meer dan je gelooft, dikwijls in financiële moeilijkheden, die vaak alleen uit de weg zijn te ruimen op een manier die zich wellicht niet helemaal dekt met de goede zeden zoals je die op gezantschapsbals verwacht. Maar ook diplomaten zijn mensen. En waar het hele beroep van de mens eruit bestaat een ander - meestal een heel volk - handig op te lichten, wil er gemakkelijk weieens een truc binnensluipen die op zuiver persoonlijke doeleinden is gericht. Er raken op diplomatieke recepties genoeg parelcolliers, armbanden met briljanten en gouden horloges zoek om de hoge uitgaven voor ‘speciale discrete’ budgets van Buitenlandse zaken gerechtvaardigd te laten schijnen. Niet iedere vrouw van een diplomaat heeft tact en vooral geld en goed humeur

genoeg om het verlies van haar parelsnoer te verkroppen. Ze heeft maling aan de carrière van haar echtgenoot als het halssnoer tienduizend dollar heeft gekost en ze dreigt er serieus mee schandaal te maken en de kranten op de hoogte te stellen.

Wat blijft Buitenlandse zaken anders over dan het halssnoer te vervangen?

Dit horloge was echter niet te vervangen. Dat een diplomaat het hem eigenhandig door de koning van Engeland gegeven geschenk zo laag aanslaat dat hij het geschenk verliest, is haast een belediging van de koning van Engeland. Het kan de diplomaat zijn reputatie en zijn diplomatieke baan kosten. Nu mag je van een Amerikaans diplomaat ook niet de tact verwachten die een Frans, een Engels of een Russisch diplomaat bezit. De Franse diplomaat zou een geestrijke uitvlucht bedenken voor hoe en op welke manier hij het horloge kwijt is geraakt, een uitvlucht zo subtiel en elegant dat ze hem voor zijn diplomatieke carrière eerder tot voordeel zou strekken dan dat ze die zou tegenwerken. Maar wij zijn op dit terrein nog boeren en scholieren en trappen daarom herrie. De diplomaat wenste immers ook op zijn clubs op te scheppen met dat horloge. En als hij het horloge niet meer had, dan restten hem niet veel andere dingen waarmee hij kon opscheppen en met behulp waarvan hij zo vast als een huis kon bewijzen dat hij op particuliere audiëntie bij de koning van Engeland was geweest. Want niemand neemt de moeite om oude kranten te bewaren en door te snuffelen om de waarheid van die bewering te achterhalen. Niemand in de club tenminste. En een kranteknipsel kan door iedere leerling-drukker tegen een vergoeding van twee dollar vervaardigd worden.

De Amerikaanse diplomaat stapte met de onbekommerde robuustheid in kwesties van tact, die zijn volk eigen is, onmiddellijk op don Porfirio af en verzocht hem om een kort onderhoud met behulp van zijn secretaris, die Spaans sprak.

‘Neemt u me niet kwalijk, don Porfirio’, zei de diplomaat, ‘het spijt me oprecht dat ik u lastig moet vallen, maar zojuist is mijn horloge, dat de koning van Engeland mij ten geschenke heeft gegeven, hier in de zaal van mij gestolen’.

Porfirio Diaz vertrok geen spier. Hij zei niet: ‘Dat is niet mogelijk!’ of: ‘Zou dat geen vergissing kunnen zijn?’ Want hij kende zijn mensen en niemand wist beter dan hij dat de bandieten alleen in de kranteberichten uitgeroeid waren maar in het land niet; want dan had hij immers om te beginnen eens al zijn generaals en gouverneurs en burgemeesters en belastingadministrateurs en staatssecretarissen neer moeten schieten, als hij alle bandieten had willen uitroeien. En als hij werkelijk alle bandieten die er tijdens zijn regentschap waren had doodgeschoten, dan was er waarschijnlijk geen enkele Mexicaan meer overgebleven zijn waarover hij had kunnen regeren. De regerende klasse roofde uit onverzadigbare hebzucht en de niet-regerende klasse omdat ze rammelde van de honger.

Dus gaf Porfirio Diaz de diplomaat slechts ten antwoord: ‘Maakt u zich geen zorgen, Excellentie, kennelijk hebben we hier met een kleine scherts te maken. Ik geef u mijn erewoord dat u het horloge binnen achtenveertig uur weer in uw bezit zult hebben’.

Het erewoord van de president. Porfirio Diaz kon zijn erewoord gerust geven. Want wie de baas van alle bandieten en schurken en hun kunstjes en knepen zo goed kende als Porfirio Diaz, zelf een meesterschurk in al dat soort aangelegenheden waar het niet om gewone zakkenrollerij gaat, die zou het horloge wel ontdekken.

In de hoffelijkste bewoordingen nam Porfirio Diaz te gelegener tijd tenslotte afscheid van de Noordamerikaanse diplomaat zonder dat hierbij ook maar met het geringste woord over de kleine tegenspoed werd gerept.

Maar hoewel slechts zijn naaste vertrouwelingen het in de gaten hadden, don Porfirio ging tekeer zo erg als hij maar kon. De razernij van een dictator wiens zwendel op het punt staat ontdekt te worden.

‘De oude heeft weer eens last van hondsdolheid’, fluisterden de bedienden verschrikt tegen elkaar en trilden van angst voor wat er zou gebeuren als het bal

afgelopen is. De dictators aanvallen van dolle razernij waren gevreesd, meer dan aardbevin-

gen. Want hij werd dan beestachtig gemeen als een oude kwaaie wilde kat.

Wat hij meteen van begin af aan en volstrekt zeker wist, was dat een Mexicaan het horloge had, alleen een Mexicaan het kon hebben. En hij wist wel hoe hij met Mexicaanse schurken moest omspringen.

Had een lid van het bedienend personeel het horloge weggenomen, dan was het nu al te laat om de talrijke detectives opdracht te geven om niemand van de bedienden toe te staan het kasteel te verlaten. Want wanneer het horloge werkelijk door iemand van het personeel gestolen was, dan waren de detectives op dit ogenblik van geen enkel nut meer omdat het horloge inmiddels al uit het kasteel naar buiten was gesmokkeld. Trouwens, een detective kon het horloge ook hebben. Zo zeker was het niet dat de detectives niet zouden pakken wat ze gemakkelijk konden krijgen. Want Porfirio Diaz had genoeg schurken, zakkenrollers, inbrekers en struikrovers bij de politie ingelijfd omdat schurken vaak betere schurkenjagers opleveren dan fatsoenlijke mensen.

Dat de diamanten uit het horloge gebroken zouden kunnen worden, dat de kast van het horloge misschien kapotgehamerd zou kunnen worden om het horloge per onderdeel gemakkelijker te kunnen verkopen en zonder verdenking te wekken, dat viel nauwelijks te verwachten. Het horloge zou te veel aan waarde inboeten. Eerder viel te veronderstellen dat de inscriptie eruitgeslepen is voordat het horloge ergens te koop aangeboden weer opduikt. Zonder inscriptie was het horloge natuurlijk echter van geen enkele waarde voor de diplomaat. Zomaar een gouden horloge, doet er niet toe met hoeveel diamanten bezaaid, zou don Porfirio onverwijld bezorgd hebben als de diplomaat daarmee gediend had kunnen zijn. Maar zoals de zaken er nu voorstonden moest het helemaal precies hetzelfde horloge zijn dat opgetrommeld moest worden.

Porfirio Diaz raakte niet in razernij omdat hij bang was dat hij het horloge wellicht niet terug zou kunnen bezorgen. Het te pakken te krijgen beschouwde hij als een opgave waarvan de oplossing hem mogelijk zou zijn. Nee, wat hem zo deed schuimen van drift was iets anders.

Door het stelen van het horloge bij zo'n gelegenheid was van een van zijn blinkende façades het laagje goud afgebladderd. Daaronder kwam de gewone en ware pleisterlaag van gips te voorschijn.

De ganse wereld was klein gekregen met de mare dat de grote Mexicaanse staatsman Porfirio Diaz het land met ijzeren hand en met stalen bezem zo volledig en zo voorgoed van bandieten en schurken had gezuiverd als dat nooit tevoren een andere man in welk ander land dan ook met evenveel succes had klaargespeeld. In Mexico kon je in die tijd, volgens de beichten die Porfirio Diaz over de wereld had verspreid, met een zak vol goudstukken aan je rechterkant en een zak vol goudstukken aan je linkerkant op een paard gezeten van het ene eind van de republiek naar het andere reizen, en als je bij het andere eind aankwam, had je zowel aan de rechter- als aan de linkerkant een zak vol goudstukken meer dan je had op de dag dat je vertrok. In zekere zin klopte dat. Een Amerikaans kapitalist die met vijftigduizend dollar aan cheques in El Paso Mexico binnenkwam, kon zes weken later via Nogales Mexico weer verlaten met honderdduizend dollar aan cheques, een batig saldo dat hij met hulp van Porfirio in die korte tijd aan het land en het volk van Mexico had verdiend. Maar als je het letterlijk nam was het ten tijde van Porfirio Diaz een stuk onveiliger om met geld of andere waardevolle goederen beladen zonder militair escorte door het land te reizen dan vandaag. Het militair escorte begon niet zelden tijdens de tocht uit te rekenen dat het verstandiger was om zichzef met het geld te escorteren dat door hen geëscorteerd moest worden. Dan verscheen er een bericht - wanneer de kwestie niet door de regering onderhands

tot ieders tevredenheid geregeld kon worden -, dat het transport in een moeras terechtgekomen of onder een aardverschuiving bedolven was.

Maar dat een zo belangrijk Noordamerikaans diplomaat op een diplomatenfeest binnen de muren van een zaal in het kasteel van Chapultepec een gouden horloge uit de zak kon worden gestolen, dat dus zelfs een diplomatiek waardigheidsbekleder zelfs op een diplomatiek feest in Mexico zijn eigendom niet zeker was, zorgde ervoor dat het hele fraaie web van leugens, waarin de dictatuur zich had genesteld, begon te scheuren. Als de bandieten zo dicht in de buurt van de troon van de dictator waren, hoe moest het er in het land dan wel niet uitzien? Als dit incident in de Amerikaanse kranten belandde, dan kwam de hele wereld te weten dat de ijzeren hand van de grote staatsman Porfirio Diaz slechts slappe hap was en dat de grootkapitalisten uit het buitenland er verstandig aan doen tegenover Mexico voorzichtig te zijn met investeringen.

De diplomaat had het erewoord van de dictator met de verzekering dat het hier slechts om een kleine scherts ging. En daarom repte de diplomaat met geen woord over het voorval tegenover de journalisten, omdat het nu voorlopig eerst zijn plicht was af te wachten of en hoe Porfirio Diaz zijn erewoord zou nakomen. Porfirio Diaz wist dat de Amerikaan volgens de zeden in diplomatieke kringen niets aan de pers van zijn land mocht meedelen zolang het erewoord van de dictator het incident dekte.

Dezelfde nacht nog ontbood Porfirio Diaz de hoofcommissaris van politie om met hem te bespreken hoe ze het horloge terug konden krijgen zonder gebruik te maken van advertenties in kranten.

De manier waarop deze zaak nu behandeld werd, laat het verschil zien tussen de mannen die tijdens de dictatuur van Porfirio Diaz hun werk deden, en de mannen die na de revolutie het schip van Mexico zo goed en zo kwaad als het ging door stormen en tussen klippen door loodsten.

De latere president Calles zou de politiecommissaris zes uur de tijd gegeven hebben om het horloge terug te bezorgen. Of - en dat ligt meer voor de hand want hij heeft dat in veel gevallen met generaals zo gedaan - hij zou de commissaris als een schooljongen uitgekafferd en misschien zelfs rechts en links een oorveeg verkocht hebben, had hem dan uit zijn baan geschopt en zou hem, als de man nog een cent waard was geweest, voor straf naar een verre uithoek van de republiek overgeplaatst hebben, of hij had hem het reisgeld voor een trip naar Europa gegeven met de serieuze waarschuwing dat hij zich niet meer in Mexico hoefde te vertonen.

Ook Porfirio Diaz ontsloeg soms generaals en andere hoogwaardigheidsbekleders zonder veel plichtplegingen; maar hij deed het alleen als hij zeker wist dat de man geen aanhang had, dat hij hem dus geen schade kon berokkenen. Net als alle dictators was ook Porfirio Diaz een vreesachtig mens. Hij gaf er de voorkeur aan helemaal vanaf de achtergrond aan de touwtjes te trekken, met intriges te werken en anderen op de voorgrond te schuiven die hij verantwoordelijk kon stellen.

Calles zou zich geen moment zorgen hebben gemaakt als het incident de dag daarop in de krant had gestaan. Hij zou er net zo om gelachen hebben als het hele Mexicaanse en Amerikaanse volk. Hij zou op zijn droge manier gezegd hebben:

> Waarom laat die ezel zich dan ook door een gringo zijn horloge uit zijn stak stelen? Hij is toch in Mexico, waar hij op ieder spoorwegstation de biljetten aangeplakt ziet met: Pas op voor zakkenrollers! En als die sukkel Mexico niet beter kent, dan moet hij wegblijven, dan kan ik helemaal geen verdrag met hem sluiten.

En tegen de mensen van de krant zou hij gezegd hebben: ‘Nou zien jullie wat voor boevenpak we hier in Mexico hebben. Allemaal opgefokt door die grote boer van een Porfirio. Ik zal nu toch maar weer eens met een blikskaters van heb ik jou daar

tussenbeide komen!’ Vervolgens zou hij alle verantwoordelijkheden van de districtspolitie, een tiental officieren van justitie en twee dozijn rechters eruit gesmeten hebben dat de vonken ervan af vlogen.

Deze niets ontziende, zich om niets bekommerende, offensief-geladen, altijd met een grimmige mop gekruide Amerikaanse vuistslag-methode was de minne aard van Porfirio Diaz even vreemd als een presbyteriaans predikant alle verschillende soorten Schotse whisky even goed bekend zijn als de vier evangeliën.

De volgende ochtend werd begonnen het Mexicaanse land om te ploegen naar het gestolen horloge van de Amerikaanse diplomaat.

De hoofdcommissaris van politie verscheen in Beien. Beien is het grootste huis van bewaring van Mexico City, waar alle mannelijke en vrouwelijke misdadigers vastgehouden worden tot hun vonnis is uitgesproken.

De commissaris liet alle mannelijke en vrouwelijke gevangenen aantreden en hield de volgende toespraak:

> Gisteravond is er een gouden horloge gestolen. Het horloge is versierd met briljanten. Op de binnenkant van het deksel is een opdracht in het Engels gegraveerd. De opdracht heeft een geschreven monogram van Edward VII. Het is nu zeven uur in de ochtend. Als het horloge voor vanavond zeven uur bij de directeur van de gevangenis wordt afgeleverd, dan worden jullie vanavond op vrije voeten gesteld, en niemand wordt vervolgd voor de daad waarvoor hij zich thans hier in Beien bevindt. Degene die het horloge komt brengen wordt niet naar zijn naam gevraagd; hij mag vrijelijk gaan zoals hij is gekomen; hem zal niet gevraagd worden hoe hij in het bezit van het horloge is gekomen; en hij zal noch vanwege het horloge noch vanwege een ander zaakje dat hij vóór vanmorgen zeven uur gepleegd zou hebben, vervolgd worden of in hechtenis gehouden. Bovendien ontvangt hij van de directeur een beloning van tweehonderd peso in goud. Jullie krijgen nu allemaal een vel briefpapier en een envelop en potloden. Jullie mogen in die brieven schrijven wat jullie willen. De brieven worden door de inspectie niet gelezen. En niemand van de directie mag de adressen lezen. Een uur later komen hier postbestellers aan wie jullie de brieven persoonlijk overhandigen. De postbestellers zullen de brieven op hun adressen bezorgen onder ambtsgeheim. Hier heb ik het certificaat, ondertekend door don Porfirio, door mij en de directeur van de gevangenis hier. Het certificaat heeft kracht van wet tot vanavond zeven uur dertig.

De toespraak van de politiechef en het certificaat, dat woordelijk zwart-op-wit de toespraak bevatte, bewezen hoe goed don Porfirio zijn boeven en bandieten kende. Bevond het horloge zich werkelijk in handen van de gewone zakkenrollers en helers, dan werd het horloge om zeven uur of nog vroeger afgeleverd.

Evenals in andere landen kennen alle boeven en helers elkaar in Mexico heel goed. Al kent een in zijn eentje dan niet alle overigen, hij kent er toch tenminste een stuk of twintig, kent hun schuilplaatsen, kent de kroegen en pulquerias en de onderkomens waar die twintig uithangen, kent hun liefjes en weet wat ieder van hen op zijn kerfstok heeft. Ieder van deze twintig afzonderlijk kent weer een aantal anderen die de eerste niet kent. En zo heb je - en hier misrekenden zich noch don Porfirio noch de politiecommissaris - de zekerheid dat de inhoud van die toespraak zowel alle boeven in Mexico City als alle helers binnen enkele uren bekend wordt. De brieven die door de gevangenen nu aan de bentgenoten buiten geschreven worden, zonder toezicht en zonder controle, bevatten alles wat de gevangene zijn buiten in vrijheid levende maat allang eens terdege heeft willen zeggen. De brieven bevatten regels ongeveer als volgt:

Luister goed, querido Pedro, als jij niet naar Gomez gaat, naar die schoft van een heler, en hem met de revolver in de hand vraagt waar het horloge is en dat hij het hier naar toe heeft te brengen, dan zeg ik de officier hier dat jij er bij de inbraak bij señor Balsa bij bent geweest en het meeste ervan in je zak hebt gestoken. Ik zie niet in waarom ik het allemaal alleen moet bezuren terwijl ik toch alleen maar dat ene beroerde kostuum eraan over heb gehouden waarmee ze me op de volador - de zogeheten dievenmarkt - hebben gepakt.
Een andere brief luidt zo:
Liefste en allerliefste Josefina. Je weet hoezeer ik naar je verlang. Ik heb die knaap daar in de Bucarelistraat toch alleen maar daarom 's nachts op een klap op zijn kop verkocht omdat ik zijn geld wilde hebben en omdat ik toch het geld wilde hebben en omdat ik het geld toch moest hebben en omdat ik van het geld toch die groene zijden jurk en die mooie lakschoenen voor je gekocht heb zodat je er leuk uitziet als we in de Mexicozaal bij Maria Redonda dansen gaan. Ik verlang zo vurig naar jou, lieve Josefina, dat kun je je gewoon niet voorstellen, en als het horloge komt, dan ben ik er vanavond al uit. Ga nu meteen even naar Jeronima, ze is een doodgewoon hoertje dat in de Perustraat loopt te tippelen maar dat doet er nu niet toe. Ze leeft samen met die schurk daar, met Emilio, en die weet vast en zeker waar het horloge is en dan kun je Emilio ook meteen zeggen, als hij het horloge niet om vier uur te pakken heeft, dan zeg ik hier dat ik gezien heb hoe hij Tecolote, de politieagent, er twee in zijn buik heeft geknald, en Tecolote ligt nog altijd in het ziekenhuis en geen mens die weet wie hem die twee schoten heeft geleverd, maar ik zeg het als hij het horloge niet voor vier uur hier heeft gebracht, en hij krijgt tweehonderd peso van de directeur voor het horloge. Als Emilio niet weet waar het horloge is, ga dan meteen even naar Angelica, die ook een flinke hoer is, die zal je wel meteen vertellen wie het horloge heeft.
Een andere brief:
Querido Lorenzo, je weet best wie het horloge heeft dat die gladjanus van een reetlikker is afgepikt, want omdat jij immers ook op de kegelbaan in kasteel Chapultepec de kegels opzet en jouw neef, die in de biljartzaal van Kasteel Chapultepec bedient, heeft het horloge vast, en als je me hier niet uithelpt kun je mijn zuster Anita wel vergeten en sla ik je vette botten in mekaar zodat je blijft liggen waar je ligt, want je weet best waar het horloge is want jij hebt het gezien, en ik zal ook mijn zuster Anita zeggen dat je een beste jongen bent en niet achter de meisjes aan zit, wat ik heel goed weet.

Alle gevangenen, zonder uitzondering, schreven hun brieven, en alle brieven werden, precies overeenkomstig de belofte, niet door de inspectie ingezien, door de postbestellers onverwijld naar de adressen bezorgd. Tot groot leedwezen van de gevangenen en waarschijnlijk tot nog groter leedwezen van Porfirio Diaz was het horloge op het afgesproken tijdstip niet afgeleverd. Het middel waarvan Porfirio Diaz in hopeloos lijkende gevallen zo vaak met succes gebruik had gemaakt, faalde hier.

Er is later in Mexico verteld dat het horloge inderdaad langs deze weg, met hulp van de gevangenen, terug is bezorgd en dat alle gevangenen in vrijheid gesteld zouden zijn zoals hun was beloofd. Maar dat is niet helemaal juist. Dit gerucht werd slechts verspreid om de waarheid te versluieren. Toen het horloge 's avonds om zeven uur niet afgeleverd was wist Porfirio Diaz zeker dat het horloge niet door de gewone boeven was gestolen en dat het zich ook nog niet in handen van de helers bevond. Daaruit maakte hij op, en volkomen terecht, dat iemand het horloge had die weliswaar geld nodig had maar toch niet zo dringend geld nodig had dat hij haast

moest maken om het horloge te verkopen. Het was iemand die het horloge naar waarde wist te taxeren en het moment afwachtte dat hij het horloge zo gunstig kon verkopen als dat bij een tweedehands horloge maar mogelijk was.

Toen de gewone boeven uitgeschakeld waren kende Porfirio Diaz nu onmiddellijk de volgende categorie boeven die in aanmerking kwam. Het waren niet de laatsten in de rij maar die welke het dichtst bij de gewone boeven en struikrovers stonden, wat betreft hun moraal en hun eeuwige geldgebrek evenals in de brutaliteit waarmee ze stalen waar zich maar een gele-

genheid voordeed.

Dus liet don Porfirio nu alle generaals die op het diplomatenfeest aanwezig waren geweest om het met hun van goud bulkende uniformen op te luisteren, 's avonds op audiëntie komen. Hij had een lijst van de generaals die op het kasteel waren geweest en zag erop toe dat ze ook allemaal op audiëntie kwamen.

Eén van de generaals bleek echter te ontbreken, een divisie-generaal. Deze divisiecommandant had zich laten verontschuldigen. Een verontschuldiging die don Porfirio accepteerde omdat het om een dringende aangelegenheid ging die geen uitstel gedoogde.

Porfirio Diaz hield een toespraak tot de verzamelde generaals:

> Caballeros, u hebt allen gisteren op het kasteel stellig het horloge gezien dat de Amerikaanse diplomaat me heeft getoond. Dit horloge is op het kasteel kwijtgeraakt. Ik vermoed dat een van de wachthebbende soldaten of een van de oppassers die u vergezellen, het horloge gevonden heeft. Het horloge moet vóór tien uur morgenochtend in mijn bezit zijn. Als ik het horloge op het aangegeven tijdstip in handen heb, dan ontvangt u, caballeros, ieder een speciale vergoeding van duizend dollar voor uw inspanningen. Ik zal ook nog op andere wijze mijn erkentelijkheid jegens u proberen te tonen. Het spreekt vanzelf dat u het incident zo onopvallend behandelt als maar in uw vermogen ligt; want ik wens niet dat er ook maar een klein smetje op onze roemrijke armee komt. Met de dader kunt u naar eigen goeddunken handelen. Ik dank u, caballeros!

Ieder die Mexico kent weet dat een Mexicaans soldaat uit de lagere rangen alle mogelijke hebbelijkheden en ondeugden bezit, dat hij - speciaal in liefdesaffaires - zonder blikken of blozen zijn mededinger vermoordt. De Mexicaanse soldaat steelt. Dat is waar. Maar hij steelt alleen datgene, en niets meer, want zijn generaals en zijn talrijke andere superieuren voor hem overlaten om te stelen. Wat betreft zijn moraal, zijn dapperheid, zijn eergevoel, zijn liefde voor zijn land en zijn loyaliteit staat hij een stuk hoger dan zijn generaals. Hij wordt door de trouweloze en eerloze generaals gebruikt om zijn broers, zijn vader, zijn zoons, zijn moeder, zijn kameraden in andere regimenten te bestrijden en te vermoorden. Hij weet nooit of hij in werkelijkheid aan de kant van de opstandige generaals staat of aan de kant van de trouw gebleven troepen. Hij vecht omdat hij zijn generaal trouw blijft, omdat hij een trouw in zich draagt die zijn generaal niet kent. Zijn generaals plegen een militair oproer onder het mom dat ze het geplaagde land van de tirannen bevrijden, terwijl ze als het erop aan komt de opstand alleen maar gebruiken om de banken en de welgestelde zakenlieden te plunderen, en de geroofde buit in de Verenigde Staten in veiligheid hebben gebracht voordat de troepen die trouw zijn gebleven hen in de afgelegen districten van het uitgestrekte land op de hielen kunnen zitten. Onder zulke generaals wordt die mens gedwongen te dienen en te gehoorzamen die als de dapperste, de trouwste en de minsteisende soldaat van alle legers op aarde beschouwd mag worden.

Porfirio Diaz wist het, en dat wisten ook de aanwezige generaals, dat de beschuldigde gemene soldaten alle mogelijke slechte eigenschappen en ondeugden mochten hebben maar dat ze één ding zeer zeker niet waren: zakkenrollers.

En daarom wist Porfirio Diaz ook heel goed dat hij de zak een pak slaag gaf maar de ezel bedoelde. Ook bij verloren oorlogen krijgen de gemene soldaten altijd de schuld van het verliezen van de oorlog, altijd de gemene soldaten, de proletariërs die niet langer wilden standhouden, wier moreel gebroken was, die voor verleiders

en vredesapostelen een gewillig gehoor waren, die geen vaderlandsliefde bezaten. Nooit wordt de schuld de onbekwame generaals ten laste gelegd, nooit de politici met aderverkalking, nooit de van al hun zenuwen ontdane diplomaten met ruggemergstering, nooit de hebzuchtigen die uit zijn op winstbejag. Altijd is het de schuld van de soldaat, van de proleet. En als de oorlog wordt gewonnen, dan is dat alleen aan de bekwame generaals te danken, aan de wijze staatsmannen, aan de knappe diplomaten. De generaals, staatsmannen en diplomaten krijgen alle eer op zich gestapeld in algemene geschiedenis en leesboeken op school. De gemene soldaat krijgt als beloning een parademars, waar de verhongerde, vervuilde en verminkte munitiearbeider achter een dicht aaneengesloten kordon van politiemensen, die met hun knuppels zwaaien, mak als een schaap naar mag kijken opdat voor de generaals ook genoeg hoera-roepers en zwaaiers met roodwit-blauwe vaantjes met sterretjes klaarstaan.

Ook de generaals wisten hier terdege dat Porfirio Diaz geen moment serieus meende dat een van de wachthebbende soldaten of een van de oppassers van de generaals het horloge gestolen had kunnen hebben. Alle generaals wisten heus wel hoe Porfirio Diaz in waarheid over hen dacht, net zoals Porfirio heel wel wist hoe al zijn generaals over hem dachten. Dief en diefjesmaat, die hun voeten, hun vuisten en hun klauwen zwaar op het arme rijke land lieten drukken.

De volgende morgen om tien uur was het horloge niet afgeleverd. Eén moment, maar dan ook maar één moment, raakte Porfirio Diaz in de war omdat het ernaar uitzag dat hij zich had misrekend. Toen echter schoot hem de divisiegeneraal te binnen die zich gisteravond had laten verontschuldigen omdat hij in een belangrijke dienstaangelegenheid buiten de stad, in Tlalpam, had moeten zijn.

Deze divisiegeneraal ontbood Porfirio Diaz nu in aller ijl bij zich. Toen de generaal voor hem stond keek Porfirio Diaz hem een ogenblik aan en zei toen kortaf en hard: ‘Divisionario, geef me het horloge van de Amerikaanse diplomaat’.

Zonder blikken of blozen, zonder hoe dan ook in verlegenheid te geraken, greep de generaal onder zijn uniformjasje, futselde wat in een zak onder het jasje van zijn uniform en haalde het horloge te voorschijn.

Hij deed twee stappen naar de dictator toe en overhandigde hem het horloge met de woorden: ‘A sus apreciables ordenes, don Porfirio, geheel tot uw hooggewaardeerde dienst’.

Porfirio Diaz nam het horloge aan en legde het voor zich op tafel. Hij voelde dat hij iets moest zeggen. En daarom zei hij: ‘Divisionario, ik begrijp niet - eh - waarom?’

Daarop antwoordde de divisionario nuchter: ‘Ik was bang, Porfirio, dat jij het zou pakken, en toen dacht ik, misschien is het beter als ik het pak; want jij kunt er gemakkelijker een kopen dan ik’.

Dat Porfirio Diaz toch echter weer slimmer was dan velen van diegenen die hem door en door veroordelen, willen toegeven, bewees hij het beste door op het antwoord van de divisionario te zwijgen. Het is ook moeilijk aan te nemen dat Porfirio Diaz zich met gewone zakkenrollerij zou hebben ingelaten. En helemaal niet in de laatste vijf jaren dat hij aan de macht was, toen hij al een beetje begon te kraken.

Maar één ding dient nog gezegd.

Porfirio Diaz moest de diplomaat te vriend houden en hem welwillend stemmen zodat het gebeurde niet bekend zou worden. Want Porfirio Diaz maakte zich meer zorgen om de goede naam van zijn hof dan menig Europees potentaat. En om de diplomaat te sussen en in een goed humeur te brengen zag hij zich genoodzaakt om bij het sluiten van het handelsverdrag concessies te doen die het Mexicaanse volk weliswaar moest betalen maar die de diplomaat de eer opleverden een van de bekwaamste diplomaten van de Verenigde Staten genoemd te worden.

Kommer en verdriet van de heilige Antonius

De mijnwerker Silvestre had het met veel moeite eindelijk zo ver geschopt dat hij een horloge kon kopen. Het horloge was van nikkel en kostte acht peso en vijftig centavo. Daar moet aan toegevoegd worden dat het een goed en bruikbaar horloge was want het gaf vierentwintig uren aan, wat als zeer waardevol gold in een land waar in het hele openbare leven alle tijden zich richten naar de vierentwintiguurs-klok.

Silvestre was natuurlijk heel trots op zijn horloge, en omdat hij in zijn arbeidscolonne èn in die van zijn buren de enige was die een horloge bezat dat hij naar de mijn meenam, werd hij niet alleen door zijn makkers op het werk maar soms ook door de voorman van zijn colonne evenals door die van zijn buurcolonnes naar de tijd gevraagd. Dat maakte hem tot een belangrijk persoon. En omdat het hier het horloge was dat hem tot belangrijk persoon verhief, hield hij het horloge zeer in ere. Hij droeg het in de mijn constant in papier gewikkeld zodat het niet onder het stof van het ertsen te lijden zou hebben.

Op een dag ontdekte hij tot zijn grote onsteltehis dat het horloge verdwenen was. Hij had het verloren, òf bij het werk òf bij het ingaan van de mijn. Want dat het gestolen zou kunnen zijn, dan achtte hij heel onwaarschijnlijk. Het had ook zeker nauwelijks door degene die het had gestolen, gedragen of verkocht kunnen worden omdat Silvestre, toen hij het horloge in de dichtstbijzijnde stad had gekocht, zijn naam er door de horlogemaker dik in had laten graveren. Daarvoor had hij een peso extra moeten betalen; maar de horlogemaker - net als het merendeel van de horlogemakers in Mexico en in de States was hij smid van beroep - had hem de inscriptie dringend aangeraden en de grote beschermende waarde van een stevige inscriptie zo overtuigend voor hem afgeschilderd dat Silvestre inzag dat een horloge zonder inscriptie nog dezelfde dag uit zijn zak gestolen zou zijn.

Silvestre had vervolgens nog het horloge in de kerk laten zegenen, wat ook niet voor niets werd gedaan, en tenslotte had hij het nog in hoogsteigen persoon met wijwater besprenkeld. Maar hoewel door al deze voorzorgsmaatregelen het horloge hem bijna dubbel zo duur was komen te staan, waren die middelen toch niet voldoende geweest om te zorgen dat het horloge tot het eind van zijn leven in zijn zak bleef. Misschien had hij bij het laten inzegenen iets over het hoofd gezien, of hij had het naast het horlogezakje in zijn broek gestopt, of het was er vanzelf uitgeglipt. Hoe dan ook, het horloge was nu weg.

Hij zocht een hele dienst lang overal in de mijn, maar het horloge kwam niet terug, en het was nergens te vinden.

Er bleef Silvestre dus niets anders over dan tot zondag te wachten om de kwestie met hulp van de Kerk en haar heiligen in orde te brengen. Als goed katholiek wist hij net als alle Indianen heel vaardig een kruisje te slaan en kende hij alle heiligen die voor het een of ander met succes te gebruiken zijn uit zijn hoofd. Voor dingen die kwijt zijn geraakt, niet echter voor gestolen spullen, is San Antonio de heilige die altijd weet waar het verloren voorwerp zich bevindt.

Zo ging Silvestre zondag dus in de stad naar de kerk, zocht hier het houten beeld van de heilige Antonius op, offerde hem een kaars, bekruiste zich talloze malen en smeekte San Antonio om hem zijn horloge terug te bezorgen. Silvestre wist uit ruime en kostbare ervaring dat er in de kerk niets voor niets wordt gedaan en daarom beloofde hij de heilige Antonius drie kaarsen van vijf centavo èn een zilveren tien-centavo-handje als deze hem zijn horloge weer terug zou bezorgen, op z'n laatst echter vóór volgende week zondag als hij, Silvestre, weer naar de kerk zou komen om te zien wat Sint-Antonius in die tijd voor hem gedaan had gekregen.

Het horloge kwam in de loop van de week niet opdagen. En toen hij de volgende zondag naar de kerk kwam zag Silvestre ook niet, hoe zorgvuldig hij alles ook onderzocht, dat het horloge aan de voeten van de heilige Antonius lag of in een plooi van de bruine monnikspij van het beeld hing of ergens onder het gewaad van het beeld, dat Silvestre oneerbiedig optilde, verborgen was. Maar het horloge was nergens te bekennen, en Silvestre zag in dat hij zijn kaarsen, zijn gebeden en kruisjes aan niets had verspild.

Hij ging nu opnieuw een kaars kopen. Hij hoefde niet ver te lopen; want de kaarsen, heiligenprentjes en zilveren armpjes en beentjes werden op tal van tafeltjes in de kerk verhandeld en versjacherd, waarbij het druk toeging als op een jaarmarkt, met gemarchandeer, weigeren vanwege de hoge prijzen, afdingen op de prijs en ruilen van de gekochte spullen. Bij het altaar werd tegelijkertijd, zonder dat men zich bekommerde om dat marchanderende wereldje langs de binnenmuren van de kerk, de mis gelezen. Silvestre had dit soort christelijke godsdienst niet verzonnen en was er dus ook niet verantwoordelijk voor; maar hij geloofde dat hij er een onbreekbaar recht op had zijn horloge van San Antonio terug te krijgen wanneer hij kaarsen, kruisjes en gebeden voor hem offerde. Want waarvoor hoefde je je al die moeite en kosten te getroosten als het toch nergens toe diende!

Silvestre, die in een wereld leefde waar ieder schepsel voor het eten of voor het loon dat het ontvangt moet werken, hoe moeilijk het hem ook valt en al staat hij misschien wel op het punt om in elkaar te klappen, had noch begrip voor noch medelijden met een heilige die zich met kaarsen en gebeden laat betalen zonder ervoor te werken.

Toen Silvestre zijn kaars op het altaar van San Antonio had neergezet, knielde hij neer, bekruiste zich diverse keren en begon te bidden. Hij had geen gebedenboek, en als hij dat al had gehad zou het hem van geen enkel nut geweest zijn want hij kon niet lezen. Zo moest hij wel voor de vuist weg bidden en zo als zijn God het hem in zijn hart ingaf. Het woord godslastering kende hij niet omdat het begrip hiervoor hem ontbrak en in Mexico bestaat geen godslastering omdat de wet een dergelijk vergrijp niet kent. In Mexico moet iedereen dat met zijn geweten en zijn God zien uit te vechten; want de Mexicaanse wetgever en de Mexicaanse rechter voelen zich niet geroepen met hun menselijk verstand en hun menselijke rechtsdwalingen te gaan zitten rotzooien in de ondoorgrondelijke wegen en wetten Gods. Als God daarboven niet machtig genoeg is of geen zin heeft om beledigingen en lasteringen aan het adres van zijne Majesteit te bestraffen, waarom moet dat kleine sterfelijke officiertje van justitie Onze Lieve Heer dan voorschrijven hoeveel maanden deze godslastering en hoeveel weken die andere waard is?

Derhalve dient men Silvestre te begrijpen en te vergeven. Hij weet niet beter. Wat hij echter wel goed wist, was dat hij zijn horloge zo vlug mogelijk terug wilde hebben en dat hij niet van plan was te wachten tot het hem na zijn dood in het paradijs overhandigd zou worden. Hij had het horloge hier op aarde nodig; want hoe laat je in het paradijs de ertsmijnen binnen moet gaan, zal de foreman hem wel zeggen als het zover is.

Silvestre bad er daarom gewoon op los:

> Oye, querido, San Antonio, tenga buen ciudad, hombre!

> Luister nu eens goed, mijn geliefde Antonio, en let goed op wat ik je nu ga vertellen want ik heb nu behoorlijk genoeg van je. Ik ben een horloge kwijt. Dat heb ik je vorige zondag al gezegd. Je kunt je met het horloge absoluut niet vergissen. Er zijn een S en een G dik ingegraveerd. Ik kan ook niet elke zondag hier naar toe komen. De kaarsen kosten ook geld. En ik heb je toch heus genoeg beloofd. Je moet vooral niet denken dat ik het geld onderweg voor het oprapen heb, want liggen doet daar niets. Ik moet er verdomd stevig voor werken en heb het niet zo goed als jij hier, dat je kunt staan luieren en je lekker warmen aan de kaarsen. De lol kan ook te ver gaan. Wij moeten allemaal werken, dus kun jij ook best mijn horloge gaan zoeken. En nu wil ik je nog iets zeggen, mijn beste San Antonio. Ik wacht nog een week, en als het horloge er dan niet is, dan stop ik je, bij de Heilige Maagd, in de put in het water en ik laat je er zolang in tot je het horloge weer terugbezorgd of me in mijn droom gezegd hebt waar het is. Je weet nu waar je aan toe bent, en mijn geduld is op.

Silvestre sloeg weer een kruis, stond op, maakte een buiging voor het altaar en verliet de kerk, ervan overtuigd dat zijn innige gebed in vervulling zou gaan, getrouw het woord volgend: Vraagt, zo wordt U gegeven, en vergeet niet de armoede van de Heilige Vader te Rome.

Ook die week dook het horloge niet op.

Het is daarom niet verwonderlijk dat Silvestre zijn geduld nu definitief verloor. Hij wilde ook geen tijd meer aan bidden verspillen want hij had ingezien dat het nutteloos was. Tegen de heilige Antonius, die er geen moeite voor scheen te doen om een arme Indiaan te helpen, hoe zeer hij ook aanbeden werd, hielpen kennelijk alleen heel sterke middelen om hem aan zijn plichten te herinneren. En deze middelen ging hij nu gebruiken.

Hij bezat geen grote vindingrijkheid om nieuwe tuchtmiddelen te bedenken. Daarom gebruikte hij er een van die welke tegen hem en zijn mede-peones, zijn mede-boeren, aangewend werden toen hij nog op de hacienda werkte en nog niet de moed had opgebracht om naar de mijndisctricten te vluchten.

Op zaterdagmiddag bezorgde hij zich een oude suikerzak en draafde daarmee naar de stad. Toen hij bij de kerk kwam, was het al donker. Zijn kruisjes en buigingen maakte hij nu alleen, vanuit de achtergrond van de kerk, naar het altaar waar de Heilige Maagd stond die hem tot dusver immers nog geen kwaad had berokkend. Daarentegen onthield hij ditmaal de heilige Antonius ieder kruis en iedere knieval. Hij lette goed op; en toen hij zag dat hij door niemand uit de rijen devoot biddende mensen werd gadegeslagen, gooide hij San Antonio de zak over het hoofd, haalde het beeld snel van zijn altaar omlaag en glipte met zijn buit behendig de dichtstbijzijnde deur uit. De stad was klein en het duurde geen tien minuten of Silvestre was al buiten en op weg naar het mijnwerkersdorp waar hij leefde.

Silvestre ging echter met zijn heilige niet naar het dorp maar verliet nog voordat hij de eerste hutten bereikte de weg en trok in de richting van de wildernis. Verdwalen kon Silvestre niet, want ten eerste kende hij de weg goed en ten tweede scheen de maan helder.

Maar net een halve kilometer het oerwoud in, daar bevond zich een open plek, die weliswaar al weer helemaal dichtgegroeid maar toch nog duidelijk als voormalige open plek te herkennen was. Hier op deze plek was een oude gemetselde put die nog uit de koloniale tijd stamde en waarschijnlijk door een Spanjaard was gegraven die hier een farm had willen beginnen.

Deze put werd door niemand gebruikt, zelfs de kolenbranders in het oerwoud dronken er geen water uit. Het water dat in de put stond was slikkig geworden en een groene prut van planten en bladeren en wortels. De put zat vol kikkers, kikkervisjes, waterkevers, muskieten, slangen, hagedissen en al het andere ongedierte dat zich maar in een verlaten put kan verzamelen. Vanwege zijn ligging, zijn steenoude uiterlijk en de fantastische fauna die erin huisde, was de put de legendarische schrik van alle Indianenkinderen van het dorp, die naar de put kwamen als ze eens een dagje lekker wilden griezelen, en hij was het middelpunt van talrijke spook- en geestverhalen van de volwassen Indianen uit de streek.

Silvestre ging niet bepaald onbezorgd met zijn in een zak gestopte heilige over zijn schouder naar die put. Ieder moment dacht hij dat van achter een boom een spook te voorschijn zou springen om hem op een gruwelijke wijze kwaad te doen. En hij verwachtte ook dat misschien God zijn donder zou laten rollen en zijn bliksem zou laten flitsen om hem voor zo'n euveldaad als hij van zins was te begaan te bestraffen. Maar het was zaterdagavond en Silvestre wist natuurlijk best dat op een zaterdagavond, Onze Lieve Heer geen tijd heeft om zich druk te maken om een Indiaanse mijnwerker die graag zijn horloge terug wil hebben. Zaterdag is grote schoonmaak, en 's avonds afsluiting van de week en voorbereiding voor de zondag. Niet alleen op aarde. Daarom had Silvestre immers ook juist de zaterdagavond voor zijn snode daad uitgekozen. Laat men vooral nooit vergeten dat ook een Indiaanse arbeider intelligentie bezit.

Voor de spookgestaltes bij de put was Silvestre niet helemaal even bang als alle overige inwoners van het dorp; want aangezien hij niet uit de streek afkomstig was, waren alle gruwelverhalen die over de put de ronde deden, niet van zijn jeugd af zijn vlees en zijn fantasie binnengedrongen zoals bij de mensen die hier in dit district geboren en getogen waren. Als je niet weet dat achter de eerste de beste houten wand een overleden of zelfs vermoorde man ligt, slaap je net zo rustig, vredig en ongestoord als in de kamer van een hotel dat nog te nieuw is dan dat er al een zelfmoord plaats heeft kunnen vinden.

Ook wie trilt van verliefdheid, overkookt van jaloezie, zich van woede aan stukken zou willen rijten, groen en geel ziet van ergernis, die ziet en hoort nooit spoken. En Silvestre was zo woedend en kwaad als een mens maar kan zijn die aan het nut van heiligen gelooft en zo bitter teleurgesteld wordt als hem nu was overkomen. Een Indiaan kun je niet met de goedkope smoes komen aanzetten dat God en de heiligen in hun hoge raadsbesluit anders hebben besloten. Een medicijnman die niet helpt wordt afgezet. Luiwammesen worden niet onderhouden. Als van de paar peso loon die je met hard werken moet verdienen, aan de heilige kaarsen geofferd worden zodat hij zich handen en neus kan warmen, dan moet hij daarvoor ook iets doen. Je betaalt de pastoor voor het lezen van een mis, en hij heeft de mis dan ook te lezen; je betaalt de pastoor voor de doop van een kind en hij heeft het kind te dopen of het kind hem nu aanstaat of niet. Waarom zou men voor San Antonio een uitzondering maken? Omdat hij een heilige is soms? Dan hoeft hij ook geen kaarsen, kruisjes, kniebuigingen en gebeden aan te nemen, als hij dan zo heilig wil zijn. Maar als hij dat alles verlangt en aanneemt als een Syrisch katoenhandelaar in Puebla, dan moet hij daarvoor ook laten zien wat hij kan. Silvestre kan zich er in de ertsmijn ook niet mee uitpraten dat hij vandaag in zijn raadsbesluit eens anders heeft besloten en dat hij vandaag eens niet aan het werk gaat maar toch zijn loon eist en aanneemt. Dat soort dingen bestaat niet. En bij het filosoferen over de rechtmatigheid van de handeling die hij van plan is te verrichten denkt Silvestre heel weinig aan spoken die in de buurt van de put op hem zouden kunnen wachten.

Silvestre onderwierp zijn heilige nu ook weer niet zo onverhoeds aan de marteling dat deze geen tijd genoeg kreeg om zijn plicht te doen. Daarom hield hij, toen hij bij de put was gearriveerd, een toespraak tot de heilige Antonius. Hij haalde het beeld

uit de zak, zette het op de gemetselde rand van de put, streek de bruine monnikspij glad die San Antonio droeg en sprak tot hem:

> Vriendje, ik heb jou nu hier, we zijn helemaal onder ons, en we gaan nu eens een heel duidelijk woordje met elkaar spreken. Jij kunt ieder ding dat verloren is, terugvinden. Dat

weet ik. De cura, de priester, heeft het gezegd. Ik heb tot je gebeden en heb kaarsen voor je aangestoken en je voldoende beloofd. Maar jij heult alleen met de rijken die dikke peso-kaarsen voor je kunnen offeren. Dat kan ik niet. Daar heb ik niet genoeg geld voor. Je ziet deze put hier, hè vriendje. Het is niet prettig om daarin te liggen, er zitten slangen in - lagarto! slangen! -

onderbrak hij zichzelf,

en er is nog een heleboel anders in, afschuwelijk en ijzingwekkend. En als je me het horloge niet terugbezorgt, dan kom je in de put en blijf je erin tot je het horloge terugbezorgd hebt. Ik kan niet elke week naar de stad hollen. Ik heb wel wat anders te doen. En kaarsen krijg je ook niet meer. En ik zal je nu meteen even laten zien dat het mij volkomen ernst met je is.

Silvestre haalde een sterk touw uit zijn zak en bond San Antonio een strop om zijn nek. Toen tilde hij het beeld over de rand van de put en liet het daar een poosje hangen en spartelen.

‘Waar is het horloge, San Antonio?’ vroeg Silvestre.

San Antonio was ofwel te heilig ofwel te stijfkoppig om zijn mond open te doen, misschien was hij ook wel al te zeer aan eerstegraads martelingen gewend om nu al, uit angst, de plek te verraden waar het horloge zich bevond.

Maar net zo min als ook maar iemand tot dusver in zijn leven medelijden met Silvestre had gehad, had deze nu medelijden met San Antonio. Toen de heilige niet wilde antwoorden liet hij hem aan het touw verder omlaag de put in zakken totdat de blote voeten van de heilige het water aanraakten.

‘Waar is mijn horloge?’ vroeg Silvestre opnieuw. En weer voelde de heilige Antonius zich te verheven om antwoord te geven.

Toen nu liet Silvestre hem helemaal kopje onder gaan, dompelde hem een paar keer onder en haalde hem weer uit het water, hees hem op en zette hem op de rand van de put.

‘Zo’, zei hij,
nu weet je hoe het er hierbeneden in de put uitziet. Ik geef je nu tot morgen de tijd. Dan kom ik hier terug. En als je het horloge dan niet hebt en me ook niet zegt waar het is, laat ik je een hele week beneden in de put. Dan zul je tenslotte je weerspannigheid wel opgeven.

Silvestre had er behoorlijk ervaring mee hoe hem en zijn mede-peones op de haciendas van de grootgrondbezitters weerspannigheid en zogenaamde luiheid afgeleerd werden; de heilige hoefde zich er niet over te beklagen dat met hem nu uitgehaald werd wat noch hij noch alle priesters ooit verhinderd hadden dat regelmatig met de Indiaanse landarbeiders werd gedaan. En je kunt er welhaast zeker van zijn dat als men alle goden, heiligen en papen hetzelfde zou aandoen wat men arbeiders aandoet, om het even of het Indiaanse of Europese zijn, de godsdienst, die zulke dingen tweeduizend jaar lang niet wist te voorkomen, wei snel gewijzigd zou worden. In Mexico hangt men ontevreden landarbeiders vierentwintig uur lang in de put, en in Europa hangt men ontevreden arbeiders op de verhongeringslijst of achter gevangenistralies.

Silvestre gaf zijn heilige tijd om zich te bezinnen. Hij pakte hem van de rand van de put, stopte hem weer in de suikerzak en verborg hem onder een dichte doornstruik

in de jungle. De monnikspij van de heilige was kletsnat geworden; maar Silvestre had alle medelijden met zijn weerspannige heilige Antonius verloren en liet hem kou lijden in de natte pij.

De dag daarop was het zondag, en Silvestre had alle tijd om de marteling van zijn heilige voort te zetten.

Hij ging vroeg op stap om te kijken of San Antonio inmiddels het horloge had terugbezorgd. Het horloge was er natuurlijk niet. De heilige Antonius had het niet op zich en niet onder zich liggen, en in een plooi van zijn nu nat en duf ruikende pij was het horloge ook niet verborgen. Silvestre had het horloge ook niet in zijn hut onder de rieten mat gevonden waarop hij sliep - waarop hij met stelligheid had gehoopt.

Bijgevolg nam Silvestre zijn heilige weer onder handen.

‘Nog steeds zo dwars, querido Santo?’ zei hij tegen hem. ‘Wacht maar, ik krijg je wel’.

En zonder nog meer toespraken of zelfs gebeden te verkwisten liet hij de heilige weer in de put zakken, zo diep tot deze met zijn voeten vaste grond onder zich scheen te hebben. Hij knoopte het touw vast aan een struik die in het metselwerk van de put wortel had geschoten, om de heilige ook weer uit de put te kunnen trekken als hij het horloge onder zijn mat gevonden zou hebben.

Dit werk gedaan hebbende, liet hij het aan de heilige over zichzelf te bevrijden of, wanneer hij zich niet zelf kon bevrijden, zijn bevrijding daardoor te bewerkstelligen dat het horloge onder de mat werd gelegd waarop Silvestre lag te slapen.

Silvestre had gedurende de hele week geen tijd om naar de put te gaan; want hij moest in de kopermijn werken. En 's avonds was hij te moe om nog de lange weg naar het oerwoud af te leggen om te zien hoe het met de heilige ging.

Op vrijdagmiddag, toen ze uit de mijn kwamen, zei zijn werkmakker Lozano tegen hem: ‘Oye, Silvestre, hoeveel geef je me als vindersloon voor je horloge dat ik bij het opvegen vandaag in de tunnel heb gevonden?’

‘Hombre, dat is goed van jou’, zei Silvestre; ‘ik geef je heel graag een tostón, vijftig centavo, als beloning’.

> Dat is prima, Silvestre, kom op met die tostón, en hier heb je je horloge. Er mankeert niets aan, hij loopt als nieuw. Niet eens het glas is gebroken; want toen ik het zag blinken in het bijeengeveegde vuil, ben ik voorzichtig geweest, en daarom is er helemaal niets stuk aan. Ik wist meteen dat het jouw horloge is. Je naam staat er toch in, en je hebt trouwens ook aan iedereen gezegd dat je het horloge verloren hebt.

Silvestre betaalde de vijftig centavo - zijn collega deed het goedkoper dan de heilige - en nam zijn horloge in ontvangst.

's Zondags ging hij naar de put om de heilige te verlossen, want het had nu geen zin meer om hem te martelen.

Maar door het heen-en-weer schuren van de struik in de wind was het touw waaraan San Antonio in de put hing, langs het muurwerk doorgesleten en tenslotte gebroken. Zodoende kon Silvestre de heilige niet meer ophijsen, en de moeite om voor hem de put in te klauteren was de heilige naar Silvestres mening niet waard.

‘Eigen schuld, Santito’, riep Silvestre naar beneden de put in,

> dat je erin ligt. Als Lozano mijn horloge niet had gevonden, zou jij het van je levensdagen nooit gevonden hebben. Ik hoefde Lozano niet zoveel te betalen als ik jou voor je werk beloofd heb. Jij deugt nergens voor. En er is helemaal niets aan jou verloren als je daarbeneden blijft liggen waar je bent. Helemaal je verdiende loon.

God laat geen mus verhongeren als het niet in zijn, in Gods bedoeling ligt. Nog veel minder laat hij een van zijn heiligen in een afgrijselijke put wegkwijnen. Daarom zond hij twee Indiaanse kolenbranders toevallig zo over een pad door de wildernis dat ze vlak langs de put moesten komen. Om wat uit te rusten gingen ze even op de rand van de put zitten en rolden een sigaret.

En toen ze rookten en toevallig omlaag in de put keken, zei een van hen: ‘Daar zit een man in de put, ik zie zijn hoofd en het haar dat hij op zijn hoofd heeft’.

Geschrokken zei de ander: ‘Waar? Ja, nu zie ik hem ook. Zeg, hombre, het is een priester, hij heeft een tonsuur op zijn schedel’.

Ze liepen naar het dorp en vertelden dat er in het oerwoud een geestelijke in de put was gevallen. De inwoners gingen onmiddellijk met een schrankladder en met lasso's op pad om de verongelukte cura uit de put te trekken.

En toen ze hem boven hadden, ontdekten ze dat het de San Antonio was die sinds vorige zaterdag op zo mysterieuze wijze van zijn altaar weg op stap was gegaan.

Met welk doel en met welke heilige intenties San Antonio

zo'n verre reis had ondernomen, verried señor cura niet. Hij deed heel geheimzinnig en sprak over goddelijke wijsheid en goddelijke beschikking die de gewone mens het recht niet had om te doorgronden.

De pastoor wilde tijd winnen om erover na te denken welke verklaring en welke uitleg hij voor deze geheimzinnige tocht van de heilige zou kunnen geven om het verfoeilijke ongeloof, dat zich in het bijzonder onder de arbeiders in de nabijgelegen kopermijnen trachtte te verspreiden, bij de wortel en met krachtige middelen uit te roeien. Want dat was zijn plicht, en om deze plicht te vervullen was hij gezift uit het kaf der verlorenen en verdoemden.

(vertaling: Wouter Donath Tieges)

vervolg van pag. 27

schrijver: niet omdat hij zich als persoon niet liet vastleggen op 'n naam of 'n uiterlijk, maar omdat 'n interpretatie van zijn werk bij voorbaat mislukt. Op het moment, dat je denkt iets concreets voor ogen te hebben, schuift de kaleidoscoop naar een andere combinatie.

B. Traven
Een pleidooi voor de ezel en het varken[1.]

Hier in dit land, waar de dieren geen staldieren zijn, maar altijd leven in de vrije natuur, leert men de dieren en hun natuurlijke begaafdheid veel beter kennen. Waar de dieren op stal gehouden worden, dus met name in Midden- en Noord-Europa, kunnen zij zich in het geheel niet ontwikkelen. Daar komt nog bij, dat de dieren daar ook eeuwig en altijd worden gecommandeerd. Ze doen alleen maar datgene, dat hun wordt bevolen en worden volmaakt ongeschikt zelf te denken en ooit iets zelfstandig te doen. Net zoals bij de Europese soldaat, die als een goed soldaat geprezen wordt juist dan, als zijn denkvermogen het laat afweten.

De dieren worden hier niet vastgebonden en blijven toch de hele nacht in de buurt van hun meester, zelfs op reis en zelfs in een onbekende omgeving. Als de weide groot is, kan het natuurlijk voorkomen, dat men 's morgens op zoek moet gaan, omdat het dier de hele nacht rondloopt en graast en maar een paar keer een half uurtje gaat liggen.

In uithoudingsvermogen wint het muildier het ver van het paard. Het paard is sneller, maar wordt eerder moe. Op moerassige, vochtige leemgrond is het paard beter te gebruiken, omdat het bredere hoeven heeft. Paarden en muilezels worden hier nooit beslagen, of slechts zelden en dan alleen in de steden. In het bergland is het muildier waardevoller. Het muildier loopt rustig, zonder weifelen, op de smalste bergpaden; voorzichtig tast het zijn weg. Het paard begint te trappelen, het wordt zelfs duizelig bij de rand van steile afgronden, is ook angstig op bergpaden, vergeet alle voorzichtigheid en versaagt. Muildieren kennen soms ook angst, maar ze blijven altijd voorzichtig. Hoe bedreigd zij zich ook voelen, hoe bang zij ook zijn, zij doen geen enkele verkeerde stap waardoor zij in de afgrond zouden kunnen glijden. Ik heb het meegemaakt, dat ik op een muilezel zat en dat de grond onder zijn achtervoeten afbrokkelde, zó dat alleen de twee voorhoeven nog vaste grond onder zich hadden. Een paard zou domme dingen hebben gedaan, het zou onverhoedse bewegingen hebben gemaakt en geprobeerd hebben met een sprong weer helemaal op de weg te komen. Daardoor zou het misschien het stuk van de voorvoeten ook nog in de diepte hebben gestoten en men zou van paard en ruiter niets anders teruggevonden hebben dan de verbleekte botten. Maar de muilezel verloor geen sekonde zijn kalmte en tegenwoordigheid van geest. Hij bleef doodstil staan totdat de weg onder zijn achterhoeven helemaal weggebrokkeld was. Instinktief had ik mijzelf naar voren gebogen om mijn gewicht naar voren te verplaatsen. Toen nu het wegdek weer stabiel was en het dier kon zien hoe hij de hoeven neer moest zetten, bracht hij heel voorzichtig zichzelf terug op de weg en daarbij zocht hij met de achterhoeven behoedzaam naar steunpunten die van dienst konden zijn, steeds erop bedacht, dat de weg nog verder af kon brokkelen. Op bergpaden, waar iemand het bloed uit het gezicht kan wegtrekken als hij in de afgrond kijkt, kun je gerust je ogen dicht doen, want op de rug van een muildier is iemand veel veiliger dan te voet en wie zijn lichaam en ziel aan de muilezel toevertrouwt, zit beter dan bij Onze Lieve Heer. Als het verkeerd gaat, kan geen God een mens hier helpen, maar een goede oude muilezel wél.

Terwijl het muildier het paard in uithoudingsvermogen en intelligentie overtreft, is de ezel allebei de baas. Als paard en muildier allang langs de kant van de weg liggen en geen voet meer kunnen verzetten van uitputting, dan is voor de ezel het ogenblik, om nu eens flink op pad te gaan, pas aangebroken. Het enige is, dat de ezel niet een even zware last als het muildier dragen kan; hij is immers veel kleiner - en zijn beenderenstelsel is zwakker.

In intelligentie is de ezel het paard en ook het muildier verre de baas.

Eigenlijk moest een mens die langzaam van begrip is niet worden aangeduid als een domme ezel - als er dan al vergelijkingen met dieren nodig schijnen te zijn - maar als een dom paard. Het paard lijkt alleen maar verstandig, omdat het meer ontzag voor zweepslagen heeft dan de ezel en omdat het uit dit ontzag voor zweepslagen onderdanig alles doet wat zijn meester hem beveelt. De ezel laat zich liever doodranselen dan iets te doen dat hij dom vindt of dat hij niet wil doen. Hij heeft een eigen wil, en een zeer intelligente wil, die hij probeert door te drijven. En omdat hij een eigen wil heeft noemen wij hem stom, koppig, eigenzinnig. Precies hetzelfde stellen wij ons op tegenover kinderen, die een eigen wil hebben. De Europeaan wil met een eigen wil niets te maken hebben; hij kan niets anders dan deze de grond in stampen, zowel bij kinderen, als bij ezels. Daarom zal een Europeaan ook nooit met een ezel overweg kunnen en een Indiaan wel. Die weet hoe je met een ezel om moet gaan, en voor hem werkt de ezel ook en dat op een manier zoals geen paard het ooit doet voor een Europeaan.

Zelf heb ik nu nog drie ezels en ik heb veel met ezels te maken gehad, op farms, en onderweg. Wat ik in enkele dagen, zonder te slaan, een ezel kon bijbrengen, zou ik een paard nog in geen drie jaar kunnen leren. Het paard moet ook altijd de zweep zien, of dat nu in het dagelijks werk is, of in het circus. De ezel hoeft geen zweep te zien en doet zijn werk toch wel. Maar men moet nu eenmaal met een ezel weten om te gaan. Als ik naar een plaats ga waar ik op twee verschillende manieren kan komen, en ik kom bij het kruispunt, dan dwing ik de ezel niet een weg te nemen die door mij wordt bepaald. Als hij de wegen kent, wil hij zelf zijn eigen weg uitzoeken. Als hij er de voorkeur aan geeft de linkerweg te lopen, ofschoon deze weg twee kilometer langer is dan de weg rechts die ik zou kiezen, dan heeft hij daar zijn goede redenen voor. Als ik de ezel de weg laat gaan die hij liever loopt, ben ik eerder waar ik wezen wil dan wanneer ik de andere weg rijd. Want op de door mij gekozen weg doet de ezel van alles wat niet moet, ja zelfs schudt hij mij af en loopt een half uur terug om op de weg te komen die hij had willen gaan. En waarom die andere weg en deze niet? Misschien omdat hij weet, dat langs deze weg een jaguar de kust onveilig maakt, of omdat hier plaatsen zijn waar hij door de dunne aardkorst heen in het een of andere gat kan zakken en zijn hoef kan breken, of omdat op die andere een paar plaatsen zijn, waar hij in het voorbijgaan een flinke muil vol stevig gras kan afrukken, of wat verder ook de redenen mogen zijn. Maar redenen heeft hij, de ezel, hij weet precies wat hij wil.

Een paard kan ik binnen de omheining, de corral, brengen en daar laten blijven. De deur hoeft maar losjes schijnbaar te sluiten, de onderste draad van de prikkeldraadomheining kan rustig hoger zijn dan halfweg zijn buik, hij zal niet proberen uit de corral te komen, ook niet als hij half verhongerd is en hij twintig meter verderop het heerlijkste weiland ziet, ook niet als vlakbij een hengst hartstochtelijk hinnikt. Het paard is te dom om een uitweg te vinden uit de corral.

Met de ezel gaat dat heel anders. Die staat niet zo hulpeloos voor de poort als het zogenaamd verstandige paard. De ezel trekt het touw los, of hij schuift de balk opzij, of hij duwt met muil en hoeven de deur open. Ik heb in een corral, waar het onderste prikkeldraad amper veertig centimeter boven de grond was, een ezel gehouden, in de mening dat er niets gebeuren kon. Maar hij kwam eruit en kwam er 's avonds ook weer in voor zijn dagelijkse portie mais. Hij ging naar het hek, ging op zijn zij liggen, en schoof op die manier zijn lijf onder het prikkeldraad door naar buiten en 's avonds weer naar binnen, zonder ook maar een schram op te lopen.

Dat zou ik wel eens een paard willen zien doen. Een paard laat rustig toe dat een varken of een ander dier de voor hem bestemde mais afpikt. Daarom noemen wij hem een voornaam, aristocratisch dier. De waarheid is evenwel, dat hij uit domheid zijn mais laat stelen, of uit angst voor het woedend gegrom van het varken. Laat een varken, of een veel sterker muildier, maar eens proberen een gezonde, normale ezel zijn mais te ontstelen! Het varken probeert het maar één keer, gaat er dan jammerend en klagend vandoor en waagt het niet meer zelfs maar in de buurt te komen. In slaan en bijten is de ezel veel bedrevener en trefzekerder dan het paard; ook slaat hij niet wild erop los, bedenkt vantevoren heel precies waar hij de klap wil uitdelen. Maar daar raakt hij dan ook.

Zoals men in Europa de intelligentie van de ezel ver onderschat - net als in honderd andere gevallen helaas alleen omdat men zich niet los kan maken van een geijkte uitdrukking, in dit geval ‘de stomme suffe ezel’ - en zo onderschat men ook de intelligentie van het varken. Het varken wordt sinds eeuwen uitsluitend gezien als een dier voor de slacht, en nooit wordt hem ook maar een kleine kans gegeven om zijn intelligentie te ontplooien. Als men het varken dezelfde levensduur zou gunnen, die het paard, de kat of de hond krijgen, dan zou men tot hoogst merkwaardige ontdekkingen komen. Ik heb de ervaring opgedaan, dat de aangeboren intelligentie van het varken beslist gelijk is aan die van de hond, en ik ben ervan overtuigd, dat als aan het varken generaties lang dezelfde ontwikkelingskansen gegeven zouden worden als aan de hond, dit dier de hond in intelligentie de baas zou zijn.

Het varken rolt niet door de modder uit voorliefde voor drek, maar uit voorliefde voor properheid. Wel moet gezegd worden, dat de modder in de vieze varkensstal van een Europese boer zich niet leent voor het gezochte doel. Maar dat is niet de schuld van het varken, en wel die van de vieze boer. Hier, waar de varkens vrij rondlopen, komt men er spoedig achter, waarom het varken door de modder rolt. Want zodra het dik onder de modder zit, gaat het in de zon liggen of staan. Niet uit luiheid, maar om de modder hard te laten worden. Als dan de korst van modder zo hard geworden is als gebakken leem, gaat het varken naar een boomstam en wrijft de korst weer af. Daarop knort het van welbehagen, ook dit keer niet uit luie varkenswellustigheid, maar uit zo'n soort behaaglijkheid als wij ondervinden na het succesvol ontluizen, als wij eerst wekenlang door luizen geplaagd zijn geweest. Want het varken is vergeven van alle mogelijke parasieten, teken en andere insekten, die zich in zijn huid boren en daar een verschrikkelijke jeuk teweeg brengen. In de huid zitten alleen maar de koppen van de insecten, het lijf steekt naar buiten. Door de modder wordt het insect ingekapseld, door het hard worden van de modder komt het vast te zitten in de korst, en door het afschuren van de korst worden de insecten

uit de huid getrokken. Men moet maar eens zo'n afgeschuurde korst onderzoeken, dan ziet men met verbazing hoe vol ongedierte die zit.

Ik heb nog nooit gehoord, dat een jaguar of een bergleeuw een zwijn hebben aangevallen. En dat heus niet omdat een jaguar niet houdt van varkensvlees. Verre van dien. Als hij er maar aan zou kunnen komen! De jaguar weet best, dat hij van een gevecht met een zwijn niet meer ongedeerd thuiskomt. Als je in het woud of in de rimboe door een jaguar of door een leeuw verrast wordt, hoef je nog niet jezelf als verloren te beschouwen, ook niet als je ongewapend bent. Want allebei, jaguar zowel als leeuw, zijn van nature beducht en het zijn beslist geen grote helden. Zij laten zich ook om de tuin leiden. In ieder geval is er hoop. Per slot van rekening is er misschien ook nog een boom in de buurt.

Maar als je door een aantal wilde zwijnen wordt verrast, die op dat moment agressief zijn, en je hebt dan geen wapen of niet genoeg patronen, kun je rustig zeggen, dat op deze plek en deze dag het lieve leven afgelopen is. Ook de mooiste en hoogste boom brengt geen uitkomst. De zwijnen gaan erbij liggen en wachten. Ze vallen ook zonder pardon aan, ze gaan volgens een krijgsplan te werk, zelfs lossen zij elkaar af. Door geen geschreeuw, door geen stenen, ook niet door dreigend zwaaien met de knuppel laten zij zich verjagen. Zij gaan de slagen wel uit de weg. Maar wie naar voren uithaalt, wordt van achteren in zijn benen geramd, zodat hij onderuit gaat. Als dat een tijdje zo duurt, komen er ook nog andere zwijnen te hulp en dan wordt het pas ernst.

De ezel en het varken lijken mij prima voorbeelden voor de tyrannieke heerschappij en de onaantastbare macht van loze zegswijzen en ingekankerde conservatieve begrippen, die ons vrij en onafhankelijk denken in hun ban hebben. Het vieze, volgevreten en luie varken, en de stomme, koppige en trage ezel hebben zich volgens deze beelden zo vastgezet in de wereld van onze ideeën, dat wij helemaal geen moeite doen te onderzoeken of die termen wel kloppen. Een volk, dat het zou proberen het zwijn of de ezel in zijn wapenschild te voeren, zou zich zeker het hoongelach van de hele wereld op de hals halen. En dat alleen maar, omdat wij uitgeleverd zijn aan de heerschappij van woorden en zegswijzen, die wij, zonder er verder enige aandacht aan te schenken, napraten.

(Vertaling van Josephine Tilly)

Eindnoten:

1. Uit: *Land des Frühlings*, p. 282-287.

Chris van der Heijden
Een mens van letters
(Bijna) 60 jaar Traven-onderzoek of: de ontsporing van een letterkundig genre

1925

Het sociaal-democratische dagblad Vorwärts kondigt de publikatie van een nieuwe roman in afleveringen aan (21 juni). *De katoenplukkers* verschijnt tussen deze datum en 16 juli.

1926

Het dodenschip en *De katoenplukkers* verschijnen in boekvorm. De belangstelling is groot. Binnen enkele jaren verschijnen volgen vertalingen in ondermeer het Zweeds, Russisch, Spaans en Nederlands.

1927

Erich Mühsam plaatst een oproep in *Das Fanal.* ‘Wie kent der Ziegelbrenner? Welke lezer van Fanal weet waar we Ret Marut kunnen vinden en bereiken?

Het eerste gesol met de naam Traven begint. In het familieblad *Buch für Alle* wordt onder zijn naam een vertelling gepubliceerd. Traven protesteert.

1928

Traven wakkert de nieuwsgierigheid aan door in Der Büchergilde (het blad van zijn uitgever) te schrijven, dat het hem stoort als hij op zijn vingers gekeken wordt.

1929

Manfred Georg publiceert in *Die Weltbühne* een artikel over Traven: ‘Kennen Sie B. Traven?’ Georg schreef: ‘Hij moet een Duitse revolutionair van het laatste decennium zijn’. De mythe van de postbus begint. Zijn ‘postbus vormt de verbindingsschakel met het verleden’. In dit artikel citeert Georg Traven, die van ‘wij Amerikanen’ spreekt.

Een Zwitser plaatst Traven op één lijn met Jack London, Upton Sinclair en Sinclair Lewis in een boekje met de titel *Vier neue Amerikanische Dichter.* De auteur zegt, dat Traven ‘wellicht papieren (bezit) die erop wijzen dat hij de Mexicaanse nationaliteit heeft’. Voor de eerste keer wordt hier ook het gerucht opgeschreven, dat Traven in werkelijkheid Jack London zou zijn, die met ‘zijn onverwoestbare levenskracht tot legendevorming geïnspireerd heeft’.

1930

Dezelfde Zwitser (Chariot Strasser) borduurt nog een beetje voort op de vergelijking tussen London en Traven. Hun levens, schrijft hij, ‘vertonen in ieder opzicht veel meer overeenkomsten dan uit een vergelijking van de boeken van deze twee zou kunnen blijken’.

Een medewerker van het Büchergilde verdedigt in *Volksstimme* de anonimiteit van Traven. ‘Hij wil niets anders dan zijn tijdgenoten verlossen van het geloof in autoriteiten’. En dus ook van de autoriteit van De Schrijver.

1932

Het Büchergilde meldt een ruzie tussen Traven en zijn Amerikaanse uitgever. Traven had geweigerd, dat zijn boeken als autobanden en toiletzeep de markt ingepompt werden. Hij wenste ondermeer, dat *Het dodenschip* zonder auteursnaam zou verschijnen en alleen met de omschrijving 'De geschiedenis van een Amerikaanse zeeman'.

1932

Ook in *De Linkskurve* - orgaan van de communistische schrijversbond - verschijnt een artikel over Traven. Het is kritisch, want Traven maakt geen keuze. Traven's wens om anoniem te blijven wordt als winstbejag afgedaan. Een schrijver, die de proletarische zaak dient, hoeft geen geheimen voor zijn lotgenoten te hebben. 'De opdringerigheid, waarmee verkondigd wordt hoe bescheiden Traven wel niet is, riekt een beetje naar winstbejag'.

Een zeeman publiceert in twee kranten een herinnering onder de titel 'Ontmoeting met B. Traven'. Deze zou zich afgespeeld hebben op een schip, dat richting Spitsbergen voer.

> We raakten bevriend. Een harde vriendschap van poolzeevaarders onder elkaar ... Hij zonderde zich van alles af, reisde naar het poolgebied om de stank en het lawaai van Europa te ontvluchten, om aan een innerlijk heimwee naar oneindige rust gehoor te geven...

De zeeman, die dit publiceerde, was overigens ook een vreemde. Hij noemde Traven typisch Duits met de volgende omschrijving: 'nuchter als Kant, bijtend en grof als Schopenhauer en van een subtiele gevoeligheid, zoals we die van Nietzsche kennen'. Traven zei in 1959, dat het hem om het even was of men dacht, dat deze ontmoeting ooit plaats had gevonden.

Het blad van Traven's uitgever bericht, dat in een Oostenrijkse en een Praagse krant het vermoeden uitgesproken is, dat Traven door de politie gezocht wordt en meerdere moorden op zijn kerfstok heeft. Dat zo iemand anoniem wenst te blijven spreekt dus voor zich.

1933

Volgens SA-Sturmführer Otto Jarowski zou Traven de Duitse ontdekkingsreiziger Herbert Baldus zijn. Speculaties over wie Traven was hielden in Nazi-Duitsland daarna spoedig op: Traven kwam op de zwarte lijst met *Regierung* en *Der Karren.* In juli van dat jaar volgt *Die weisse Rose*, in februari 1934 *Das Totenschiff.*

1935

In het Belgrader Tageblatt verschijnt het bericht, dat Traven Anton Zischka is. Een slimme truc: niet alleen is Zischka een auteur, die in Nazi-Duitsland mag publiceren, maar hij is ook nog een (niet zo slimme) dief. Hij had *De witte roos* van Traven namelijk uitgebreid geplunderd om aan te tonen, dat de

imperialistische machten als Engeland en de VS achterblijvers als Duitsland geen plaatsje in de Derde Wereld gunden. Traven reageert sarcastisch.

1936
Nog zo'n geval van plagiaat in Nazi-Duitsland. Nu is de beurt aan *Het dodenschip.*

Die Büchergilde wijdt een nummer aan 10 jaar Traven en vermeldt, dat er van zijn boeken in de Duitse taal ongeveer een half miljoen exemplaren verspreid zijn. Niet lang daarna komt het tot een breuk tussen deze uitgever en Traven, waardoor de eerste druk van *Een generaal komt uit de jungle* bij de emigranten-uitgeverij Allert de Lange verschijnt (1939).

1937
Ondertussen komt ook in de VS de discussie over Traven op gang. Een zekere Harry Schwartz vermeldt in een artikel, dat hij een brief van Traven ontvangen heeft, waarin deze zich oorspronkelijk Amerikaan noemt.

1938
In *Publisher's Weekly* kondigt iemand aan, dat hij als amateurdetective geprobeerd heeft om Traven's Amerikaanse uitgever eens flink onder handen te nemen. ‘Maar tot onze ergernis moesten we constateren, dat Mr. Smith tot geen enkele mededeling bereid was, in ieder geval niet wat Traven betreft’.

In de New York Times wordt beweerd, dat het Duits Traven's moedertaal zou moeten zijn.

In het linkse tijdschrift New Masses daarentegen ‘durft’ de schrijver ‘te veronderstellen, dat Traven een in Winconsin geboren Scandinaviër is’.

De *Opstand der gehangenen* verschijnt in Mexico.

1946
Omdat Traven tijdens het Derde Rijk verboden was, werd ná de oorlog ook naar hem het onderzoek met dubbele kracht voortgezet. Een zekere L. Spitzegger pikt de these van Mühsam weer op:

> Na lang en moeizaam speuren heb ik in Duitsland onlangs verschillende nummers van *Der Ziegelbrenner* bijeen kunnen scharrelen en ik denk, dat Mühsam's conclusies volledig juist zijn. In het Traven-onderzoek zijn we weer een stapje verder gekomen ... We staan alleen voor een nieuw raadsel: wie is Ret Marut? Wie is Richard Maurhut?

Ret Marut

T. Torsvan

Hal Croves

In Mexico-stad worden strooibiljetten gesignaleerd, waarop een beloning van 3000 dollar uitgeloofd wordt aan degene, die weet te vertellen wie Traven is. Brein hierachter was een Mexicaanse uitgever, die in datzelfde jaar een verhalenbundel had uitgebracht, waarin ook Traven voorkwam. Het werkt. In ieder geval krijgt Traven een horde reporters achter zich aan, die ook hun brood moeten verdienen: talloze nieuwe mensen van papier met de naam Traven duiken op. Traven is een lepralijder. Nee, een stalinistische spion. Een misdadiger, een neger, een vrouw...

1947

Een wetenschapsman en ontdekkingsreiziger, Alfonso Dampf geheten, meent dat Traven een man is, die in 1926 aan een tocht door de Mexicaanse jungle

deelgenomen heeft en zich Traven Torsvan noemde. Van deze Torsvan verschijnt een foto in Life.

Als antwoord op het Life-artikel wordt opnieuw de Marutthese gelanceerd. En ... dat Traum een anagram van Marut is (of andersom).

1948

Oskar Maria Graf bevestigt dat er z.i. stijl - en gedachten overeenkomsten zijn tussen een novelle van Marut, Der Ziegelbrenner en de roman *Het dodenschip* van Traven.

Een lector van het Büchergilde beweert, dat dit onmogelijk is: hij zou kunnen aantonen, dat Traven al in 1911 in Mexico was.

Het verhaal, dat de adviseur bij de verfilming van *De schat van de Sierra Madre* - Hal Groves geheten - niemand minder dan Traven is, wordt in grotere kring bekend. Humphrey Bogart bevestigt, dat de Traven Torsvan van de foto uit Life dezelfde man is, waarmee hij in Mexico gedraaid heeft. Hal Groves is dus Traven Torsvan.

In het Mexicaanse tijdschrift *Manana* verschijnt een - wat heet - sensationeel artikel van L. Spota. Deze heeft via allerlei slimme methodes (post openen, bankgeheim ontfutselen) een man opgespoord, die na urenlange verhoren toegeeft (of beter: toegegeven zou hebben), dat hij Traven is. In ruil voor geheimhouding zou hij enkele manuscripten aangeboden hebben.

Twee dagen hierna wordt door de man, die deze bekentenissen gedaan heeft, ontkend dat hij B. Traven, de schrijver is. ‘Er zijn

verschillende omstandigheden, die mij doen veronderstellen dat hij sinds kort niet meer in leven is'. Was getekend B.T. Torsvan.

1949

De Traven van Spota, oftewel de Torsvan van laatstgenoemde ontkenning wordt door de president van Mexico opgezocht om hem het ereburgerschap te verlenen. Op het laatste moment wordt de plechtigheid afgelast, omdat Torsvan verklaart, dat hij de president zal uitleggen dat deze zich door een bende zwendelaars, bedriegers en afpersers in de val heeft laten lokken.

In Duitsland doet het verhaal de ronde, dat de naam Traven in werkelijkheid een team van 5 schrijvers zou dekken. Slechts één van hen zou Marut zijn.

1950 e.v.

Het wordt na al deze nieuwigheden een paar jaar stil rond Traven. Het enige blad, dat regelmatig over hem publiceert, is dat van zijn uitgever. Die Büchergilde schept er met name genoegen in om de talloze plagiators te ontmaskeren. Nog aardiger is, dat het blad er zelfs toe overging om te vertellen hoe gruwelijk de dood was van mensen, die valse geruchten over Traven verspreid hadden...

> Guttmann was de eerste die het fantasietje van de Traum (Traven-Marut-geschiedenis) de wereld inhielp ... Veertien maanden geleden werd hij met ingeslagen schedel en verminkte romp en ledematen in het centrum van Mexico stad op straat getroffen.

Er wordt in de DDR (eindelijk!) een discussie over het werk van Traven gevoerd, ook al komt hij er als de 'klassenvijand bij uitstek' in de meeste gevallen dan ook niet goed af.

1957

Een artikel in de *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* van de hand van Wolfgang Cordan (zie Bzzlletin no. 94) zorgt voor een herleving van de discussie. Traven zou een Deen zijn, die tot het midden van de jaren '20 geregeld zijn avondjes doorbracht in een groepje rond Erich Mühsam. *Het Dodenschip* zou dus in Duitsland geschreven zijn. Pas daarna zou Traven naar Mexico gegaan zijn (waar Cordan in 1957 ook al enige jaren woont). En zo menslievend zou hij ook niet geweest zijn, want over negers had hij eens gezegd, dat ze geen mensen zijn en de zweep niet kunnen ontberen. Cordan is ronduit kwaadaardig in zijn artikel en - zoals uit ingezonden brieven naar de FAZ blijkt - in zijn feiten niet erg betrouwbaar. Later blijkt zelfs, dat Cordan een foto eenvoudigweg vervalst heeft door er een gedeelte af te scheuren. Cordan krijgt het in het mededelingenblad van Traven's uitgever zwaar te verduren. Maar hij geeft de strijd niet op. In een ander blad (de FAZ had begrijpelijk weinig zin in dergelijke esoterische ruzietjes) schetst hij een boosaardig portret van Traven:

> Het is treurig om te zien hoe een schrijver, wiens krachten blijkbaar gedoofd zijn, zich tot dergelijke publiciteitsstunts verlaagt. Traven had zijn oude dag ook in ruste kunnen slijten. Tenminste, als hij niet door een psychisch conflict gekweld zou zijn, dat eens door een psycholoog bekeken zou moeten worden.

1959

In ditzelfde tijdschrift (*Die Kultur*) publiceert Rolf Recknagel, de schrijver van (nog steeds) het standaardwerk over het leven van Traven, zijn eerste essay over hem. Hij komt op stilistische gronden eveneens met de conclusie, dat Marut en Traven één en dezelfde zijn. Al is het vreemd, dat hij doet voorkomen alsof die gedachte nieuw is.

Tijdens de première van de verfilming van *Het dodenschip* wordt een foto van Hal Groves (zie 1948) gemaakt. De *Stern* drukt deze foto af met de tekst: ‘Is dit B. Traven?’ En voegt eraan toe:

> één ding is zeker: korte tijd voor de voltooiing van de film *Het Dodenschip* deelde Groves aan regisseur Georg Tressler mee, dat hij nog met Traven moest bellen om te vragen of deze tegen een bepaalde scène geen bezwaar had. 's Avonds kwam Groves met het bericht dat Mr. Traven het ermee eens was. Maar het staat vast, dat Hal Groves in de tussenliggende tijd niet één telefoongesprek heeft gevoerd.

In de *Stern* van enkele weken later staat een ingezonden brief, waarin vermeld wordt dat Hal Groves zich in een hotel in Hamburg onder de naam Mr. Torsvand uit Chicago heeft laten inschrijven.

1960

Dat Recknagel zijn bronnen niet vermeldt, komt hem duur te staan. Wil de jonge universiteitsdocent, zo vraagt 'n criticus zich af, soms ‘revolutionair met een heiligenkrans (zijn). Of probeert de heer Recknagel juist een heiligenkrans of iets soortgelijks te verwerven om de volksdemocratie in Leipzig een genoegen te doen; waarschijnlijk terwille van een mausoleum’ (*Die Kultur*).

President Mateos van Mexico, wiens zusje van 1941 tot haar dood 10 jaar later vertaalster en secretaresse van Traven was, ontzenuwt de geruchten dat òf hij òf zijn zusje Traven zouden zijn. ‘Traven's eerste boek verscheen toen ik 5 en mijn zusje 4 was. Traven bestaat écht, onder zijn eigen naam en schrijft nog steeds’.

Een familie Traven in het dorpje Utik, Joegoslavië, krijgt een foto van Hal Groves in handen. De foto roept herinneringen op aan broertje Franz, die in de Eerste Wereldoorlog gestorven zou moeten zijn, maar misschien ook wel gedeserteerd en naar de Verenigde Staten gevlucht is. Vooral de dikke vingers van Groves/Traven doen aan Franzje denken.

Een intelligente redacteur van een Sloveens weekblad komt tot de ontdekking, dat Groves - in het Engels betekent dat bos - in het Sloveens met Travniki vertaald kan worden. Het raadsel is opgelost (denkt deze redacteur).

Er ontspint zich een discussie over de vraag of de schrijver van *Asian Norval* (dat inderdaad een beetje buiten de ‘Traven-lijn’ valt) wel de maestro zelf is.

1961

Recknagel stemt met Cordan's these in, dat de ‘cryptomanie’ van Traven alleen maar kan wijzen op bedrog van degene, die zich nu of na de dood van Traven voor Traven uitgeeft.

Recknagel dreigt vanwege zijn Traven-onderzoek een soort volksheld te worden.‘Steeds opnieuw schuift de postbode nieuwe brieven vol instemming door de bus op de Wettiner Strasse no. 11. Vooral als het Messe is komen er uit de hele

republiek bezoekers, die de schrijver persoonlijk willen ontmoeten'. Het blad, dat dit vermeldt, geeft ook nog een uitgebreide biografie van Recknagel.

1963

Recknagel brengt enige wijzigingen in zijn mening aan: Hal Groves zou toch dezelfde zijn als Marut en Traven en de roman Asian Norval kan wel als authentiek beschouwd worden. Maar Traven 'is een sukkelaar geworden ... hij is zichzelf ontrouw geworden'.

In de *Tagesanzeiger* uit Zürich verschijnt onder de naam van

Gerard Gale een biografie van Traven. De schrijver zou volgens sommigen Max Schmid, volgens anderen Recknagel zijn. Hier wordt voor de eerste keer de zogenaamde Erlebnisträgerhypothese gelanceerd: Traven zou datgene, wat hij in zijn romans beschreven heeft, niet zelf beleefd, maar van een ander vernomen hebben.

Croves met zijn vrouw aan het diner, ergens in de jaren '60

Deze gedachte en de speculaties rond Marut/Groves/Traven leiden tot de hypothese, dat de werken van Traven vóór 1930 door een tolbeambte en zeeman uit Mecklenburg geschreven zouden zijn, die naar de naam August Bibeljé luisterde. Overigens ook al geen nieuwe hypothese. Alleen de Caoba-cyclus zou van de hand van Marut geweest zijn. De *Stern* noemt in de kop van het artikel 'Das Rätsel B. Traven gelöst!

> Meer dan driehonderd mensen uit heel de wereld werden ondervraagd. Onder hen mensen, waar Traven mee gewerkt had, vriendinnen, huisbazen en partijgenoten. Uit ieder gesprek werden aanwijzingen gedestilleerd, die duidelijk maakten dat Bibeljé en B. Traven één en dezelfde zijn.

Traven moet volgens Robert Neumann in *Vorwärts* kapitein Jack Bilbo geweest zijn. Deze sprak Engels, was voor de Nazi's gevlucht en ook nog een tijdje lijfwacht van El Capone.

1964

Nee hoor, schrijft het Praagse dagblad *Kulturni Tvorba*: Traven is een Tsjech; geboren in 1885 onder de naam Arthur Bleisky en in 1910 naar de VS geëmigreerd.

1965

Langzaam is Traven ook de universiteiten binnengedrongen. In dit jaar verschijnen twee doorwrochte studies: Peter Lübbe, *Das Revolutionserlebnis im Werke B. Travens* en *B. Traven: An Examination of the Controversy over his Identity with an analysis of his Major Work and his Place in Literature* van Charles Robert Humphrey.

1966

De eerste druk van de biografie van Recknagel verschijnt onder de titel *B. Traven.*

Volgens Peter Lübbe is Traven een Amerikaan (Charles Trefney), die al in het begin van de jaren '40 gestorven is. Humphrey is iets voorzichtiger in zijn stelling, maar pleit voor de Marut-these of Traven's eigen versie (dat hij in de Middle West geboren was en sinds 1913 in Mexico woonde).

De Mexicaanse journalist Suárez publiceert in *Siempre* een artikel, waarvan de kop begint met: Revela, al fin ... Onthulling, uiteindelijk. De journalist zou Traven bezocht hebben en publiceert foto's van zijn huis en zijn correspondentie. Traven zou, naar hij Suárez vertelde, geen Duitser zijn. Ook zou hij zich van ondermeer de biografie van Recknagel distantiëren. Recknagel reageert verwonderd: mijn boek was nog niet uit, toen het artikel gepubliceerd werd (resp. dec. en okt. 1966).

1967

De *Stern* heeft eindelijk het èchte, èchte antwoord gevonden: Traven is de zoon van de keizer! De speurneus van het blad is hier tijdens een maaltijd met Traven en zijn vrouw achtergekomen. In de *Stern* verschijnen twee ingezonden brieven, één van Traven's vrouw en één van Recknagel. In beide wordt de *Stern* met dit speurwerk gefeliciteerd en gecomplimenteerd. Kort daarop merken beide briefschrijvers hun epistels (elders) als vervalsingen aan.

Stern sluit het onderzoek naar Traven hiermee af.

1969

Op de persbureau's komt het bericht binnen, dat Traven op de leeftijd van 79 jaar gestorven is. Zijn vrouw heeft hierna de waarheid over Traven onthuld: geboren op 3 mei 1880 als zoon van Burton Torsvan en Dorothy Groves.

Opnieuw begint een reeks van speculaties in de pers. Veel nieuws brengt dit alles niet, wel veel onzin. Maar door de opening van zaken, die mevrouw Luján de Torsvan geeft, is de spanning er een beetje af. Mevrouw Lujan vermeldt echter wel, dat zijn echte naam een geheim moet blijven.

Paul Kohner en vrouw bij Hal Croves, vlak vóór zijn dood in 1969

1970 e.v

Af en toe verschijnt er nog eens wat over het leven van Traven, maar Recknagel's werk wordt alom als de waarheid geaccepteerd. Hij ontvangt dan ook de Heine-prijs.

Op universiteiten wordt Traven een object van onderzoek. In Mexico een genie en vader van de ‘nieuwe tijd’.

1979

Will Wyatt voltooit zijn documentaire en boek over Traven. Traven blijkt oorspronkelijk Otto Feige te heten en uit Polen afkomstig te zijn. De scène in de documentaire, waarin broer en zuster hem op een foto menen te herkennen, overtuigt iedereen.

Herman Albert Otto Maximilian Feige, 1884.

De vrouw van Traven/Croves, Rosa Elena Lujan

Otto Feige, 1896.

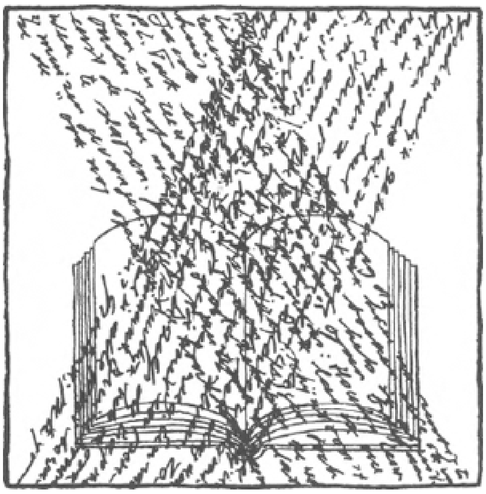
Otto Feige, 1902.

Voorste rij geheel links Ernst, geheel rechts Margaretha, de broer en zuster, die Traven op de foto 70 jaar ná zijn vertrek herkenden (1907).

1982

In Freiburg verschijnt een dissertatie over Traven (ik ben het papiertje met naam en titel verloren), waarin in de conclusie aangetoond wordt, dat het onderzoek van Wyatt niet klopt.

(De hier vermelde feiten komen voornamelijk uit het artikel van Klaus Bergmann in het B. Traven Buch (Rororo 1976). In het najaar zal dit artikel in een boek over Traven in vertaling bij Meulenhoff verschijnen. Met dank aan Wouter Tieges).



M. Consuelo Rimac
Bij de verhalen van Guzman en Lopez y Fuentes

Er bestaat heel wat Spaanstalige literatuur over de Mexicaanse revolutie. Iets daarvan is ook wel in het Nederlands vertaald, met name *Los de Abajo* van Mariano Azuela, onder de titel *Het Ravijn.* Azuela is van plan geweest over het onderwerp een hele romancyclus te schrijven, maar heeft daar in 1920 van af gezien, omdat er voor de al verschenen romans niet genoeg belangstelling bestond. Met uitzondering van Azuela's werk, zijn het ook eigenlijk geen romans, die de revolutie aan literatuur heeft opgeleverd. Het zijn veeleer kronieken, verslagen, memoires, autobiografieën, ontstaan, samengesteld en uitgegeven lang nadat de turbulente jaren voorbij waren. De schrijvers zijn tijdens de revolutie jong tot zeer jong geweest en hebben veel later hun boeken gemaakt. Deze simpele uitdrukking past het beste bij het aanbod van literatuur over de Mexicaanse revolutie. Toch worden door literatuurhistorici en -critici deze boeken als romans geklasseerd. E. Anderson Imbert - *Historia de la literatura hispanoamericana*; F. Rand Morton - *Los novelistas de la revolución mexicana*; Antonio Castro Leal - *La novela de la revolución mexicana*; Adalbert Dessau - *Der mexicanische Revolutionsroman* laten daarover geen twijfel bestaan.

Martín Luis Guzmán, die al eerder in *El aguila y la serpiente* (de arend en de slang) een verhalenbundel had aangeboden over zijn belevenissen uit de revolutie, liet in 1940 een groot werk het licht zien, dat tot titel had *Memorias de Pancho Villa.* Deze Francisco Villa was een generaal uit de revolutie, veroveraar van Chihuahua, bron van inspiratie voor velen.

Guzmán zelf geeft in zijn voorwoord een verantwoording van de samenstelling, waarmee hij de historische waarde van het werk onderstreept. Hem heeft daarbij het dienstboek van de generaal in diens eigen redactie ten dienste gestaan; ook de potloodaantekeningen, gemaakt door Bauche Alcalde terwijl Villa vertelde; en nog vijf schriften, waarin dezelfde Alcalde het verhaal uitwerkte en van eigen overpeinzingen voorzag. Het overgrote deel van het werk moet echter worden toegeschreven aan het inlevingsvermogen en de trouw aan documenten en getuigenverklaringen uit de eerste hand, van Martin Luis Guzmán. Hierover Anderson Libert: ‘De *Memorias* zijn geen autobiografie. Guzmán, die Villa persoonlijk heeft gekend en van zijn sympathie voor hem geen geheim maakt, laat Villa spreken zoals hij gesproken moet hebben, en waar de documenten ontbreken, schakelt hij het eigen voorstellingsvermogen in. Hij doet dit echter met zoveel kennis van de bronnen, dat deze memoires, aprocrief en wel, authentieker zijn dan die welke staatslieden en soldaten zelf plegen neer te schrijven.

De fragmenten die volgen geven niet alleen inzicht in de soort literatuur, die de revolutie heeft opgeroepen en in de schrijfkunst van Guzmán, maar ook in de wijze waarop in Latijns Amerika revoluties en revolutionaire voormannen ontstaan en vergaan.

In Travens “*Der Schatz der Sierra Madre*” zien Dobbs en Barbar, twee haveloze gringos op zoek naar werk, een Indiaan zitten langs de kant van de weg. “De Indiaan droeg een goede broek, een schoon blauw overhemd, een hoge puntige strohoed en sandalen...” Zij letten verder niet op de man en liepen snel door’.

Maar de Indiaan komt achter hen aan. Het blijkt dat ook hij op zoek naar werk is, als eenzame Indiaan kansloos, en bovendien bang de verlaten weg alleen te gaan. Zij slagen er niet in hem af te schudden, niet bij het werk zoeken, niet bij het slapen gaan, niet bij het eten vragen. ‘Hij klitte aan hen vast alsof hij niet meer los kon.

Toen zij nu doorliepen naar de keuken, bekeek hen de Chinese chef-kok en besliste dan dat zij in de keuken moesten eten. Dat was vanwege de Indiaan'. In de schetsen, die López y Fuentes geeft in *El Indio*, zien wij ook de Indiaan als de stille duider, wel tegen een andere achtergrond dan Traven in het eerder geciteerde boek heeft neergezet. López' Indianen zijn *los naturales* (wat in het Duits met een liefdevol woord 'Eingeborenen' heet, en bij ons helaas 'inboorlingen') in tegenstelling tot *la gente de razón*, waaronder de in Mexico wonende Spaanssprekende bevolking wordt verstaan. De revolutie, van de kant van de Indianen gezien, was een aangelegenheid van blanken en mestiezen. Mensen die zoals zijzelf levenslang bezig zijn met overleven en hun kinderen overlevingskansen door te geven, voelen niets voor extra moeilijkheden en vragen niet beter dan dat 'de revolutie' hun huis voorbij zal gaan.

Grigorio López y Fuentes was zelf, in 1897, geboren op een hacienda nabij Zontecomatlán in de staat Veracruz, niet als zoon van de hacendero, maar onder afhankelijke mensen in een nederzetting van vijf, zes Indianenhutten. Zijn vader had een stukje grond, een kudde beesten, een winkeltje, dat de omwonende Indianen en de voorbijkomende vrachtrijders tot klanten had. Het is aan te nemen dat Grigorio tweetalig opgroeide. Toen hij elf jaar was mocht hij met de vrachtrijders mee heen en terug naar Chicontepec, naar school. Nog later ging hij naar Mexico Stad om schoolmeester te worden en presenteerde daar meteen zijn literaire activiteiten.

Nog minder dan Martín Luis Guzmán, José Rubén Romero, Rafael Muñoz e.a. heeft López y Fuentes in *El Indio* een 'roman' geschreven. Deze schetsen van het leven der Indianen ten tijde van de Mexicanen revolutie, zijn in zekere zin ook 'memorias', maar op heel andere wijze verwoord. Zij geven zoveel weer wat niet op papier staat, dat het soms lijkt alsof López y Fuentes' tweede taal, die wij niet kennen, geheimzinnig meespreekt en de *ambiente* bepaalt. De verbindingsdraad tussen de schetsen onderling is maar dun: een Indiaanse jongen wordt door avonturiers als gids gevraagd en ter bescherming van hun vrouwen voldoet het dorp hieraan. Maar als blijkt, dat deze jongen geen vindplaats van goud of zilver weet aan te wijzen, wordt hij letterlijk weggesmeten. Hij stort in het ravijn en is levenslang verminkt. *El lisiado*, de verminkte of

de kreupele, is de naam die hij voortaan draagt en met die benaming verschijnt hij in de meeste verhalen telkens éven: hij is trouwens de enige die met een naam of benaming wordt aangeduid.

Verderop komt in het boek een jonge schoolmeester voor, vol idealen voor de gelijkberechtiging van de Indianen. Hij spreekt hun taal. Hij zal hun leren lezen, schrijven, weerbaar zijn ... nog even verder, en hij zal ze laten delen in de vruchten van de revolutie. Helaas houdt dat in dat hij gebruikt wordt voor de persoonlijke eerzucht van kleine kapiteins en grote potentaten en dat de Indianen moeten vechten en betalen. De schoolmeester verdwijnt, de school verkommert, de kreupele en zijn dorpsgenoten, nog berooider dan tevoren, keren terug naar de pijn van het overleven.

Grigorio López y Fuentes hanteert de stijl van oude kronieken, in de formulering nuchter afgemeten, wat de inhoud betreft vol groot en gloeiend verdriet: hetgeen gebeurt is onmogelijk, verschrikkelijk, maar het is al sinds Columbus algemeen aanvaard. Zo'n stijl is als een strak gespannen trommelvel, waar kort en droog op wordt geslagen. De resonans is niet luid, maar draagt ver, met de stem van het noodlot.

Martin Luis Guzman
Uit de memorias de Pancho Villa

In 1894, toen ik een jongen was van zestien jaar, leefde ik in een hacienda, genaamd Hacienda van Gogojita, en behorend tot de gemeente Canatlán, in de staat Durango. In die hacienda zaaide ik voor de oogst van de heren López Negrete en kreeg daar ook mijn deel van. Ik had, behalve mijn moeder en mijn broers Antonio en Hipólito, mijn twee zusters: een van vijftien en de andere van twaalf jaar. De ene heette Martina, en de andere, de grote, Mañanita.

Toen ik op 22 september was teruggekomen van het werk op het land, dat in die dagen alleen bestond uit onkruid wieden, trof ik mijn moeder in omhelzing met mijn zusje Martine: zij aan de ene kant en don Agustín López Negrete aan de andere. Mijn arme moeder was vol angst en zorg tegen don Agustín aan 't praten. Haar woorden hielden het volgende in:

- Mijnheer, gaat u mijn huis uit. Waarom wilt u mijn dochter meenemen? Mijnheer, wees niet onheus. -

Daarop ging ik weer weg en ik ging naar het huis van een volle neef die Romualdo Franco heette. Daar nam ik een pistool, dat ik daar gewoonlijk aan een staak had hangen, keerde terug naar waar mijn moedertje en mijn zusters waren en toen vuurde ik kogels af op don Agustín López Negrete, waarvan er drie hem troffen.

Toen die man merkte dat hij gewond was, begon hij luidkeels te roepen om de vijf bedienden die hij bij zich had en deze kwamen niet alleen toegerend, maar stonden ook klaar met de karabijn in de hand. Maar don Agustín López Negrete zei tegen hen:

- Schiet die jongen niet dood. Breng mij naar huis. -

Toen pakten de vijf bedienden hem op, legden hem in een elegante koets die buiten stond en brachten hem naar de hacienda van Santa Isabel de Berros, die een mijl af ligt van de hacienda de Gogojito.

Toen ik zag dat don Agustín López Negrete heel ernstig gewond was en dat ze mij als vrij man thuis hadden achtergelaten, nam ik opnieuw mijn paard, sprong erop,

en reed zonder nog aan verder iets te denken, richting de bergen. De bergkam, die tegenover Gogojito ligt, heet de Sierra de la Silla, de Zadelberg.

Op nog een volgende dag kwam ik omlaag naar het huis van een vriend, Antonio Lares geheten en ik vroeg hem:

- Wat voor nieuws heb je? Hoe is het afgelopen met de schoten die ik gisteren gelost heb op don Agustín López? -

Hij antwoordde mij:

- Ze zeggen dat hij er heel ernstig aan toe is. Ze hebben uit Canatlán gewapende mannen hierheen gestuurd om jou te vervolgen. -

Ik antwoordde hem:

- Zeg tegen mijn moedertje dat ze met het gezin naar het huis van Río Grande gaat. -

En ik ging weer de bergen in.

Sinds die tijd kwam er voor mij geen einde meer aan de achtervolgingen. Uit alle districten gaven ze mijn naam door, opdat ik gepakt zou worden, levend of dood. Ik bracht nu maanden en maanden door met van de Zadelberg naar de Gamónberg te gaan en hield me steeds in het leven met wat de fortuin me aanreikte. Dat was bijna nooit iets meer dan vlees zonder zout, want ik durfde bij geen enkele nederzetting aan te komen, omdat ze mij overal vervolgden.

Door mijn onwetendheid, of door mijn gebrek aan ervaring, slaagden op een van die keren drie mannen erin mij te pakken. Ze brachten me naar San Juan del Río, en ze zetten mij gevangen, om twaalf uur in de nacht. Maar terwijl de autoriteiten hun voorbereidingen troffen om korte metten met mij te maken, of beter gezegd om mij te fusilleren, want zo luidde het decreet dat tegen mij in heel de staat was uitgevaardigd, haalden ze mij om tien uur 's morgens uit het gevang om mij een vat mais te laten malen.

Ik besloot toen mijzelf te bevrijden van de mannen die mijn oppassers waren. Ik smeet hun de ijzeren stamper van de maaltrog naar het hoofd, waarbij ik er één doodde, en rende een heuvel op die de ‘Cerro de los Remedios’, de Reddende Berg, heet, en die vlak bij de gevangenis ligt. Toen ze het hoofd van de politie waarschuwden, was alles vergeefs: het bleek dat ze mij niet meer konden krijgen. Want toen ik van de berg naar de rivier rende, uit San Juan stroomopwaarts, vond ik een ongetemd veulen, dat ze nog maar net uit de kudden had geplukt, ik steeg op en leidde het verder langs de rivier omhoog.

Toen ik mij zoiets van twee mijl van San Juan del Río bevond, en merkte dat het dier al vermoeid was, steeg ik af en liet het gaan. Ik ging met snelle stap naar mijn huis, dat vlakbij was, stroomopwaarts, op het al genoemde punt van de Río Grande.

In de nacht begaf ik mij naar het huis van een volle neef van mij. Hem vertelde ik hoe ik er voor stond. Hij gaf mij zijn paard, zijn tuig, en leeftocht voor een paar dagen. En met dat alles goed toegerust, trok ik mij terug naar dezelfde woonsteden van eerst, die, zoals ik al heb verteld, de Zadelberg en de Gamónberg waren.

Daar verbleef ik tot het volgende jaar.

In die tijd kende men mij onder de naam Doroteo Arango. Mijnheer mijn vader, don Agustín Arango, was een natuurlijke

zoon van don Jesús Villa, en vanwege die geboorte droeg hij de familienaam Arango, wat de naam van zijn moeder was, en niet de naam die hem toekwam van de kant van de verwekker van zijn levensdagen. Mijn broers en ik, wettige zonen uit een wettig huwelijk, kregen ook Arango als familienaam, daarbij en alleen daarbij was de hele familie bekend en genaamd.

Omdat ik wist welke de werkelijke familienaam was die mijn vader had moeten dragen, besloot ik deze als schild te gebruiken toen de vervolgingen met de dag hardnekkiger werden. In plaats van mij te verbergen onder een andere willekeurige naam, veranderde ik de naam Doroteo Arango, die ik tot dan toe gedragen had, in Francisco Villa, de naam die ik nu draag en die ik beschouw als het meest mijn eigen. Iedereen begon mij Pancho Villa te noemen en op dit tijdstip ben ik bijna alleen bekend als Pancho Villa.

Zoals ik al zei, in de bergen van la Silla of in die van Gamón verbleef ik tot het volgend jaar, 1895. In de eerste dagen van oktober kregen ze mij te pakken. Terwijl ik lag te slapen op het omgeploegde veld van La Soledad, dat tegen de Zadelberg aan ligt, ontdekten zeven mannen mij en grepen mij vast. Iemand had mij aangegeven, een zekere Pablo Martínez, zoals ik later te weten kwam. En het gebeurde dat ik, toen ik bij zinnen kwam, al zeven karabijnen boven mij had, en al die kerels, eensgezind, vroegen of ik mij overgaf. Omdat ik zag dat ik verloren was, deed ik niets behalve de zeven mannen antwoorden:

'Ik geef mij over'

En meteen daarop zei ik:

- Waarom zo'n drukte, heren? We kunnen toch wel maiskolven roosteren voordat we ons terugtrekken naar daar waar u mij brengen zult! -

Toen zei degeen die de rol van commandant had, een man Felix Sariñana genaamd:

- Waarom moeten we bang zijn voor deze arme drommel? Jazeker, heren, we gaan maiskolven roosteren, we eten hier met hem en dan brengen we hem voor in San Juan del Rio. -

Dat zeiden ze en dachten zij te doen. Het was immers van de plaats waar ze mij gegrepen hadden tot aan San Juan del Rio een nogal afgelegen traject.

Ik begreep heel goed dat de mannen mij in handen van mijn vijanden zouden geven zodat deze mij konden fusilleren, want dat was het enige wat ze met al hun vervolgingen wilden bereiken. Nu had ik mijn gezadelde paard zo'n vierhonderd meter daarvan staan, in een afgescheiden gebied, in groeven die zij niet zien konden, terwijl zij ook niet wisten dat ik, onder de schuilplaats waar ik lag, mijn pistool verborgen hield. Toen ik nu zag dat twee van de zeven weggegaan waren om maiskolven te kappen en nog eens twee om hout te halen, zodat er bij mij nog maar drie overbleven, greep ik plotseling mijn pistool en wierp mij op hen. Alle drie werden ze bang en lieten zich naar beneden rollen tot in de diepte van een soort beek. Daarop rende ik weg om op mijn paard te springen en toen zij, weer bij elkaar, mij wilden inhalen, reed ik al met half gevierde teugel naar mijn buitenverblijf.

En naarmate ik begon te klimmen in de bergen, zag ik uit de verte hoe zij op de vlakte bleven kijken hoe ik opklom.

Ongeveer drie maanden daarna stuurden ze mij de 'acordada', de bereden politie van Canatlán op mijn dak. Mijn vijanden wisten dat ik mij in de genoemde streken ophield en het gevecht om mij te pakken te krijgen begon opnieuw. Die van de 'acordada' vonden mij tenslotte in een gebied dat 'Corral Falso' heet, maar omdat zij het gebied niet kenden en het genoemde corral (omheind gebied, vert.) maar één ingang had, deed ik het voorkomen alsof ik mij aan de andere kant ophield. Ze

spanden toen in de achtervolging allen samen om mij te pakken te krijgen en wat gebeurde was, dat ze zich bloot gaven voor mij, zodat ik drie man politie en enkele paarden doodschoot. Bang geworden, zetten ze minder druk op de vervolging; en toen ze vervolgens aanstalten schenen te maken zich terug te trekken, maakte ik van hun onzekerheid gebruik om te ontsnappen via de enige uitweg die er bestond, en die zij niet kenden.

Daarop besloot ik te verhuizen naar de Sierra de Gamón; en omdat ik niets had voor mijn levensonderhoud, nam ik twaalf stuks vee mee, waarmee ik naar een ravijn reed die in genoemde bergen is en die heet Quebrada del Cañon del Infierno (‘ravijn van de hellepas'). Daar ging ik omhoog tot helemaal bovenaan. In gindse grote eenzaamheid heb ik op mijn eentje mijn vee geslacht. Ik heb het vlees gedroogd. En op die manier goed voorzien van proviand heb ik mij daar voor vijf maanden het leven ingericht.

Een deel van het vlees verkocht ik later door bemiddeling van een paar houthandelaars die bomen hakten op een plaats genaamd Pánuco de Avino en die zeer trouwe vrienden voor mij zijn geweest. Deze houthandelaars brachten mij koffie en tortillas en ik liet ze nog andere dingen kopen, die ik nodig had.

Welnu, op die manier heb ik de vijf maanden, die ik daar rondzwierf, doorgebracht.

Toen die tijd voorbij was verhuisde ik weer naar de Zadelberg. Op een avond, bij een bezoek aan de hacienda van Santa Isabel de Berros, begaf ik mij naar het huis van een vriend van mij, Jesús Alday. Ik zei tegen hem:

- Wat voor nieuws is er hier? -

Hij antwoordde mij:

- Een boel nieuws. Voor jou, vervolgingen. -

En hij voegde eraan toe:

- Broertje - want zo noemde hij mij - ik heb twee vrienden voor je. Ik zal ze aan je voorstellen voor als je met hen samen wilt doen, zodat je niet langer zo'n beroerd leven hoeft te leiden. Als je wilt, zal ik ze morgenavond aan je voorstellen.

Zo gebeurde. De volgende dag 's avonds ging ik terug naar het huis van Jesús Alday. De vrienden die hij aan mij voorstelde, waren de nu overleden Ignacio Parra en de nu wijlen Refugio Alvarado, toentertijd even hard vervolgd als ik.

Toen deze heren mij zagen, zeiden ze tegen Jesús Alday:

- die knaap is nog helemaal een jongen. En dat terwijl jij hem ons aanprijst als erg goed.

En tegen mij zei de overleden Ignacio:

- Heb je zin om met ons mee te gaan, jochie? -

Ik antwoordde hem:

- Señores, als u denkt dat u iets aan mij heeft, heel graag.

Dezelfde nacht vertrok ik met hen in de richting van de hacienda La Soledad (de Eenzaamheid) en de volgende dag gingen wij verder de kant op van Tejame. Daar vlak bij is een hacienda die heet Hacienda de la Concha (met de Schelp).

Vóór het donker zeiden mijn twee kameraden tegen mij:

- Luister eens, jochie. Als je met ons meegaat moet je wel doen wat wij je opdragen. Wij zijn mannen die weten te doden en te stelen. We zeggen het je maar, dat je er niet van schrikt. -

Ik zei hun:

- Señores, ik ben bereid alles te doen wat u mij opdraagt. Ik word vervolgd door de regering op grond van wat zij de gerechtigheid noemen, en liever dan eerloos te sterven verdedig ik mijn recht en volg daarbij ieder bevel op, dat u mij geeft. -

Toen zeiden ze tegen mij:

- Jochie, zie je ginds die hele kudde muildieren in het stoppelveld? -

- Die zie ik, ja señores. -

- Nou, die zullen wij vanacht in zijn geheel meenemen, en jij, jochie, moet de leidster van de kudde de bel aanbinden en haar aan het touw naar ons toe brengen. -

Zo deed ik, toen ze mij zeiden dat het moest gebeuren en dat was ongeveer om elf uur 's avonds. Ik bracht de leidster, señor Ignacio pakte haar vast en vervolgens joegen wijlen Refugio Alvaredo en ik de kudde op.

... (volgt een gedetailleerde opsomming van pleisterplaatsen na nachtelijke tochten) ... 's Anderendaags trokken wij

in het donker verder en tegen de morgen waren we bij Parral, op een punt dat Ojito wordt genoemd.

De eigenaar van de fokkerij daar was een oude baas, een vriend van ons, dat wil zeggen van de nu overleden Ignacio en van wijlen Refugio. Hij heette don Ramón. Daar lieten wij de kudde muildieren lopen en omdat wij op een goede rustplaats waren, maakten wij er een rustpauze van, in het huis van genoemde goede oude vriend. Het was een heel elegant huis, waar het ons aan niets ontbrak.

Na acht dagen gaven wij de muildieren in handen van andere heren en een dag later riep de nu overleden Ignacio mij, nam mij mee voorbij een stuk of wat stapels rommel die daar in Parral in de wijk Guanajuto zijn, naar een plek volgeplant met bomen, en hij zei me:

- Ik kom je het geld geven dat je toekomt, jochie.

Ik zei hem:

- Heel goed, señor. -

Hij gaf mij toen drieduizend pesos.

Ik was daar zeer verbaasd over, omdat ik nog nooit honderd pesos tegelijk in handen had gehad. Ik nam wat Ignacio mij gaf in ontvangst, zei hem goedendag en ging met dat geld kleding kopen.

Dagen later vroeg ik aan de nu overleden Ignacio wanneer wij vertrokken, omdat ik mijn land, ofschoon ik er zo vervolgd werd, toch niet kon vergeten. Hij antwoordde me:

- Wij gaan overmorgenavond. En luister, jochie, koop je een goed paard met tuig en zadel want dat wat je nu hebt is niet bruikbaar.

Dezelfde dag, toen ik een kantine wilde binnengaan, zag ik aan de deur daarvan een zwart paard met een mooi nieuw zadel. Zonder erover na te denken en zonder me ergens iets van aan te trekken, besteeg ik het in alle rust en terwijl ik dat deed, hoorde ik dat de eigenaar mij toeriep:

- Hela vriend! Waar gaat dat naar toe? -

Maar ik kon mij al niet meer inhouden, want zo gauw ik dat paard onder mij voelde, reed ik weg om het te verbergen op de fokkerij waar wij die muildierenkudde hadden gehad; het was de enige goede plek die ik daar kende.

Een tijd daarna, in het district Hildalgo del Parral toen ik net man geworden was, kwam ik te weten dat dat paard behoorde aan een heer met de naam Ramón Amparán. Maar, onder de indruk van zijn grote schoonheid, deed ik niets anders dan het paard verzorgen in afwachting van het uur van vertrek, dat mijn kameraden mij hadden aangekondigd. Toen dat uur aanbrak vroegen ze mij of ik iets had om op te rijden. Ik zei hun van ja, en toen zij het magnifieke paard zagen, dat ik bereed, en wilden weten hoeveel het mij had gekost, gaf ik ten antwoord:

- Het heeft me niets meer gekost dan het te bestijgen, want een dronken man had het bij de deur van een kantine staan. -

Van toen af vatten die twee mannen heel grote sympathie voor mij op.

Wij gingen terug naar ons land en vóór al het andere gingen wij allen op bezoek bij mij thuis. Mijn moeder ontving mij met alle tederheid die zij als altijd voor mij had. Ik overhandigde haar al het geld dat mijn kameraden mij hadden gegeven.

Een half uur na onze aankomst nam mijn moeder mij terzijde en zei dat ze met mij onder vier ogen wilde spreken. Toen wij alleen waren, sprak mijn lieve moedertje deze woorden uit:

- Mijn allerliefste zoon, waar haal jij zoveel geld vandaan? Die mannen, met wie jij samen werkt, brengen je naar je ondergang. Jullie stelen, het is een misdaad die op mijn geweten drukt, als ik hem jou niet doe begrijpen. -

Ik antwoordde haar:

- Lieve moeder, ik ben een man, door het lot heel zeker op de wereld gezet om te lijden. Ik verwacht geen enkele gratie, want mijn vijanden willen niet dat ik leef. U weet waarmee mijn lijden is begonnen: met de eer van mijn familie te willen verdedigen. En het is waar, dat ik liever de grootste bandiet van de wereld wil zijn dan toestaan dat de eer van mijn familie geschonden wordt. Geef u mij dus uw zegen, lieve moeder en vertrouw mij toe aan God, en God zal wel weten wat hij met mij doet. -

(Met de moederlijke zegen, de geredde familie-eer, het vertrouwen op God, in deze slotalinea uitgedrukt, gaat Pancho Villa op weg naar de functie van groot generaal in de Mexicaanse revolutie. Hij verwerft de niet mis te verstane bijnaam 'Pancho Pistolas' en toch hebben vele schrijvers zich juist met zijn persoon uitvoerig bezig gehouden. Stof voor een hele keten wildwest-verhalen en thrillers. Maar dat niet alleen. Er ligt een diepe persoonlijke tragiek ten grondslag aan dit leven. Daarom is de belichting vals, als het blijven zou bij dit ene beginfragment. Wat nu volgt zou een verhaal van Traven kunnen zijn indien het leven zelf niet onverwachter was dan een romanschrijver het kan verzinnen).

Zoals ik eerder al aangaf: van al het goud dat uit de stapels van de Mijnbank van Chihuahua was gekomen, had ik zelfs niet één muntstuk voor mijzelf genomen. Vast staat bovendien, dat ik het niet wilde nemen. Want ik zag wel, dat al veel mannen van de revolutie begonnen af te wijken van het gevoelen dat dit de werkelijke strijd van het volk was en dat sommigen die strijd, die het gevecht was van de armen tegen onrecht en armoede, beschouwden als de kans van hun leven om rijkdommen te vinden en op te stapelen. Ik overwoog, dat dat een slechte weg was, die met andere voorbeelden weer goed gemaakt moest worden, en dat ik, Pancho Villa en de andere hoofdcommandanten die over de legers van de Revolutie het bevel voerden, de plicht hadden onze belangeloosheid aan iedereen te tonen, opdat onze beweging voor vrijheid en gerechtigheid niet zou vertroebelen.

Met mijzelf alleen zei ik het volgende:

> De rijke mensen, die de macht hebben, bestoken het volk met onrechtvaardigheid en wreedheid. Maar deze rijke mensen verschillen als mensen niet van de armen die zij vervolgen en uitbuiten. De rijken, voordat zij rijk waren, zijn wat de neigingen van hun gemoed betreft gelijk aan de armen. Maar de kwestie is dat, wanneer de rijkdom de mensen treft, zij bijna allemaal verblind raken door de begeerte naar méér en omdat zij dan leven in de ban van tertulias en van mondaine feest, of in de ban van hun hebzuchtige natuur, herinneren zij zich het leed van de armen niet meer; zij houden zich niet meer op met wat het is te lijden onder de tirannie van iemand anders, maar ze worden wreed om de rijkdom, die ze al als hun eigendom beschouwen, te behouden of te vergroten.

Zodoende zag ik wel hoe 'n slechte weg het was voor onze revolutie, als de revolutionairen die het voor het zeggen hadden, er als rijk geworden mensen uit te voorschijn kwamen, en ik achtte het goed aan de mensen in mijn gezelschap de afwezigheid van eigenbelang ten aanzien van de stapels goud van de mijnbank van Chihuahua te laten blijken. Volgens mijn gedachtengang moesten zij hetzelfde doen

ten aanzien van de legerchefs en officieren die hun ondergeschikten waren en deze weer met de soldaten. Daarom gaf ik mij veel moeite mijn belangeloosheid te doen onderkennen en iedereen te laten merken dat geen enkel geldstuk van heel die stapel goud voor mij persoonlijk geweest was.

Maar er overkwam mij iets wat ik nooit had kunnen verwachten: de laatste veertigduizend pesos van het geld waar ik over spreek, waren uit de kast in het landhuis genaamd Quinta Prieta (het donkere huis) waar ik ze bewaarde, verdwenen. Hiermee geconfronteerd dacht ik: ‘Door deze verdwijning zal men denken, dat ik het geld voor een of andere privé-gebruik genomen

heb, temeer daar het al bestemd was voor dringende oorlogsuitgaven'. En ik kon mij er niet bij neerleggen, dat een dergelijk voorval mij had kunnen overkomen; alle drift die ik in mij had, kwam omhoog.

Ik riep toen mijn broer Hipólito en zei hem:

- Hipólito, wat weet jij van dat geld? -

Mijn broer zei tegen mij:

- Ik weet niets van dat geld af. -

Dan riep ik Juana Torres, mijn vrouw, en ik zei haar:

- Juana, wat weet jij van dat geld? -

Zij antwoordde mij:

- Ik weet niets van dat geld af. -

Dan riep ik Luisito en ik zei hem:

- Luisito, wat weet jij van dat geld? -

Hij antwoordde mij:

- Ik weet niets van dat geld af.

En mijn woede werd nog heviger en ik bedreigde alle mannen en vrouwen om mij heen en ik zei tegen iedereen: 'de dief, wie het ook zij, zal zijn straf voelen'. Want in feite hadden ze dat geld niet van mij gestolen, maar van de zaak van het volk, en als ik onze vijanden soms zelfs de doodstraf gaf omdat zij het volk bestolen, moest ik wel voor hetzelfde een nog strengere straf geven aan de mensen van de revolutie.

Dat wil zeggen, dat mijn broer Hipólito en ik een onderzoek begonnen in te stellen en toen hij mij verteld had dat de bewuste veertigduizend pesos door de moeder en de zuster van mijn vrouw Juana Torres uit de kast waren gehaald, greep ik die twee vrouwen en zette ze gevangen. Daarna voelde ik een heel diep verdriet, want ik zag dat de personen, die er het meest toe bestemd waren om mij met achting te behandelen, door alleen maar de begeerte naar geld mij in mijn beste bedoelingen verrieden.

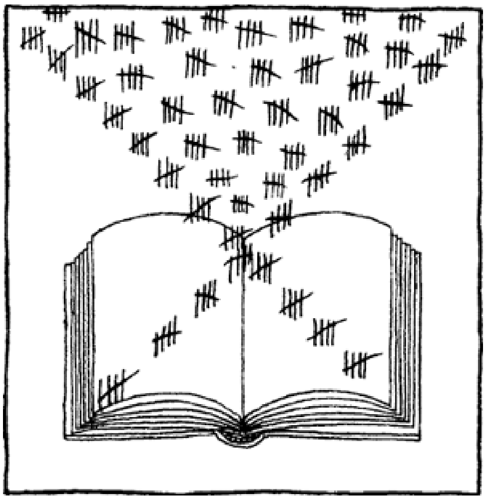
In tranen zei Juana Torres tegen mij:

- Ik zweer dat mijn moeder en mijn zuster onschuldig zijn ... Het is allemaal het werk van de intriganten en de lasteraars om mij heen ... Er zijn heel veel vrouwen en mannen die mij haten ... -

En ik geloof dat ze zwoer bij deze woorden in de veronderstelling dat ze juist waren. Want hoe had zij ook moeten aannemen dat haar moeder en haar zuster mij bestalen, of liever gezegd, dat zij de zaak bestalen waarvoor ik en al mijn mannen doodden en uittrokken om gedood te worden?

Maar ik liet me niet vermurwen. Zodat haar moeder en haar zuster gevangen bleven en Juana Torres mij met tranen hun onschuld bleef bezweren zonder dat mijn besluit veranderde. Mijn antwoord aan haar was:

- Jouw moeder en jouw zuster blijven in de gevangenis zolang dat geld niet terugkomt in de kast. -



En zo was mijn gemoedsstemming inderdaad.

Op een dag stuurde mijn vrouw Juana Torres, met het mandje van het late ontbijt, een brief mee, en omdat de genoemde brief niet in handen van de gevangenen kwam, maar in mijn bezit - want de bewaker van hun gevangenis gaf hem aan mij - maakte ik de brief open en las hem. De inhoud van de woorden was de volgende:

> Mama, ik lijd veel verdriet door hetgeen u overkomt. Maar wat wilt u dat ik doe met deze bandiet? Mijn leven met hem is een marteling; ik zou liever willen sterven. Mama, ik ben moe van deze man te vragen dat hij u vrij laat. Ik vraag het hem met smeekbeden; ik vraag het hem met al mijn tranen. Maar hij is een slecht mens, wreed en harteloos, die alleen maar tot schanddaden in staat is en die geen medelijden heeft en niet vergeeft als daar geen geldgiften tegenover staan. Mama, ik weet niet wat ik doen moet. Mama, ik heb rust noch vrede, de adem van deze man bezoedelt mij; zijn gedrag jegens mij is onverdraaglijker dan de dood.

Bij het lezen van deze brief overwoog ik of ik niet zonder meer die vrouw moest opzoeken en haar doden waar ik haar vond. Want ik had, in de oprechtheid van mijn gemoed, er geen vaag idee van, hoe een vrouw die ik tot mijn wettige echtgenote had gemaakt, jegens wie mijn gedrag dat was van een goede echtgenoot, ja bijna van een goede vader, hoe zij zulke duistere gevoelens kon koesteren ten aanzien van de man die haar met zijn liefde beschermde en die zo vriendelijk voor haar was. Heer! Juana Torres heeft van mij immers nooit andere daden gezien dan daden van goedheid, jegens haar en jegens iedereen. Mocht zij mij kenschetsen als een bandiet? Waren mijn daden van gerechtigheid daden van wreedheid? Waarom moest de adem van een man, die zijn leven gaf ten bate van de zaak van de armen, haar bezoedelen? In mijn eerste tijd, toen ik op mijn eentje vocht tegen de onrechtvaardigheid van de rijken en machtigen, heb ik misschien heel grote fouten begaan, door mijn onwetendheid en door mijn gebrek aan ervaring. Maar nu was ik een man van de revolutie, een generaal die veldslagen won voor de Revolutie. Dat te zijn staat gelijk aan bandiet? En bij mijzelf overwoog ik: ‘Als mijn gedrag Juana Torres ondraaglijker is dan de dood, dan zal ik Juana Torres doden’.

Maar daarna bedacht ik, dat ik niet de opwellingen van mijn onstuimige karakter moest volgen. Eerst riep ik Luisito en zei hem:

- Kijk, Luisito, hoe vrouwen zijn. Lees alleen maar eens deze brief. -

Hij las die brief. Ik verduidelijkte voor hem:

- Juana Torres is mijn vrouw, uit liefde, en krachtens de wet. Ik had haar met geweld kunnen nemen, op uren waarin niets de opwellingen van mijn begeerte in de weg stond, en ik heb het niet gewild. Ik kon haar nemen met de vleierij van mijn geschenken en deed dat evenmin, want terwijl ik zozeer naar haar verlangde, zag

ik haar gewetensbezwaren om mij buiten het huwelijk toe te behoren, en mijn liefde heeft haar gevoelens hierover gerespecteerd; ik maakte haar tot mijn vrouw, ik gaf haar de bescherming van het burgerlijk huwelijk. Begrijp je, Luisito? Omdat ik van haar hield, maakte ik haar tot mijn wettige vrouw: Juana Torres is mijn wettige vrouw, Luisito. Bovendien, omdat ik van haar houd, heb ik haar steeds verwend, alsof zij een koningin was. En wat gebeurt er nu, Luisito? Met haar slechtste manieren behandelt zij de man die haar wist te respekteren, de man, Pancho Villa, die haar verhief naar een hoogte waar zelfs haar dromen haar nooit hadden kunnen brengen.

En daarna zei ik hem ook nog:

- Ik hield van Juana Torres, Luisito, maar ik houd niet meer van haar, zij is een slechte vrouw. Welke straf denk je dat wij haar moeten geven? -

Luisito zei me:

- Generaal, wat moet ik u zeggen. Vergeeft u haar. -

Ik antwoordde hem:

- Ja, Luisito, iedere vrouw verdient vergiffenis; maar volgens

mij zijn er beledigingen die zonder straf niet worden uitgewist. -

Welnu, ik ging naar de kamer van Juana Torres, en terwijl ik haar die brief gaf zei ik:

- Juana, lees me deze brief voor, die ik je hier geef. Jij weet dat ik slecht ben in lezen en niet alleen slecht in mijn omgang met vrouwen en mannen. -

Toen zij het vel papier zag, dat ik haar gaf, verstomde zij en werd bang en aan haar ogen zag ik dat zij bijna flauw viel van angst dat ik haar zou doden. Want het is waar dat ik in mijn hart grote lust voelde haar te doden en dat ik het voelde met alle kracht van mijn drift. Terwijl ik haar bezag, zei zij niets tegen mij, maar ze bleef stil en deemoedig; ik weet niet of ze keek naar mij of naar haar hand waarmee ze de brief vasthield.

Ik zei haar:

- Kom meisje, lees me vlug die brief voor, want ik wil horen wat erin staat. -

En ofschoon ze haar mond niet open deed, liet ze mij door het beven van haar lippen, haar vingers en haar knieën duidelijk zien hoezeer zij van mij geschrokken was en hoe diep zij in mijn aanwezigheid de omvang van het kwaad dat zij mij had aangedaan besefte en ook hoe verschrikkelijk groot dat kwaad was geweest.

Maar ik had geen medelijden met haar, integendeel, ik sprak met gloeiende woede:

- Je kent dat handschrift zeker niet, meisje? Je wilt het mij zeker niet voorlezen? -

En toen ik bij het uitspreken van die woorden dichterbij kwam, werd het beven van schrik nog erger en ik zag hoe heel haar lichaam beefde en haar het lezen belette, ofschoon zij wel wilde lezen.

Maar tegenwoordig denk ik: was ik toen niet in werkelijkheid de wrede man die zij in haar woorden had afgeschilderd? Mocht een man met zoveel macht als ik een vrouw, al had ze mij dan ook beledigd, zozeer geweld aandoen om te bereiken dat zij al haar kleinzieligheid inzag en berouw kreeg en zich aan mijn voeten wierp?

Tenslotte kwam het zover, dat zij niet langer ongehoorzaam kon zijn aan de macht van mijn bevel en begon te lezen; en met het uitspreken van de woorden stroomden de tranen uit haar ogen en verstikten haar stem. Toen voelde ik medelijden en al bijna zou ik haar vergeven, toen alle drift die ik in mij had weer opstond door de grote beledigingen, die zij tot mijn schande had neergeschreven, uit haar eigen mond te vernemen.

Daardoor zei ik haar, zodra zij klaar met lezen was:

- Ik ben een domoor, die het niet begrijpt. Kom, lees mij de brief waar zoveel over mij in staat nog eens voor. -

En zij las hem nog een keer, zonder op te houden met huilen, zonder dat ik, ofschoon ik al veel medelijden voelde, mijn blik, die haar zoveel vrees aanjoeg, afwendde. Heer, zo zijn wij mannen in onze hartstocht allemaal! Als de vrouw van ons hart ons beledigt, genieten wij ervan haar te doen lijden, met dezelfde zucht naar voldoening waarmee wij voorheen wilden dat zij door ons toedoen gelukkig was.

Toen dan verliet ik Juana Torres en ter vergelding van haar beledigingen en van haar slechte gezindheid voor de zaak van het volk, ging ik haar moeder en haar zuster vrij laten en ik gaf ze genoeg geld om Chihuahua te verlaten.

Vertaling M. Consuelo Rímac

Grigorio Lopez y Fuentes[1.]

Revolutie

Sommigen van de Indianen, die gedurende de laatste weken onder het personeel van de invloedrijke mensen in het dorp hadden gewerkt, kwamen aan met het bericht dat er iets heel ernstigs aan 't gebeuren was onder de Spaans-sprekende mensen. Terwijl niemand erop verdacht was, zeiden ze, waren er verscheidene gewapende mannen in het dorp gekomen, die onmiddellijk de bestuurders hadden afgezet en de corpscommandant gedood.

Zijzelf hadden zich na het zien van wat er gebeurd was en omdat de nieuwe mensen die gekomen waren hen nergens voor nodig hadden, uit de voeten gemaakt. Een oude man verklaarde dat hij, toen hij heel jong was, door omstandigheden heel wat gevechten van de blanken had gezien, want net als de inlanders bestreden zij elkaar onderling. En hij gaf hun als voorbeeld die families die door eindeloze veten verdeeld, elkaar door toverij proberen te treffen, net zolang tot vaders, zoons en kleinzoons zijn uitgeroeid. Het verschil, voegde de oude man eraan toe, ligt erin dat de blanken elkaar afdoender bestrijden, vanwege de *amochitl*, het lood van de vuurwapens.

Uit vrees voor wat zou kunnen komen, ofwel omdat noch de functionarissen noch de grootgrondbezitters de traditionele diensten opeisten, deden de Indianen geen extra werk meer en geen dwangarbeid op de haciendas; nog veel minder gingen ze terug als weekloners. Tot er een paar maanden later, nadat de hele nacht het dreunen van de wapens te horen was geweest, een bevel binnenkwam: ze moesten paardevoer en hartige koeken, tortillas brengen. Er was een grote afdeling paardenvolk in het dorp aangekomen.

De een na de ander, in de rij als mieren die met hun proviand sjouwen als de regens op komst zijn, gingen zij op weg, sommigen met de zak hooi op de rug; anderen met de *chiquihuites*, de manden beladen met tortillas. Alle inwoners van de nederzetting moesten een evenredig deel opbrengen.

En dat ging verschillende weken zo door. De benamingen van de strijdende troepen zeiden de inlanders heel weinig. Ze handelden meer overeenkomstig persoonlijke sympathieën jegens sommige van de gewapende leiders of alleen maar uit vrees voor wat er zou gebeuren als de bevelen niet werden opgevolgd.

Op een nacht was er weer hevig geknal te horen alsof alle wapens tegelijk werden afgevuurd. Tegen de morgen stak het geknal nog maar nauwelijks af tegen de stilte. En toen het volop dag geworden was, kwam er urenlang geen eind aan het ononderbroken geknetter. De verdedigers van de plaats werden tot de aftocht gedwongen: zo vertelden het degenen die, in de buurt van de weg, hen voorbij zagen komen, overhaast, bezweet, met het niet mis te verstane merkteken van de mens op de vlucht. En zo zagen zij, in de loop der jaren, grote en kleine troepen voorbijgaan...

Maar pas een hele tijd daarna gebeurde het, dat een hoofdman naar de nederzetting kwam om de rust van de hooglanden te verstoren, een rust waarvan de Indianen dachten dat ze voorgoed zou duren. Het geval was, dat de aanvoerder van de troep, onbekend als hij was met de streek, op een barre voettocht verdwaald was geraakt. Behalve dat hij proviandering eiste, verlangde hij ook een twintigtal jonge mannen die dienst

moesten doen als gidsen; maar hij voorzag hen onmiddellijk van karabijnen en liet ze in de voorhoede lopen. Zij kwamen nooit meer terug.

Vertaling: M. Consuelo Rímac

De traditie die verloren ging

Terwijl het werk aan de grote weg werd voorbereid, ontstond er een ernstige moeilijkheid voor de nederzetting; trouwens ook voor de andere nederzettingen uit de streek. De pastoor was op reis door de bergen om de Indianen te vertellen, dat ze ernst moesten maken met het bouwen van kerken, want dat de pokkenepidemie, die ze gehad hadden, geen andere reden gehad had dan hun ongelovigheid, en dat het een straf was geweest.

Over de weg zei de pastoor geen woord. Dat was iets, wat hem niet interesseerde. Maar hij zei, dat het kerkebouw-werk zo spoedig mogelijk moest beginnen, omdat er wie weet wat voor nieuw ongeluk op de hoofden van de inlanders zou neerdalen als ze het zouden uitstellen.

De Ouden belegden een vergadering om het lastige probleem op te lossen; aan de ene kant de order te zorgen dat de weg er kwam; aan de andere kant de goddelijke bedreiging, het gevaar dat de woorden van de pastoor bewaarheid zouden worden. Onmogelijk, de twee bevelen terzelfdertijd uit te voeren. Zij die voorstelden de lasten te verdelen, dat wil zeggen evenveel arbeiders voor de weg als voor de kerk, schenen in de Raad der Ouden de overhand te hebben. Maar de vrees voor de verantwoordelijkheid die zij op zich zouden kunnen laden, deed hen toch tot een ander besluit komen: twee dagen voor de hoge heren en twee dagen voor ... de andere hoge heer. Vier dagen per week zonder verpozing en zonder verdiensten.

De inlanders verwonderden zich erover dat de weg die ze aan 't aanleggen waren, zoals te zien was aan de stukken die al klaar waren, niet voerde naar de nederzetting, maar dat hij dwars door het dal ging, de hemel weet waarnaartoe.

De *cués, cubes* of *tzacuales* (heuveltjes in de vorm van piramides, oorden van verering en traditie) waren, zoals ze dat eeuwenlang op vele plaatsen geweest zijn, de onuitputtelijke voorraadschuren om stenen vandaan te halen. Toen de weg al een kilometer lang was, hadden de arbeiders nog nauwelijks één heuveltje af gegraven! Ze zijn van een zo lang vervlogen tijd, dat het nodig was geweest grote bomen om te trekken, die op deze ruige archeologische vindplaatsen waren gegroeid, en een dicht bed van begroeiing op te ruimen.

De *chichones*, primitieve piramiden zo groot als een buitenhuis, schijnen dwars door het dal heen een koers aan te geven. Waar de bergkam begint, wordt de keten verbroken, maar verderop wordt hij weer aangeknoopt. Misschien markeert hij een weg, een lang verdwenen weg, met zijn vertrekpunt aan de voet van tien eeuwen geleden.

Aan de stenen zelf zou je willen vragen welke handen het zijn geweest die ze hebben gevormd en opgestapeld als een teken des tijds binnen een historisch verloop. En daar zij niet antwoorden, zou men zin hebben andere overgebleven sporen te ondervragen, met name hen die heen en weer liepen met de heilige last op hun ruggen.

De oudste zei, als antwoord op de vraag:

'Het zijn de *huehues* geweest'.

Dat wil zeggen: de ouden. Of liever: de voorouders. En op de vraag waar dan toch die heuveltjes voor dienden, antwoordde hij dat misschien hun grootouders het hadden geweten...

Legenden: ze zeggen, dat wanneer de priesters opnieuw de order kregen de weg te vervolgen, zij de huisgoden, huisraad en gereedschap en alles wat zij niet konden meenemen, op een afgezonderde plaats neerzetten, en dat zij daaroverheen de primitieve piramiden bouwden die zoveel als een bescherming moesten zijn of een herkenningsteken. Anderen zeggen: de voorouders, gewaarschuwd dat alles door de zondvloed ten onder zou gaan, hebben de *cués* opgericht en legden daarin hun have en goed, per familie bij elkaar, ervan overtuigd dat zij het bij de wedergeboorte weer zouden vinden: de jager zijn pijlen; en de vrouwen hun haspels...

Maar wie weet het nog! de overlevering is verloren gegaan...

Bij het ontdekken van een enorme vindplaats van stenen, brachten de slagen van de *barretes* een vreemde klank teweeg. De voorman kwam dichterbij en de arbeiders trokken zich terug. Toen de steen werd opgetild, kwamen een zwart poreus afgodsbeeld te voorschijn, een in scherven gevallen koekepan, een aantal haspels en een maaltrog.

Een van de arbeiders gaf de raad niet onmiddellijk in de buurt te komen, omdat in de cués de geesten van de voorvaderen leven aan wie dit zou kunnen mishagen: men moet wachten tot zij ontwaken en weg gaan. De voorman antwoordde dat dit alleen maar een voorwendsel was om niet te werken en, om zijn uitspraak en zijn ongeloof te onderstrepen, liep hij over de vondst heen en liet de *tezontle*-kleurige pannescherven (roodachtige vulkaansteen) kletteren onder zijn voeten.

Dezelfde voorman sleepte, ofschoon dat hem nogal wat moeite kostte, het afgodsbeeld naar een hoop stenen om het daar rechtop tegenaan te zetten. Het was een afgodsbeeld met een breed voohoofd, een afgeplatte neus, zware ledematen, en een meter hoog. Het was een van die afgodsbeelden die in de streken welke rijk zijn aan archeologische vondsten, te voorschijn komen op de stenen wapenpleinen samen met alle mogelijke andere vuursteen.

De arbeiders gingen weer aan het werk. Zij leken verstoord te zijn, of bang. En terwijl zij heen- en weerliepen met hun karretje om stenen te kruien, zei een van de mannen die daar stond om de grote steenplaaten in stukken te hakken, dat hij in verband met de *cués* heel wat gevallen kende, goede, en ook heel slechte: een *coyotl*, dat wil zeggen een blanke, was verlamd geraakt, en wel zo dat hij zich helemaal niet meer kon bewegen: hij leek wel van steen. Allemaal omdat hij voortijdig de goden van de voorouders had gewekt. Maar een ander had, bij het breken van een afgodsbeeld, dat vol goudpoeder gevonden.

De hoofdman scheen het meest geïnteresseerd in het tweede geval. Hij bekeek het afgodsbeeld nauwkeuriger. Hij nam een spade en gaf een slag op het hoofd. Daar de steen rustig stand hield, ging de volgende slag naar het midden van de tors. Tenslotte slaagde hij erin een arm van het beeld te breken. In razernij sloeg hij er onverpoosd op los, tot het beeld middendoor brak.

In plaats van goud verscheen de zwarte poreuze steen, het leek wel vulkaansteen, even nieuw als in de aanvang van zijn aards bestaan. Teleurgesteld smeet de voorman de brokken van het afgodsbeeld de lage helling af.

Van een afstand gezien kreeg het gereedschap een zilverkleurige weerschijn. Op het traject van de weg waren honderden Indianen uit de omliggende nederzettingen hard aan het werk: sommigen, gewapend met *barretes**, schoven de aarde opzij binnen de brede strook die de helpers van de nood-ingenieurs met staken hadden aangegeven. Anderen zwaaiden met schoppen en gooiden de al weggeschoven aarde op het veld neer. Nog verder waren ze met enorme brokstukken gesteente

* *barretes* zijn werktuigen, aan de ene kant puntig om de harde grond open te boren of steken, aan de andere kant afgeplat als het blad van een schop.

de grond aan het platstampen. Zij die bijna niet te zien waren, heel in de verte, plaatsten en hamerden de stenen. En tussen allen door de ket-

ting van bruine mieren glinsterend door het zweet, zij die met kruiwagens vol stenen van de *cués* kwamen.

In de namiddag kwamen gewoonlijk de autoriteiten uit het dorp het werk inspecteren. De stoet reed te paard tussen de inlanders door; de hoge functionaris verwaardigde zich minzaam het woord tot hen te richten en ze aan te moedigen. Voor zijn eigen gezelschap somde hij de grote voordelen op die de nieuwe verbindingsweg tot de bereikbaarheid van deze contreien zou bijdragen. Alles tot stand gebracht door zijn strikt persoonlijke inspanning, want centraal werd nergens mee geholpen. Daarna, als om zich tegen een mogelijk gevaar te dekken, voegde hij eraan toe:

'Dat ligt voor de hand. Centraal zijn er zoveel dingen die aandacht vragen. Deze richting is een van de meest afgelegene. Mensen met het hart van de revolutionair hebben de plicht iets te doen uit eigen initiatief.

Om de Indianen gerust te stellen zei hij een enkele keer tegen de Ouden, dat ze niet moesten denken dat de totstandkoming van deze weg alleen maar op hen neer zou komen. Hij peinsde er niet over zijn onderdanen op te offeren. Met de autoriteiten van de aangrenzende districten was hij al overeengekomen dat, wanneer het werk bij hun grenzen gekomen was, de inwoners van die andere districten voor het vervolg van de weg moesten zorgen.

Op zaterdagmiddag, om de vermoeienissen van de Indianen luisterrijk te verlichten, bestelde de dorpschef twee vaten brandewijn en daarvan kreeg iedere arbeider wel twee glazen. Ondertussen gaf hij met voldoening te kennen hoe gemakkelijk het toch is vooruitstrevend werk te doen. Het bewijs daarvan was immers de weg hier, waarmee zijn vriend de afgevaardigde, die het plan had bedacht, ruimschoots tevreden zou zijn.

Dat waar men vroeger te paard twee dagen over deed, zal binnenkort met de auto gemakkelijk in twee uur gedaan kunnen worden. Zeker mijnheer, in twee uur!

Ze vroegen zich af hoe mijnheer pastoor op het idee gekomen was hun op te dragen een kerk te bouwen toen zij al zoveel te doen hadden met het werk aan de weg. Bij een andere gelegenheid hadden ze het gemakkelijk kunnen doen, met twee dagen werk per week, in een aantal maanden.

De grote weg op de heetste uren van de dag, van de bergen uit gezien, leek in het dal op het ceintuur van een mantel, languit neergelegd om te drogen. Van de kerk waren de funderingen al klaar. De steen moest van heel ver weg aangekruid worden zonder de vergemakkelijkingen die de cués boden. Hun voorouders waren bij het maken van hun heuveltjes stellig op dezelfde moeilijkheden gestuit, want in het dal is weinig steen en die van de bergen moet met stromen zweet worden losgehakt en bewerkt.

Maar het merkwaardigste was, dat mijnheer pastoor, nadat hij eenmaal het grondplan van de constructie had vastgelegd, wegging, zonder zich verder om het werk te bekommeren, alsof hij hen alleen maar had willen afhouden van het werk dat de bestuurders hen hadden opgedragen. Vrees was de enige grond waarom zij het werk aan de weg tot een einde brachten en waarom zij doorgingen met de kerk: de akkers waren vol onkruid en daartussen raakten de maisplanten verstikt. Sommigen van de Ouden hadden er al op gewezen, dat dag aan dag, op zoek naar andere akkers, de sperwers langs de hemel trokken, lange rozenkransen sperwers, het teken van de honger.

Vertaling M. Consuelo Rímac

Eindnoten:

1. Uit El Indio

John Reed
Opstandig Mexico (fragment)[1.]

We keerden terug naar de treinen en bestormden de privé-wagon van generaal Benavides in de trein van de Zaragozabrigade. De dienstdoende majoor had in de keuken van de generaal voor ons wat te eten klaar laten maken. We aten met grote gulzigheid, legden ons daarna ter ruste in de schaduw van de bomen en sliepen enkele uren. Laat in de middag gingen we weer richting front.

Honderden soldaten en boeren uit de omgeving, die lang al niets meer gegeten hadden, verzamelden zich om de wagons in de hoop iets drink- of eetbaars te pakken te krijgen. Ze waren beschaamd en deden alsof ze zomaar wat rondslenterden. Ik herinner me nog, dat we met enkele soldaten op het dak van een goederentrein zaten en dat beneden een jongen voorbijliep met een groot geweer en een patronengordel schuins over zijn borst, zijn blik strak op de grond gericht. Plotseling zag hij een oude, halfvervuilde tortilla liggen, die door vele schoenen in de modder was getrapt. Hij stortte zich op de tortilla en beet er een stuk uit. Toen keek hij op en zag ons zitten. 'Alsof ik uitgehongerd zou zijn!' zei hij geringschattend en slingerde de tortilla verachtingsvol weg.

Wat verder weg onder de schaduw van de populieren, aan de andere kant van de brede sloot van San Ramon, had de Canadese bevelhebber Treston met zijn machinegeweerafdeling zijn kamp opgeslagen. De machinegeweren en de zware onderstellen waren van de ruggen van de muilezels afgeladen. Terwijl de dieren in de weelderige groene weiden graasden, hurkten de mannen om het vuur of lagen ze aan de kant van de sloot. Treston hield een tortilla, die onder de as zat, in zijn hand en kauwde erop. Hij riep mij bij zich:

> Hé, Reed, kom als je wilt even hier en vertaal voor me. Ik kan mijn tolken niet vinden en als we moeten aanvallen kom ik in de grootste verlegenheid. Je moet weten, ik heb geen notie van die godvergeten taal en Villa had na mijn aankomst twee tolken bevolen mij ten dienste te staan. Maar telkens maken die vogels zich uit de voeten om te vechten en laten mij in de steek.

Ik nam een hap van de mij aangeboden delikatesse en vroeg hem, of er naar zijn mening nog enige kans was, dat hij in actie moest komen.

'Ik neem aan, dat het weer losbarst, zodra het donker wordt', antwoordde hij. 'Wil je meekomen met onze compagnie en tolken?'

Ik stemde toe.

Een in lompen gehulde man, die bij het vuur zat en die ik nog nooit gezien had, stond op en kwam glimlachend op ons af.

'Toen ik jou zag, dacht ik direct bij mezelf: deze man ziet eruit, alsof hij allang geen sigaret heeft gerookt. Wil je er een met mij delen?' Voor ik kon weigeren haalde hij een platgedrukte sigaret tevoorschijn en scheurde hem in tweeën...

De zon ging onder in luisterrijke kleuren achter doorkerfde purperbergen en een minuut lang stroomde een doorzichtige waaier van trillende lucht over de hooggewelfde ronding van de staalblauwe hemel. De vogels in de bomen werden wakker, de bladeren ruisten. Van de akkergrond steeg een zilveren waas op. Een dozijn voddige soldaten die dichtbij elkaar op de grond lagen, improviseerden de melodie en de woorden van een lied over de slag van Torreón. Een nieuwe ballade was geboren. Ook andere liedjes klonken ons in het oor in die koele

avondschemering. Ik voelde, hoezeer mijn hart naar deze eenvoudige mensen, naar dit beminnelijk volk uitging...

Net toen ik terugkwam van de sloot, waar ik water gedronken had, merkte Treston terloops op:

> Overigens, een van onze soldaten vond dit hier in het water. Omdat ik geen Spaans ken weet ik niet wat erop staat. Je moet weten, het water uit deze sloot komt uit de rivier in de stad en ik had zo gedacht, dat het misschien wel een mededeling van de Federalen zou kunnen zijn.

Ik nam het papiertje aan. Het was een klein gevouwen blad, nog nat en het zag eruit als een afgescheurd stukje van een pakje. In grote, zwarte letters stond ‘Arsenico’ gedrukt en in kleinere letters ‘Cuidado! Veneo!’. Dat is ‘Arsenicum. Voorzichtig! Vergif!’.

‘Hoor 'ns!’ zei ik en ging met een ruk rechtovereind zitten.

‘Zijn er vanavond toevallig enkele mensen ziek geworden?’

‘Grappig dat je zoiets vraagt’ antwoordde hij.

> Veel van mijn mannen hebben vandaag over sterke maagkrampen geklaagd en ook ik voel me niet zo best. Vlak voordat jij langskwam zakte een muilezel in elkaar en stierf daar boven op die akker en een paard krepeerde bij de sloot. Vermoeienis of zonnesteek, denk ik...

Het was een geluk, dat het water in de sloot op sommige plaatsen snel stroomde, zodat het gevaar niet zo groot was. Ik vertelde hem, dat de vijand vergif in het water had gedaan.

‘Grote god!’ riep Treston. ‘Misschien was dat het dan, wat ze me probeerden duidelijk te maken. Er kwamen een man of twintig naar mij toe en ze zeiden iets van “evenenado”. Wat betekent dat dan?’

‘Precies dat. “Vergiftigd”’ antwoordde ik. ‘Waar kan ik hier een kan sterke koffie vinden?’ We vonden genoeg koffie bij het dichtstbijzijnde kampvuur en daarna voelden we ons al een stuk rustiger.

‘Ja, we wisten ervan’, zeiden de mannen daar. ‘Daarom hebben we onze paarden ook bij een andere sloot laten drinken. Ze zeggen, dat er tien paarden aan gekrepeerd zijn en dat veel mannen in kramp over de grond rollen’.

Een officier reed voorbij en riep, dat we allemaal naar El Verjel moesten terugkeren (een rancho drie kilometer achter het front, waar het merendeel van de treinen stonden. vert.) en daar naast de treinen ons kamp voor de nacht moesten opslaan. De generaal had gezegd, voegde hij eraan toe, dat iedereen, behalve de voorposten, maar goed moest uitslapen buiten de vuurlinie en dat de ziekenverzorgingstrein ingericht was en achter de Eerste Hulptrein stond. Trompetten weerklonken, de mannen stonden op, vingen de muilezels, legden hen het tuig om en onder geschreeuw, gebrul en gehinnik werden de paarden gezadeld en de machinegeweren opgeladen. Treston besteeg zijn pony en ik liep naast hem mee. Het zou dus geen aanval in de nacht hoeven te worden.

Het was inmiddels al goed donker. Aan de andere kant van de sloot sloten wij ons aan bij de schaduwachtige gestalten van

een compagnie, die - in dekens gehuld, met grote sombrero's en klinkende sporen - naar het noorden trok.

Een ruiter riep mij toe: ‘Compañero, waar heb je je paard gelaten?’ Ik gaf toe, dat ik er geen had. ‘Spring dan maar bij mij achterop!’ riepen er vijf of zes tegelijkertijd. Eentje hield zijn paard vlak voor mij in en ik sprong bij hem achterop. We reden in draf over de vlakte en door een schemerig groen veld. Iemand begon te zingen en twee anderen zongen mee. Een ronde, volle maan stond aan een heldere hemel.

‘Zeg, wat is eigenlijk het engelse woord voor “mula”?’, vroeg mijn ruiter.

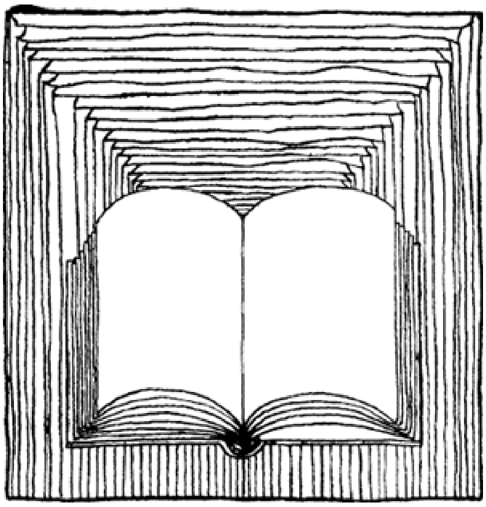
‘Godvergeten, stomkoppige ezel’ antwoordde ik. En nog vele dagen daarna hielden volledig onbekenden mij aan en vroegen onder algemene hilariteit, hoe de Amerikanen het woord ‘mula’ vertalen.

Rondom de rancho El Verjel bivakkeerde het leger. We reden een veld op met veel kampvuren, waar overal soldaten doelloos ronddwaalden en aan iedereen vroegen, waar de brigade van Gonzalez-Ortega toch gebleven was; waar de mannen van José Rodriguez waren of waar de artillerie.

Stadswaarts was de artillerie bezig zich te installeren in een brede, gevechtsklare halve cirkel richting zuiden. In het oosten werd de hemel verlicht door de vuren van de zojuist uit Sacramento gearriveerde Zaragoza-brigade van generaal Benavides. Uit de proviandwagen droegen mannen, als mieren achter elkaar lopend, zakken met meel, koffie en pakjes sigaretten. Honderden koren klonken de hele nacht door.

Met buitengewone levendigheid komt mij de herinnering voor ogen aan een arm, vergiftigd paard, dat plotseling door de knieën zakte, om zich heen trapte en stierf; aan een man, die in het donker braakte; aan hoe ik, met al een deken om mij heen op de grond gelegen, hevige krampen kreeg, hoe ik het kreupelhout in kroop en geen kracht genoeg meer bezat om naar het kamp terug te kruipen. Totdat het licht werd rolde ik van de pijn over de grond.

Vertaling Roel Kunnevere



Eindnoten:

1. John Reed (1887-1920) was een voor zijn tijd unieke journalist, omdat hij zijn verslagen uit eigen ervaring schreef. Hij is beroemd vanwege zijn ooggetuigeverslag van de Russische revolutie in ‘Ten days that shook the world’ (1919). Hij versloeg de Mexicaanse revolutie als

soldaat/verslaggever in het leger van Pancho Villa, en schreef zijn eerste boek ‘Insurgent Mexico’ (1914) haast op het slagveld.
Als dit fragment begint, bevinden de federalen (de soldaten van de staat) zich in de stad Gómez. De guerilla's hebben zich tijdelijk teruggetrokken naar hun treinen, totdat het sein voor aanvallen weer gegeven wordt.

Jurgen Noeske

Duitse ballingen en de Mexicaanse samenleving (1941-1946)

Verzameld rond de eerste violiste Anna Seghers wachtten volgende kunstenaars ongeduldig op het begin: Egon Erwin Kisch, Ludwig Renn, Bode Uhse, André Simone, Paul Westheim, Leo Katz, Theo Balk, Paul Mayer, elk van hen een virtuoos op zijn instrument.

Zo herinnert Bruno Frei, zelf solist in het orkest, zich de situatie in 1941, toen een groot aantal linkse Duitse intellectuelen elkaar onverwacht in Mexico terugzag.

Ze waren lid van de KPD of sympathiseerden met die partij, hadden in Spanje gevochten of waren auteur, in ieder geval overtuigde antifascisten, die het aanbod van Mexico hadden geaccepteerd waarmee aan meer dan tienduizend Spaanse tegenstanders van Franco, maar ook aan militante antifascisten van andere nationaliteiten een nieuw tehuis werd geboden.

Het edelmoedige Mexicaanse aanbod getuigde niet slechts van menselijkheid en een democratisch zelfbewustzijn, maar was tevens ingegeven door overwegingen ten aanzien van de bevolkingspolitiek: nog steeds was men van mening dat het land te dun bevolkt was en gold de stelling dat het lage ontwikkelingspeil door het importeren van kennis verhoogd kon worden. Spanjaarden stonden erom bekend dat zij zich snel aanpasten en menig niet-Spanjaard belandde in Mexico, omdat de republikeinse regeringsinstanties tegen het eind van de Spaanse Burgeroorlog ook aan leden van de Internationale Brigades het Spaanse staatsburgerschap verleenden. Met betrekking tot de Spanjaarden ging de rekening van de Mexicaanse autoriteiten op, maar met de Duitse ballingen had men inderdaad leden van een orkest in huis gehaald, geroutineerd, op elkaar ingespeeld, met een eigen repertoire, die niet van plan waren zich naar de wensen van het republiek te schikken en er niet aan dachten om hun eigen instrumenten tegen andere, laat staan tegen werktuigen te ruilen. Na het arriveren van nog meer strijders uit de Spaanse Burgeroorlog met de ‘Serpa Pinto’ eind 1941, op zijn laatst echter na de komst van P. Merker, waren alle voorwaarden voor het oprichten van een Duitse afdeling van de KPD in Mexico vervuld. Spreekbuis werd het tijdschrift ‘Freies Deutschland’ (FD), het politieke doel was het organiseren van alle strijders tegen Hitler d.m.v. de pas opgerichte ‘Bewegung Freies Deutschland’ (BFD). Maar naast deze poging en naast alle pogingen de verhoudingen in Duitsland hun eigen melodie voor te spelen om ze aan het dansen te krijgen, blijft het beeld van het gastland Mexico vaag.

In het hiernavolgende wil ik - enigszins schematisch maar toch in overeenstemming met de juiste gang van zaken - het dubbele beeld van de Mexicaanse samenleving schetsen zoals dit in het tijdschrift FD en in andere publicaties van de ballingen naar voren komt: Mexico als bondgenoot in de strijd tegen het fascisme (1) en Mexico als ‘exotisch object’ (2).

1

Het verdrag tussen Hitler en Stalin had bij de leden van de KPD verwarring gesticht omtrent de te volgen lijn in hun strijd tegen het fascisme. Door Hitlers overval op de Sowjet-Unie was er weer duidelijkheid geschapen. Voorstellingen van een wereldwijde oorlog, van een beslissende strijd van welhaast kosmische afmetingen lieten alleen nog maar de keuze tussen fascisme en anti-fascisme, tussen barbarendom en de definitieve realisering van alle burgerlijke humaniteits-idealen. Omdat de Sovjet-Unie feitelijk de zwaarste lasten van de oorlog droeg, was de

ondersteuning van dit land het parool van ieder rechtgeaard anti-fascist. De positie van Mexico in deze strijd was voor een ieder duidelijk. Dit land, dat zelf eeuwenlang het slachtoffer van buitenlandse agressie was geweest, had zich internationaal herhaaldelijk en nadrukkelijk voor vrije zelfbeschikking der volkeren ingezet: het protesteerde tegen de overval van Italië op Abessinië; het leverde als één der eerste landen wapens aan de Spaanse republikeinen; het veroordeelde de annexatie van Oostenrijk en weigerde deze te erkennen: het erkende daarentegen de regeringen in ballingschap van bijna alle door de asmogendheden bezette landen; het had zich in mei 1939 op de internationale conferentie in Parijs bereid verklaard honderdduizenden vluchtelingen in Europa op te nemen en het liet dan ook tienduizenden ballingen toe; het had reeds in een vroeg stadium de Sowjet-Unie diplomatiek erkend en ondersteunde dit land thans materiëel in de strijd tegen Hitler. In Mexico tenslotte genoten de ballingen - en hun dagelijkse werkzaamheden getuigen daarvan - grote vrijheid in al hun anti-fascistische activiteiten. Dit beeld van Mexico als onvermoeibaar medestrijder tegen het fascisme wordt gecompleteerd door het optreden van prominente vertegenwoordigers van het openbare leven, die bij congressen, demonstraties, het stichten van comité's enz. òf in eigen persoon verschenen òf tenminste schriftelijk van hun betrokkenheid blijk gaven. Mexicaanse overheidsinstanties werkten bovendien mee aan een zwartboek over de verschrikkingen van het fascisme, *El Libro Negro.*

Waar het anti-fascisme zich tegen racisme, antisemitisme en de imperialistische onderdrukking van vrije volkeren keerde, vond het moeiteloos zijn neerslag in het revolutionaire jargon dat de openbare discussie over de positie van Mexico beheerste. De overeenkomst tussen de belangen der Duitse ballingen en die der Mexicanen bestond echter alleen, voorzover deze met de teminologie van het anti-fascisme geformuleerd konden worden. Belangrijk voor het begrip van de Mexicanen voor hun eigen situatie was de revolutie van 1910, waren de onder President Lázaro Cárdenas (1934-1940) begonnen hervormingen, de onteigeningen van buitenlandse eigendommen, de herverdeling van vet grondbezit, de indeling van de massa in corporaties. Dit alles had voor de rol van medestrijder nauwelijks betekenis en als dat het geval was, dan had men het over de revolutie in het geldende Mexicaanse revolutionaire jargon. Een meer gedifferentieerde wijze van benaderen had alleen maar twistpunten kunnen opleveren. Het had b.v. de leden van de KPD wel aangestaan samen met de Mexicanen tegen het imperialisme van

de USA te keer te gaan, als het er niet om gegaan was de westelijke geallieerden voor een tweede front te mobiliseren om de Sowjet-Unie te ontlasten. Een strikte en simplificerende tweedeling van de wereld was voor het tactisch doel, voor het tot stand brengen van een eenheidsfront, het meest nuttig. 'Is de vijand door een vuurlinie van je gescheiden, dan moet je hem *en bloc* als incarnatie van het kwaad veroordelen; elke oorlog is een manichëisme', heeft Sartre eens gezegd, en voor de vriend gold hier mutatis mutandis hetzelfde. Interne twistpunten betreffende de weg van de Mexicaanse revolutie bleven derhalve eveneens buiten beschouwing. De vertrouwde categorieën waren trouwens weinig geschikt om de Mexicaanse revolutie, de sociale bewegingen en de sociaal-revolutionaire mythos te begrijpen. En de Mexicaanse communistische partij, die overwegend trotskistisch was en waarin een hevige strijd tussen de verschillende vleugels woedde, die bovendien uiterst klein en voor de politieke ontwikkeling zonder enige betekenis was, kon daarbij ook geen hulp bieden. - Bovendien was uit practische overwegingen terughoudendheid geboden met betrekking tot de 'binnenlandse aangelegenheden' van het gastland: voor ballingen - hier beter: immigranten - was het eigenlijk verboden politiek actief te zijn, ze waren gehouden zich metterdaad aan de ontwikkeling van het land te wijden. Dat de genoten vrijheid geen onomstreden recht was, bleek uit het spervuur van de conservatieve tot rechts-radicale pers tegen de 'vreemde agitatoren' met hun 'misleidende propaganda'; en dikwijls sloten vakbondsleiders en boeren die zich wegens het bevoorrechten van Spanjaarden bij het vervullen van functies gedupeerd voelden, zich bij deze kritiek aan.

De ballingen hadden derhalve reden te over om in hun politieke programma's en analyses, in het beeld dat zij van Mexico schetsten, bepaalde trekken te veronachtzamen. Dezelfde reden bracht hen ertoe de Mexicaanse realiteit met een totaal niet betaand gedeelte - men zou bijna willen zeggen: als compensatie - te verrijken.

Niemand kon serieus bestrijden dat in de Duitse kolonie - met het aanzienlijke aantal van ca. 5000 leden - de nationaal-socialistische ideologie domineerde (Duitse kolonies in Latijns-Amerika) zijn nooit een bolwerk van 'linkse' ideeën geweest, tot op heden is daaraan niets veranderd). Zo betekende de Mexicaanse revolutie voor de Duitse kolonie een bendenkoorlog, het per decreet doorgevoerde opnemen van Mexicaanse kinderen in de Duitse scholen had men als een ontoelaatbare eis beschouwd. Toonaangevende kringen hadden uiterst gereserveerd gestaan tegenover de vervanging van het Keizerrijk door een republiek; een in het leven geroepen 'Vereinigung deutscher Republikaner' kon zich wegens gebrek aan leden niet handhaven. Sedert 1933 had de 'Deutsche Volksgemeinschaft in Mexico' onder voorzitterschap van de Duitse gezant het monopolie over het sociale en economische leven; beroepsbemiddeling, persorganen, hulpverlenende instanties, de evangelische kerk en het schoolleven werden door deze 'Volksgemeinschaft' gecontroleerd. Het was te begrijpen en te waarderen dat de ballingen deze zaken steeds weer aan het licht brachten om in contrast daarmee zichzelf en hun bondgenoten als 'das andere Deutschland' te presenteren. Zo verdeelde men tussen de Nazikolonie en zichzelf ook de politieke en culturele traditie, d.w.z. men liet de Nazis alles wat ook maar enigszins naar Herrenmenschen-mentaliteit, imperialisme en racisme zweemde (b.v. Nietzsche en Fichte, de diplomaten uit het keizerrijk en de IG-Farben) en men maakte zelf aanspraak op de Duitse Klassiker, maar ook op Karl May en Jon Humboldt en hun relaties tot Mexico, om wie men overigens met de Nazi's moest twisten. - Iets anders dan het aan het licht brengen van Naziintriges in de Duitse kolonie of het afwijzen van de aanspraken die de Nazis op het 'eigenlijke' Duitsland maakten, waren echter de contouren van een reusachtig slachtveld, dat door de

desbetreffende artikelen zichtbaar werd: elke propagan daactiviteit, elke sabotage, de repressailles onder Volksduitsers, de bewezen connecties tussen Duitsers en Mexicaanse extreem rechtse groeperingen voegden zich tot het bedreigende beeld van het Duitse imperialisme, dat zich had opgemaakt om het Latijns-Amerikaans continent en natuurlijk ook Mexico in bezit te nemen. Een gewetenloze en volgzame hulp was in ieder land de 'Vijfde Colonne'. De IG-Farben met een gift van 10.000 dollar voor de 'Deutsche Häuser' (cultuurcentra) evenals de Mexikaanse ex-staatssecretaris die aan de Deutsche Akademie für Staat und Recht een brief met fascistische inhoud had geschreven; zo ook alle Duitsers of mensen van Duitse afkomst of personen die contacten met Duitsers hadden, die op hun beurt weer in verbinding stonden met de 'Camisas doradas', de Sinarquisten of de 'Partido Acción Nacional' (z.g. fascistische bewegingen, die misschien uiterlijk verwantschap vertoonden met de fascisten, maar veeleer aan de voor Mexico zo typische figuur van de *caudillo* gebonden waren en die zich vooral voor landhervormingen inzetten). Men ging zelfs zover, Mexico als een mogelijk bruggehoofd voor een aanval van Nazi-Duitsland op de USA te beschrijven.

Door de dreiging die van de 'Vijfde Colonne', de stoottroep van het imperialisme, uitging, versmolten de belangen van Mexico en de ballingen nog meer. Men mag niet vergeten dat de oorlogsituatie en iedere kritieke situatie überhaupt het voor de Mexicaanse staat ook eenvoudiger maakten zich als verdediger van het algemeen belang te presenteren met het fascisme als bliksemafleider. - In het algemeen kan men echter stellen dat de resultaten van L. de Jongs onderzoek 'De Duitse Vijfde Colonne in de Tweede Wereldoorlog' (1953) - nl. dat men meer op geruchten dan op feiten afging - meer met de werkelijkheid overeenstemmen (dit in tegenstelling tot de pogingen van DDR-historici uit de kring rond F. Katz en M. Kossok om meer materiaal over de georganiseerde activiteiten van het Duitse imperialisme in Latijns-Amerika aan het licht te brengen).

In de dagelijkse politieke strijd tegen het fascisme was Mexico een solidair bondgenoot of een partner die men voor zich moest winnen. De revolutie en de sociale hervormingen werden slechts in het Mexicaanse revolutionaire jargon geciteerd, ze zijn niet het onderwerp van een analyse. Ook het dagelijks leven van de bevolking wordt nauwelijks beschreven, de contouren van het land blijven vaag. Daarnaast ontstaat echter een ander beeld.

2

Degene die over het onbekende, exotische Mexico schrijft, is vooral E.E. Kisch, 'der rasende Reporter'. In 16 artikelen behandelt Kisch thema's uit de geschiedenis (Mayasport, Monte Alban, zeerovers in Campeche, de schat van Moctezuma) en het maatschappelijk leven (zoals het verwerken van vanille, de katoenaanplant in de Laguna, een leprakolonie of 'Der Kaugummi'); men aarzelt evenwel de auteur m.b.t. zijn stijl op bepaalde thema's vast te leggen.

In 'De vergiftiging van een keizerin' b.v. (FD Nr. 3/1944, 23-24) speelt de schrijver met de hypothese dat Carlota, zoals de Mexicanen de waanzinnig geworden echtgenote van Maximiliaan, Mexicaans keizer bij de gratie van Napoleon III, noemden, vergiftigd zou zijn. De 'zenuwvergiften' marihuana, camotillo, peyote, toloachi (belladonna) en teyhuinty worden voor een imaginair tribunaal geroepen en het laatste wordt tenslotte als veroorzaker van haar krankzinnigheid aangewezen. Het doel van het verhaal is een beschrijving van de vergiften, die de auteur fascineerden, hun voorkomen en hun typische eigenschappen. Tevens echter wordt een voor de Mexicaanse historie belangrijke en in de herinnering van de Mexicanen duidelijk bewuste episode (1864-1867) beschreven, het optreden van de Franse

invasiemacht veroordeeld en ziet Kisch ook nog kans één van de vele kruidenvrouwtjes van de Mexicaanse markten te portretteren:

> Doña Carmelita ist die anerkannteste Kräuterkundige Mexikos, ihr Puesto auf dem Markt von Oaxaca ist von wallfahrenden Käufern umlagert, und von Kindern, die der

> alten Carmelita Handreichungen leisten. Es sind ihre Urenkel, Enkel und Kinder, welche letzteren die jüngsten sind, - ein Beweis, dass sich Doña Carmelita der geheimen Naturkräfte zu bedienen weiss...

- Wat hier voor de compositie van het gehele artikel kort beschreven is, herhaalt zich op grond van de associërende wijze van schrijven talloze malen en détail. Steeds weer zijn er historische implicaties of wordt aan de actualiteit gerefereerd: 'Het raadsel van de Joodse Indianen' (FD Nr. 2/1941, 13) bevat behalve de beschrijving van een groep Joodse Indianen in Mexico-stad o.a. informaties over woon- en leefomstandigheden van de bevolking. In de synagoge aangekomen beschrijft de reporter de predikant:

> Ein Mann, anfang der Vierzig, untersetzt, braunhäutig, Typus des Indio (Setzer, mach mir aus dem n kein u, denn das wäre das Gegenteil von dem, was ich über den Mann aussagen will!)...

- Aan het lot van de ballingen herinnert een reportage over de vulkaan Paricutín. Kisch kijkt naar de naar buiten geworpen stenen:

> Aber schon nach wenigen Sekunden, mit dem nächsten Ausbruch, langten neue Emigranten an, wollten der Heimat möglichst nahebleiben und drängten die Erstankömmlinge zur Seite. (FD Nr. 6/1943, 18)

- 'De schat van Montezuma (!)' (FD Nr. 7 u. 8/1944, telkens p. 23 e.v.) bevat talloze toespelingen op de laaghartige mentaliteit van Cortez en zijn metgezellen: Moctezuma werd gedwongen zijn schatten te geven.

> Die Spanier verlangten Gewichte; aber siehe da, die Indios, Meister in der Herstellung astronomischer Mess instrumente, kennen dieses Krämermittel nicht.

In al deze reportages, die het 'typische' van Mexico tot onderwerp hebben, verloopt de Mexicaanse geschiedenis volgens het schema: culturele bloei tot de *conquista* - vernietiging en uitbuiting door de *conquistadores* - nieuwe culturele bloei en 'progressieve opbouw' na de revolutie. Zo interessant voor Kisch de sporen van de eerste bloeiperiode zijn, zo gereserveerd blijft hij in het hoordelen van de weg die men met de Mexicaanse revolutie heeft ingeslagen.

Zelfs wanneer het onderwerp er aanleiding toe geeft, wordt het officiële beeld van Mexico niet aan de politieke realiteit getoetst. Nadat Kisch b.v. de stadia van het Mexicaanse onafhankelijkheidsstreven de revue heeft laten passeren - aan de hand van een beschouwing van wat zich in de loop der geschiedenis op één vierkante kilometer in Querétaro heeft afgespeeld -, maakt hij de balans op:

> Die Konstitution steht in Geltung und sie soll dem Lande Mexiko eine Zukunft schaffen, die besser ist als die Vergangenheit, wie wir sie im Mikrokosmos eines Quadratkilometers gesehen. (FD Nr. 7/1943, 19)

Of Carranza's grondwet nog steeds alleen maar belofte of inmiddels al (bijna) werkelijkheid is, laat de tekst in het midden. En in de reportage waarin de ambitieuze ontwikkelingsplannen van het land het duidelijkst aan de werkelijkheid getoetst en mislukkingen openlijk genoemd worden (het gaat om de katoencoöperaties in de Laguna), laat Kisch op ironische wijze de boeren zelf hun skepsis weerleggen, om

daarna de mislukkingen toe te schrijven aan de slechte situatie van katoenarbeiders overal ter wereld en aan het notorisch pessimisme van boeren in het algemeen bij het verstrekken van inlichtingen omtrent hun positie.

Geheel in het kader van een wetenschappelijke beschouwing blijven enkele artikelen van P. Westheim over 'Die Asthetik der Pyramide' en de mythe van Quetzalcoatl. Met de ballingen stemt hij overeen, voorzover hij om begrip voor het Mexicaanse gevoel van eigenwaarde vraagt - en zeker ook in eerder deskriptief bedoelde zinnen als:

> De Revolution wurde zu einer Renaissance der mexikanischen Kunst. Nach vier Jahrhunderten, zum ersten Mal wieder seit der Eroberung durch Cortez, setzt eine Kunstentwicklung ein, die in Ideengehalt und Ausdrucksweise mexikanisch ist. (Geschichte der mexikanischen Kunst, FD Nr. 8/1942, 22)

Westheim refereert hier aan de *murales*, de fresco's van Rivera, Orosco en Siqueiros.

Over expedities naar afgelegen Indianenstammen in het zuiden van Mexicobericht G. Düby. Haar reportages variëren van avonturenbeschrijvingen en het beschrijven van natuurgebeurtenissen tot een - thans - nai'ef aandoende zendingsdrift om de Indianen te beschaven. De schrijfster is in opdracht van de gouverneur onderweg, om

> ... (zu) sehen, wie wir sie (hier: die Lacandonen) zur Staatsbürgerschaft heranziehen, sie vor dem Aussterben retten und ihre Lage verbessern können. (FD Nr. 7/1943, 25)

(Hoezeer de eerste bedoeling met de beide volgende in strijd kan raken, bewijst de langdurige en gewelddadige pacifikatie-politiek van de Mexicaanse staat ten opzichte van de Indianen in Chiapas).

Een overzicht van Mexicaanse kunst en literatuur bracht het reeds meermalen geciteerde juni-nummer van 1943 'Mexiko. Ein Sonderheft' (Nr. 7). Weliswaar betrof dit voornamelijk die Mexicaanse kunstuitingen die aan de rigide esthetische normen van het FD voldeden: realisme was een vereiste, in de zin van het bestaande wereldbeeld. Hier stemde de kritiek van het FD met een belangrijke variant van de Mexicaanse kunst- en literatuurkritiek die - conform het officiële populisme - de 'realistische volkskunst' hoogachtte. Zo toont A. Castro Leal voor de laatste 100 jaar Mexicaanse literatuurgeschiedenis de verbondenheid van belangrijke auteurs met het volk en de dagelijkse realiteit aan. - J. Mancisidor wijdt een bijdrage aan de 'opmerkelijke progressieve tendenzen' van de moderne Mexicaanse roman. Onderwerp zijn romans over de revolutie. 'El Indio' van G. López y Fuentes, 'die een duidelijk beeld geeft van wat Mexico en wat de zin van zijn strijd is', moet diegenen tot voorbeeld strekken die de betekenis van de revolutie niet inzien: M. Azuelas met 'Los de abajo', Guzmán met 'El Aguila y la Serpiente', beiden vol uitzichtloos pessimisme, of R. Romero, die in zijn teksten '... scènes uit het leven in zijn dorp (schildert), dat de revolutie aan zich voorbij laat gaan, alsof dit niet een deel van henzelf was' (blz. 20). Revueltas' 'El Luto Humano' werd, zo Mancisidor, wel bekroond maar is te fatalistisch. Het doel voor de schrijver moet zijn, '... de werkelijke inhoud van de Mexicaanse revolutie tot uitdrukking te brengen' (blz. 21).

- Rademacher tenslotte schrijft over Posada, 'den mexikanischen Zille' (1853-1903). Gewantrouwd door de estheten, maar messcherp in de diagnose van zijn tijd, is hij volgens Rademacher

> ... Ausdruck jener Zeit, in der das mexikanische Volk sich nach Jahren der (mit den Mitteln technischen Fortschritts und industrieller Ausbeutung

durchgeführten) Unterdrückung aufmachte, den Weg zur Freiheit zu suchen. (blz. 13)

En B. Traven?

Zeer waarschijnlijk bevond Traven zich sinds ongeveer 1925 in Mexico (vgl. Recknagels 'Beiträge zur Biographie des B. Traven, 151ff en 442ff). Zeker was Traven een voor de ballingen vertrouwde naam. A. Seghers prijst hem in 'Volk und Schriftsteller', omdat hij 'gebeurtenissen onder het Mexicaanse volk voorbeeldig beschreven heeft' (FD Nr. 12/1942,17) en zij laat - en passant - in 'Aufgaben der Kunst' uitkomen hoe hij '... in der Rassekreuzung von Stoff und Sprache gegen Rassedünkel und gegen Herrenwahn gekämpft' heeft (FD Nr. 12/1944, 17). Nationaal-socialistische wereldbeschouwing, oorlog, imperialistische uitbuiting, het dom houden en misbruik maken van de massa, de vervreemde relaties onder het kapitalisme - ze waren zowel de ballingen als Traven een gruwel. En toch bestaat er behalve de terloopse opmerkingen van A. Seghers geen verband tussen hen.

Een verklaring hiervoor is snel gevonden: Sinds het einde der

republiek van Weimar en de theoretische discussies in het tijdschrift *Die Linkskurve*, sinds het model van een 'proletarisch-revolutionaire literatuur' was geënt op het socialistisch realisme, was Traven gestigmatiseerd: anarchistisch, individualistisch, zonder perspectief en pessimistisch. Ook het parool van de beslissende strijd tussen menselijkheid en barbarendom weerhield de groep rond het 'Freie Deutschland' er niet van met vanouds bekende taktieken, met het vriend-vijand-denken of d.m.v. doodzwijgen, het begrip 'humaniteit' een communistisch stempel op te drukken.

Maar wanneer men terwille van het ene juiste front de vele verkeerde stellingen had opgegeven, hoe had men zich dan eigenlijk met Traven kunnen verstaan? Nog afgezien van het feit dat Traven zelf zich nadrukkelijk tegen elke vorm van gemeenschappelijkheid teweer gesteld zou hebben?

Hadden de ballingen zich beperkt tot het weergeven van eigen ervaringen, dan zou het de beschrijving zijn geweest van een ononderbroken reeks van nederlagen bij de poging zich tegen het fascisme te verzetten. Ondanks alle mislukkingen blijft men zich echter organiseren, neemt actief deel in het over de gehele wereld verbreide anti-fascistische front, en verwacht binnen afzienbare tijd de vruchten der overwinning te plukken. Mexico treedt men met een schouderklopje of met de nieuwsgierigheid van een ontdekkingsreiziger tegemoet, maar steeds blijft de toekomst in Europa het belangrijkste. De hele houding van de ballingen was er maar al te begrijpelijk op gericht geestelijk te overleven. Hun daadwerkelijke invloed was daarom gering. Ze slaagden er dan ook nauwelijks in hun politieke tegenstanders onder de Mexicanen of de 'Auslandsdeutschen' te overtuigen. Ook van enige invloed op de politiek der geallieerden is bijna geen sprake geweest. - Zelfs in de literatuur is weinig bewaard gebleven. Slechts twee verhalen van A. Seghers, 'Der Ausflug der toten Mädchen' und 'Crisanta', hebben de tijd overleefd, - waarbij in het eerste en meer bekende verhaal Mexico bovendien alleen maar toneel voor de raamvertelling is.

Traven daarentegen kwam, indien men de biografen mag geloven, naar Mexico, omdat met de Weimarer Republiek het gehoopte nieuwe begin uitbleef. Hij wantrouwde principiëel de grote programma's die de ene groep voor de andere ontwierp. Hij verafschuwde organisaties. Niets had minder bij hem gepast dan de rol van spreekbuis. En vooral: zijn onderwerp zijn de werkelijk geleden nederlagen en niet de steeds weer vergeefs afgesmeekte overwinningen. Zo beschrijft hij in wezen het Mexico van de jaren 20 en 30 als het Mexico van voor de revolutie. Dit eigenaardige 'anachronisme' (Blochs 'Ungleichzeitigkeit') geeft de discrepantie weer tussen het officiële beeld van Mexico en het dagelijks leven; het geeft tevens het verschil aan tussen het noorden van Mexico, dat op weg was een industrieland naar 'westelijk-kapitalistisch' model te worden, en het zuiden van het land, waar de Indiaanse levenswijze nog perspektieven bood voor een andere dan de bestaande westerse beschaving.

Niet dat Traven het leven van de Mexicaanse Indianen geromantiseerd heeft, maar juist tegen deze achtergrond was hij in staat een kritisch beeld van de Europese beschaving te geven. In dit beeld was meer plaats voor de dialectiek van de burgerlijke Verlichting dan voor haar idealen, waarop de ballingen zich zo graag beriepen.

Het orkest had de 'Marsch zum letzten Gefecht' aangeheven. Hoe zou Traven hebben kunnen invallen?

(Vertaling: Rob Engelen)

Rein Bloem
Film in het werk van J. Ritzerfeld

Rectificatie

Door het wegvallen van het slot van bovengenoemd artikel in BZZLLETIN nr. 103, bladzijde 62, volgt hier - te beginnen in rechterkolom 2e alinea van onderen - de rectificatie.

De Poolse vlecht, in vele opzichten aansluitend bij *De paardendief*, geeft op filmgebied zijn geheimen gemakkelijker dan de andere Ritzerfeld-scripts prijs, omdat werkelijk alle personages bij film betrokken zijn, ze hebben of krijgen er expliciet mee te maken.

Liever dan alle schakeltechnieken, auto, vrouw en man en paard en kind bij de naam te noemen, geef ik het paard de sporen die het verdiend heeft en ren naar het slot van het boek. Ritzerfeld geeft hier een nog aangrijpender voorbeeld van zijn dubbeloptiek dan in *De paardendief:* de camera als registrerende toeschouwer buiten schot èn als producent, regisseur, scenarioschrijver van de filmische apotheose. Neem een aantal shots uit die tekst (blz. 153-157):

> Sneeuw hier is de ideale ondergrond voor een verbeelding van roerloosheid en beweging. Deze keer goed kijken en luisteren. Als het moet zelf iets zeggen ...
> Vanaf het begin is de vervlechting van roerloze aandacht en bewegende bedreiging het grootste probleem geweest. Op naar het trechteroog...
> Voor de beweging beschikken we over drie gestalten. Nee, voor het drietal uit springt nog een vierde minuscuul wezen...
> Sneeuw hier vormt ook de ideale bovengrond, het plafond van onze beeldhoek...
> Een blaasbalgvormige tunnel vernauwt zich, geheel alleen voor ons, voor ons geheel alleen ...
> Er is geen wind die de vier gestalten voortbeweegt.
> Het is de zuigkracht op het oog, dat lijdt aan ernstige perspectiefverblinding...
> De drie volwassen gestalten, twee vrouwen en een man, op enkele meters van elkaar, stappen wijdbeens tastend door de sneeuw...
> In een detailopname van het gezicht, heel kort, zien we zoiets als een kindergezicht dat een seconde aarzelt tussen angst en verrukking...
> Op een afstand van honderd meter wordt de zichtbaarheid voor ons kritiek.
> We moeten meebewegen, een vierdubbel strompelpad volgen dat langzaam, heel langzaam - we hebben
> nog de tijd - dichtsneeuwt ...
> Hoe beweging te brengen in iets dat we roerloos willen houden?...
> De man begint op de moeder te jagen ...
> Hij treft haar, roerloos als een reiger, bij het begin van een
> lange, diepe trechter, waardoorheen de kleine Emilia zich langzaam van hen verwijdert ...
> De zwaarte van zijn gewicht, niet die van zijn geweld drukt de moeder in de sneeuw ...
> Warmt haar nek met zijn adem en zegt: ‘Ze kan niet verdwalen’ ...
> ‘Je bent niet vergeten waar we morgen naar toe gaan?’
> ‘Geen dag, geen dag, geen dag vergeet ik dat’, antwoordt de man ...

'Kijk zelf maar', zegt hij: 'ze kan lopen, ze kan zelf wel lopen.' ...
Hij duwt haar kin omhoog: 'Zie je, ze kan lopen, ze leeft. Verlies haar niet uit het oog!' ...
Ze schudt haar hoofd in een poging haar ogen achter haar haren te verbergen. Maar de man drukt haar schouders omhoog en zegt: 'Rennen, nu!
Rechtdoor, je kunt haar niet missen, pak haar in je armen, en ren door, rechtdoor.' ...
We zien zacht suizende sneeuwvlagen ...
Nu bewegen alleen nog zijn oogleden, twee weke lensopeningen, sluiten en openen ...
Weg is zij, weg is het kind ...
De roerloze beweging is tot het laatste moment een illusie. De sluitertijd wordt langer en langer, de ogen groter en groter. Eeuwig licht.

Het is voor wie meekijkt en meemaakt niet nodig om te weten wie precies deze vier gestalten zijn, van welke voor-beelden en projekties ze zijn afgeleid, van wie ze eerder uitgesproken zinnen in de mond nemen.

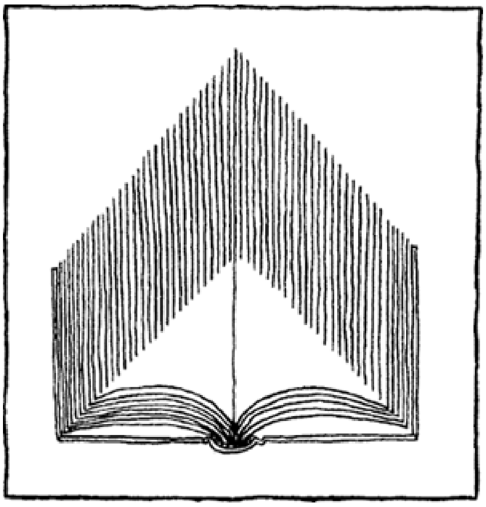
In de découpage van wat in het boek in één vloeiende beweging wordt verteld, met als contrapunt de roerloosheid en het frozen image als orgelpunt, wordt misschien nog duidelijker hoe hier de camera het scenario schrijft en tegelijk filmt. De camera duwt de personages voor zich uit de sneeuw in, nu letterlijk stap voor stap, beurtelings in long shots, medium shots en close-ups; eerst kijken we mee, maar tenslotte verdwijnen in het subjectieve shot van de man die, net als in de slotscène van *De paardendief*, het nakijken heeft als vrouw en kind zich handhaven in het voor altijd levende beeld.

De man in de sneeuw, scenarioschrijver van beroep, is opgelost in de sneeuwende camera, die gelijk te schakelen is aan Baike's oog dat aan het eind van *De schrijver en zijn dochter* (in: *De amazone*) vol zit met *zilveren vlokken.*

De camera die bij J. Ritzerfeld in goede handen is.

Rectificatie

Het artikel *De zelfstandige dochter* van Rein Bloem op bladzijde 64 in BZZLLETIN 103 is opgedragen aan Oscar Timmers.



[Nummer 106]

Als ik een gefortuneerd mens was, schreef ik alleen nog maar geschiedenisboeken
Johan Diepstraten in gesprek met A. Alberts

Johan Diepstraten: *In de proloog van uw laatste roman*, Het zand voor de kust van Aveiro, *schrijft u over de hoofdpersonen van Balzac's* Le Faiseur *en Beckett's* Wachten op Godot. *U zegt:*

> *Ik heb geprobeerd een soort tussenfiguur te ontwerpen. Een man, die verdwijnt en die terugkomt naar degenen, die wel of niet op hem wachten. Of de thuiskomst vrolijk, droevig, wanhopig of troosteloos zal zijn, is iets waar ikzelf ook nogal benieuwd naar ben. De plaats van vertrek en thuiskomst staat overigens vast: Aveiro, een meer dan half verzande haven aan de Portugese kust.*

U creëert een romanpersonage en neemt er vervolgens afstand van.

A. Alberts: Toen ik de proloog schreef, wist ik alleen maar dat er in een Portugese stad twee mensen waren die vermoedelijk uit elkaar zouden gaan. Ik zal wel geweten hebben dat Mateus naar Brazilië zou gaan, maar al dat andere kon ik niet weten. Dit boek is namelijk, achteraf beschouwd, een historische roman geworden. Uit het proefschrift van Marten G. Buist, *At spes non fracta*, heb ik een hoofdstuk gehaald over de geschiedenis van het bankiershuis Hope & Co, dat van oorsprong Brits was. Die Engelsen verstrekten een lening aan de Portugese kroon met als onderpand de diamanten in Brazilië. Een van die Portugezen heeft vast en zeker geprobeerd daar een graantje van mee te pikken, maar dat zal wel mislukt zijn. Die diamanten werden vervoerd in oorlogsschepen, dat was een vondst van de Engelsen. Ik had die ene man in Aveiro en deze historische situatie. De enige opzet die ik oorspronkelijk had, was dat iedereen zei dat al mijn romanpersonages naar het noorden gaan. Ik dacht: dan zal ik goddomme nu naar het zuiden gaan. Daar kon ik gemakkelijk een beschrijving van geven, want ik ben vroeger een etmaal in Moçambique geweest op doorreis naar Nederlands-Indië. Wij, de passagiers, werden daar losgelaten. Ik heb nog altijd een indruk van die plaats, buitengewoon somber, maar wel mooi, dus ik heb in een atlas gekeken en er wat literatuur bij opgezocht. Ik wist ook zo langzamerhand in welke periode mijn roman zich zou afspelen: rond 1800.

Maar waarom Portugal. Dat land was de hegemonie kwijt...

Ja, en ik ben bezig met een boek over Napoleon dus ik weet hoe de verdragen in elkaar zitten. Portugal-Frankrijk, Portugal-Engeland, Engeland-Frankrijk, die situatie ken ik. Dat ene etmaal in Moçambique was natuurlijk te weinig, dus ben ik naar de Universiteitsbibliotheek van Utrecht gegaan. Daar vond ik in een recent Duits proefschrift het een en ander over de kolonisatiepolitiek van de markies van Pombal: het ter beschikking stellen van landgoederen (prozas), die erfelijk bezit werden, maar de oudste dochter moest dan trouwen met een kersverse Portugees. Die bepaling werd voortdurend ontdoken en er werden schijnhuwelijken gesloten, net wat Mateus ook wil.

Aan het einde van de Pomballische tijd, rond 1800, was een groot aantal prazo's in handen van de Jezuieten. Dat waren geen kandidaten om een huwelijk aan te

gaan met de erfdochters. Ik las een verhaal over een erfdochter die ruzie kreeg met zo'n Portugees en zij heeft hem op de meest afschuwelijke manier achtervolgd en iedereen die hem hielp op zijn vlucht naar de kust, werd door haar vermoord. Net als die neger in *Het zand voor de kust van Aveiro.* Het is allemaal echt gebeurd.

Het zand voor de kust van Aveiro *is een symbolische titel?*

Nee, in iedere Portugese reisgids kunt u over Aveiro lezen. Het is een plaatsje boven Porto. De eerste keer dat het zand voor de kust geschoven werd, was in 1598, de tweede keer gebeurde het bij een aardbeving in 1751 en de derde keer heb ik zelf bedacht. In werkelijkheid gebeurde dat jaren later.

Ik had twee broers, diamanthandelaren, die een contract met de kroon sloten, dat kon en het kon ook dat ze failliet gingen. Want ze wisten niks. Die Portugezen zijn wat dat betreft niet de grootste handelaren. De een moest geen contact meer hebben met de ander, want zodra hij hem schreef dat de onderneming mislukt was, werd in Aveiro het faillissement aangevraagd. Dus hij heeft zijn mond gehouden en is daarom al die tijd weggebleven. Die andere man, die thuis zat, moest wat anders gaan doen. Zijn voorouders waren loodsen, dat maakte het heel waarschijnlijk dat hij oude kaarten in huis had. Hij kon daar dus een antiquariaat beginnen, dat is allemaal logisch. Mateus komt in Brazilië een man tegen die na een duel heeft moeten vluchten, dat gebeurde in die tijd. Dat Mateus fortuin zoekt, op de vlucht moest en bijna werd vermoord, is echt gebeurd, zij het met iemand anders.

Het zand voor de kust van Aveiro *is een roman waarin veel gebeurt.*

Dat heb ik expres gedaan. Ik begon die andere boeken wat saai te vinden.

Saai?

Ja, een beetje saai, ja. Ik dacht: nou weer zo'n boek met al die zwijgzame mensen, nee, dat moet nou maar eens een keer niet. En bovendien heb ik altijd geprobeerd, maar het is me nooit gelukt, een historische roman te schrijven. Als ik met de rest klaar ben, begin ik er volgend jaar aan. Ik ben heel benieuwd of het een traditionele historische roman zal worden, of net

iets anders. Ik denk wel dat het traditioneel wordt en dat vind ik een beetje jammer, want je zou toch iets in die vorm moeten veranderen, hè. De mensen zeggen wel dat er veel van mij verschijnt, maar vergeet niet dat ik pas na mijn pensionering tijd heb gekregen om te schrijven. Ik doe geen bliksem meer op het ogenblik, behalve wat in de tuin werken. Dus ik heb alle gelegenheid om deze dingen te maken.

Wat is het leukste eraan: het bedenken van de bijzaken, het snuffelen in de geschiedenisboeken...

Wanneer ik een bijzonder gefortuneerd mens was, zou ik heel lui zijn, dan zou ik dit echt niet doen. Dan zou ik geschiedenisboeken schrijven, en verder niets. *Het zand voor de kust van Aveiro* is me erg meegevallen, ik durf hier veel meer zijpaden in te slaan en veel meer avontuur in te gooien.

U doet het om het geld, maar dit levert toch bijna niets op?

Nou, ongeveer tienduizend gulden per jaar. Dat is toch niet om weg te gooien. Mijn pensioen is niet zo vreselijk hoog. Echt, ik heb het eigenlijk wel nodig, ja. Ik kreeg op het departement een redelijk salaris, maar ik had weinig dienstjaren en daardoor is je pensioen niet zo hoog. Ik ben blij dat ik het heb hoor, dat is een andere zaak.

Dus die innerlijke drang om te schrijven hebt u niet zo.

Nee, hooguit bij de geschiedenisboeken en nu mijn boek over Napoleon. Ik probeer dingen te zoeken die nog niet in andere biografieën staan. Niemand weet bijvoorbeeld hoeveel soldaten gesneuveld zijn in die veldtochten, want Napoleon heeft Frankrijk geweldige verliezen toegebracht. Ik heb geprobeerd het aantal te achterhalen door betrouwbare verslagen van die veldslagen door te nemen, maar dat hielp me niet. Zoeken, zoeken, zoeken, tot ik een Frans tijdschrift tegenkwam waar ik antwoord vond op mijn vraag. Daarin was ook uitgelegd hoe het kwam dat het zo lang duurde voordat men het precieze aantal doden kon geven. Alle inschrijvingen van alle soldaten tussen pakweg 1801-1815 lagen in depots van het ministerie van oorlog. Wat er met al die soldaten was gebeurd, of ze gesneuveld waren, in het hospitaal terecht waren gekomen, gedeserteerd waren of in Rusland verdwenen, het stond er allemaal in. Miljoenen lijsten, dat kon geen mens uitwerken. In de jaren vijftig hebben ze al die gegevens naar Amerika gestuurd, waar met behulp van een computer het aantal gesneuvelden werd berekend: het waren er bijna 900.000. Nu weten we dat eindelijk.

Mijn boek over Napoleon is eigenlijk een biografie. In deze tijd wordt Napoleon nogal eens vergeleken met Hitler, en dat gaat me te ver. Ik weet ook wel dat Napoleon een enorme schoft was, maar om hem te vergelijken met dat stuk ellende vond ik bar. Dat is mijn uitgangspunt: nu eens vertellen wat hij wel en niet is geweest. De werktitel is *Napoleon, die lamme vent.* Dat is ontleend aan een soldatenliedje. ‘Napoleon die lamme vent, die gaf een daalder tractement, maar Willem I, de goede man, maakte daar zeven stuivers van’.

De historische roman die ik wil gaan schrijven gaat over Gaverhouse, de man die een leger van Willem III heeft verslagen in de Schotse hooglanden. Hij was generaal onder Jacobus II. Toen de overwinning was behaald, gaf hij opdracht het verslagen leger te achtervolgen. Claverhouse reed zelf voorop, en terwijl hij op zijn paard zat, hief hij zijn arm. Hij kreeg een kogel in zijn oksel en stierf. Ze zeiden over hem dat hij onkwetsbaar was, dat hij alleen met een zilveren kogel getroffen kon worden. Ik denk dat die roman *De zilveren kogel zal* heten.

Dat zal een omvangrijk boek worden?

Mijn geschiedenisboeken zijn niet voor niets vier keer zo dik als mijn romans. Als je feiten moet vertellen, heb je woorden nodig. Je moet alles uitleggen, anders gedraag je je onfatsoenlijk tegenover je lezer. Het zal ook wel met mijn leeftijd en mijn vrije tijd te maken hebben dat ik uitgebreider schrijf. Over mijn romans zeggen de mensen vaak: daar heb je hem weer met zo weinig woorden, je moet er altijd zoveel bijverzinnen zelf. Ik heb er zelf ook een beetje genoeg van.

Dus als de critici zeggen: de romanpersonages van Alberts gaan altijd naar het noorden, dan is uw antwoord Het zand voor de kust van Aveiro *met een reis naar het zuiden.*

Ja, ik dacht: verdomme, het moet nu maar eens uit zijn.

Maar vooral in uw later werk is het noorden symbool voor het zoeken van de mens naar ... vul maar in, het geluk, het eeuwige...

In het allereerste verhaal ‘Groen’ is het noorden niet veel meer dan een windstreek. Als de hoofdpersoon er eenmaal is, loopt het op een grote teleurstelling uit. In de latere boeken is het noorden een symbool geworden.

*In een interview met Frits Abrahams (*Vrij Nederland, *21 november 1981), zegt u dat u het boekje* Inleiding tot de kennis van de ambtenaar *zou willen schrijven. Het zal wel bij een belofte blijven?*

Ja, ik zou het nog altijd een keer willen doen, maar het zal er wel niet van komen. Ik zou het willen schrijven, omdat er altijd zo denigrerend over ambtenaren wordt gesproken. Dat is zo onbillijk. Ik ben praktisch mijn hele leven ambtenaar geweest en ik heb het gevoel dat ik dit vak ken. Na de oorlog bijvoorbeeld werd er door de ambtenaren krankzinnig hard gewerkt. Ik heb later op het departement hier in Nederland meegemaakt dat hoofdambtenaren met tassen vol werk hun weekeinde ingingen, om thuis de boel af te maken. Onder hoofdambtenaren zitten verdomd bekwame kerels. Ik heb weieens gezegd bij zo'n eeuwenlange kabinetsformatie: jongens, zorg dat je over twee jaar een goed regeerprogramma hebt en laat de boel in die tussentijd aan de topambtenaren over. Zij kunnen het best twee jaar rooien.

Toen ik las dat u uit een koopvaardijfamilie stamt en dat uw grootvader niet naar Nederland terug wilde, moest ik aan Mateus uit Het zand voor de kust van Aveiro *denken.*

Mijn familie heeft altijd gevaren op de grote vaart. Mijn grootvader was gezagvoerder die op de Javazee zijn schip heeft verspeeld. Hij is toen achtergebleven, hij vond het ellendig om met dat bericht bij de rederij aan te komen. U moet aan Mateus denken, het zit nog duidelijker in *De honden jagen niet meer.* Mijn grootvader en mijn vader zaten op zee, de volgende generatie werd afgekeurd.

Waarom?

Kleurenblind. Ik heb het niet erg hoor, maar als ik aan het strand sta en er wordt op zee afwisselend groen en rood licht uitgezonden, dan herken ik het niet. Dat is natuurlijk niet zo best als je op de brug van een schip moet staan.

U bent geboren in Haarlem (23 augustus 1911), vanaf uwzesde jaar woonde u in Apeldoorn.

Die jeugd, die heel gelukkig was, heb ik beschreven in *De bomen.* Later werd het wat minder leuk, vanwege de crisis, daar denk ik nog met afschuw aan terug. Mijn vader was overleden en mijn moeder moest verschrikkelijk krap en zuinig aandoen, omdat we door de crisis alles waren kwijtgeraakt. Mijn moeder kon het au fond geen bliksem schelen, maar het was gewoon lastig soms. Ik herinner me nog al die

bedelaars aan de deur, hoe erg we er ook voorstonden, ik gaf ze altijd een kwartje. Ik vond het iets vreselijks, die treurigheid van die tijd. Maar dat ben ik voor een deel ontlopen, door in Utrecht te gaan studeren.

Het werd indologie, een opleiding voor bestuursambtenaar in Nederlands Indië. Dat eerste jaar heeft u moederziel alleen door Utrecht gelopen.

Ik had me aangemeld bij het Utrechtse studentencorps, maar

tijdens de groentijd al vond ik het verschrikkelijk. Die studenten zeiden: je kunt wel weglopen, maar dan krijg je een verdomd vervelend eerste jaar, want je staat overal buiten. Dat was ook zo. Het grootste deel van de tijd ben ik teruggegaan naar Apeldoorn. Ik ben geloof ik naar drie colleges gegaan en toen had ik in de gaten dat ik van die hoorcolleges niets opstak. Ik kan namelijk ook geen dictaat maken, dus ik had er geen bliksem aan. Het tweede jaar ben ik toch maar lid geworden van Unitas. De studenten waren in die tijd zo dat ze zeiden: het is vervelend voor die vent, laten we hem helpen. Toen was het met de eenzaamheid afgelopen. De crisis merkte je niet zo, behlave dat je weinig geld had, maar dat was op zichzelf niet zo erg. Iedereen had weinig.

Alberts in het midden, Utrecht 22 september 1939

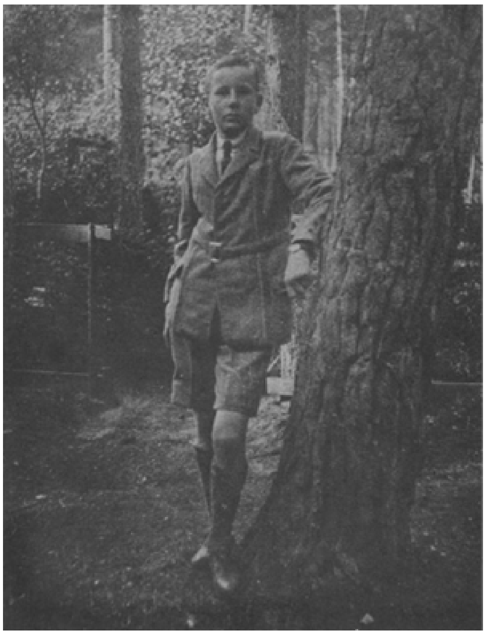
Hoe heeft u uw studie kunnen halen als u geen hoorcolleges volgde en geen dictaten kon maken?

De mensen die daar college gaven, hadden allemaal wel handboeken geschreven en bovendien was ik goed in het doen van examens. Ik wist op zo'n examen altijd meer dan ik wist, bij wijze van spreken. Over het kandidaats heb ik een jaar te lang gedaan, in totaal heb ik zes jaar gestudeerd, terwijl een beetje student het in vier jaar deed.

Aan het einde van dit jaar komen uw Utrechtse herinneringen bij uitgeverij Van Oorschot uit. Wat is het meest kenmerkende van die tijd?

Dat was ongetwijfeld de omgang met prof. Gerretson, de dichter Geerten Gossaert, en natuurlijk mijn vriendenkring met de gebroeders Vroman en Anton Koolhaas.

Het gekke is dat ik met Gerretson niet zo geweldig goed overweg kon. We hadden, geloof ik, wel een zekere waardering voor elkaar, maar in het onderlinge verkeer ging het niet zo best. Ik sprak toen net zo snel, haastig, struikelend over mijn woorden als nu, en hij was doof. Hij had een gehoorapparaat dat verdomd vaak niet werkte. Hij verstond mij vaak niet, en werd daardoor geïrriteerd. In de tijd dat ik bezig was met mijn proefschrift leverde ik bij hem een reeks bijlagen in die waren geannoteerd. Daar deugde soms de helft niet van. Dan werd hij razend en sloeg alles van tafel, de volgende dag was hij dat vergeten en dan gingen we weer gewoon door.



Apeldoorn 1923

Na de oorlog, in 1947, had ik besloten om ontslag te nemen als bestuursambtenaar in Nederlands-Indië. Of Indië bij Nederland zou blijven, was toen in volle gang, maar één ding wist ik wel: dat binnenlandse bestuur konden ze zelf wel doen. Gerretson had daarover een andere mening, hij vond dat Indië bij Nederland moest blijven. Maar omdat ik ontslag had genomen, zat ik zonder betrekking. Toen kon ik toch assistent bij Gerretson worden. Veel salaris kon ik niet krijgen, want hij moest het uit eigen zak betalen, maar ik kon op hem rekenen. Nou, dat was toch fideel. Ik heb zijn aanbod overigens niet hoeven te aanvaarden.

Wat was er zo bijzonder aan Gerretson?

Het was niet zozeer omdat hij de dichter Geerten Gossaert was, maar uit zijn colleges bleek toch een dichterlijke inslag. Iedereen was geweldig trots op hem. Leiden had alle grote coryfeeën, en Utrecht had alleen hem. Maar hij wist niets van Indië, en volgens mij had hij geen echte belangstelling voor de koloniale geschiedenis, het vak dat hij doceerde. Maar hij was een groot historicus, hij wist alles over het conflict met België in 1830. De periode 1815-1840. Het hele conflict met Indië is voor hem een herbeleving geweest van het conflict tussen Noord en Zuid-Nederland. Indonësie was voor hem niet Indonesië, het was het muitende Zuid-Nederland. Over mijn boek *De eilanden* zei hij tegen mij: ik moet eerlijk bekennen dat ik niet weet dat het zo was. Hij wist volgens mij geen bliksem van heel Indië.

U studeerde af en vertrok aan het einde van de jaren dertig naar Frankrijk. Die periode heeft u beschreven in Aan Frankrijk uitgeleverd.

Dat is van het begin tot het einde werkelijk gebeurd. De eerste maanden heb ik me rot gewerkt en daarna geloofde ik het wel. Die Fransen ook trouwens.

U zat op het ministerie en deed absoluut niets?

Ik wandelde veel en van tijd tot tijd huurde ik een fiets en ging naar buiten toe. Dat ging wel hoor. Vooral in het laatste jaar kwamen er voortdurend mensen langs met wie ik gestudeerd had en die wat eerder naar Indië gingen. Die kwamen langs met een zak vol geld, want ze hadden hun uitrustingskosten gekregen en ik wist de weg in Parijs. Ze bleven altijd wel een dagje

langer voor ze naar Genua of Marseille reisden en dat was reuzeleuk. Het was een tamelijk drukke bedoening, moet ik zeggen. Ik heb me er niet verveeld. Maar ik was ook wel alleen. Als dat te drukkend werd, nam ik voor een tientje de trein naar Roosendaal. Dat was niet zo'n grote moeilijkheid. Het laatste deel van die periode heb ik wel hard moeten werken, want mijn proefschrift moest af.

En vervolgens werd u bestuursambtenaar in Indië. Wilde u persé weg uit Europa?

Nee, helemaal niet. Ik heb al verteld van de crisis in 1930. Toen kon je wel gaan studeren, maar dat was niet goedkoop. Ik had geschiedenis kunnen doen, maar dan had ik eerst staatsexamen moeten doen, want ik had alleen maar HBS. Mijn broer studeerde geschiedenis, maar ging daarna over op Rechten omdat hij met geschiedenis niet aan de slag dacht te komen. Hij is later in de rechterlijke macht in Indonesië terecht gekomen. Je kon maar voor twee studies een beurs krijgen. De K.M.A. in Breda, maar daar had ik niet zo'n zin in en indologie was het andere. Je moest een vergelijkend examen doen, daar waren een paar honderd kandidaten, en vervolgens kreeg je dan een beurs van tachtig gulden of daaromtrent. Je kon er niet helemaal van komen, maar het was meegenomen. Je verplichtte je wel na afloop van die studie om naar Indië te gaan als bestuursambtenaar. Ik was er nooit geweest, maar door alle verhalen die ik van de familie hoorde, was het geen onbekend land voor me. Toen ik eenmaal wegging, zaten er twee broers en een zuster van me. Nee, ik heb het nooit een grote stap gevonden.

In Europa was er veel aan de hand. Volgde u dat?

Nee, de politiek interesseerde ons niet, we hadden er zelfs een afkeer van. In mijn studententijd was er een jongen die uit een rood nest kwam. Hij verontschuldigde zich dat hij naar de Sociaal Democratische Studentenclub ging. De situatie werd pas aangescherpt toen Ter Braak en Du Perron zich in '36 - '37 begonnen te verzetten tegen het fascisme. Ik weet nog dat ik de NSB in Utrecht belachelijk vond. Dat was alleen maar lachwekkend. Wij zagen er absoluut geen gevaar in. Die zwarthemden marcheerden altijd verkeerd. In Nederland heb ik er nooit de gevaren van ingezien, maar wel in '39 in Frankrijk.

U vertrok naar Indonesië.

Daar heb ik het bijzonder plezierig gevonden. Ik bofte met de standplaats die ik kreeg. De assistent-resident kwam uit de buitengewesten en wilde met zijn vrouw terug naar de meer bewoonde wereld. Dat betekende dat ik op Madoera geplaatst werd en ik moest al die eilandjes bezoeken. Je moest belastingen ophalen en de Indonesische ambtenaren controleren, dat soort dingen. Dat reizen op zo'n schip vond ik heerlijk, dat duurde dagen, want het ging langzaam en er moesten afstanden van 100 tot 200 mijl afgelegd worden. Dat was geweldig.

Maar toen werd u drieëneenhalf jaar geïnterneerd op Java. Daarover heeft u nooit geschreven.

Nee, en dat gebeurt tegenwoordig heel veel. Er wordt me vaak gevraagd wat ik er allemaal van vind. Wie heeft nu gelijk: Kousbroek of Jeroen Brouwers. Dan denk ik altijd aan het verhaal van de rabbi die op een ochtend bezoek kreeg van iemand die een proces voerde. Hij werd door de rabbi gehoord en hij zei: je hebt gelijk. Een half uur later komt de tegenpartij, de rabbi hoort hem aan en zegt: je hebt gelijk. Even later komt de vrouw van de rabbi binnenstormen en zegt wat een lapzwans hij is door iedereen gelijk te geven. Waarop de rabbi zegt: je hebt gelijk. Zo gaat het wat mij betreft ook. Iedereen heeft gelijk die over de kampen schrijft, als hij er maar

geweest is. Al die kampen waren praktisch verschillend. Er waren stinkkampen en kampen die minder erg waren. Als je daar overigens met vrouw en kinderen zat, moet het een ellende zijn geweest. Die had ik niet, ik zat daar alleen maar voor mezelf. Toen kwam de honger en je wist op een gegeven moment: dit haal ik niet meer. Bij mij had het echt niet drie maanden langer moeten duren, dat kon eenvoudig niet meer. Hoe het was kun je in drie regels beschrijven. Het boek dat je in ieder geval van het begin tot het einde kunt vertrouwen is het boek van mevrouw Van der Velden die over de Japanse interneringskampen uitvoerig wetenschappelijk heeft geschreven. Ik heb één regel erover in *De eilanden* gezet: we werden mager, zieker en doder. En zo was het.

U heeft er verder geen behoefte aan om er over te-schrijven.

Ja, ik twijfel wel. Het staat nu in de belangstelling, nee, ik weet het niet. Dan wordt het toch een reeks anekdotes en dat is ook niet de bedoeling. Toen de Japanners hun nederlaag hadden toegegeven, kregen we ineens bergen met eten. Ik werd naar een hospitaal vervoerd en twee maanden later werd ik goedgekeurd voor militaire dienst. Zo snel herstelde ik ervan. Als je maar geen fysieke gebreken had.

En psychische?

In het begin niet. Tegenwoordig wel, ja. Daarom denk ik ook niet dat ik erover zal gaan schrijven. Ik merkte het ineens toen iemand aan me vroeg wat ik van het boek van Jeroen Brouwers vond. Toen zei ik: pardon, dat heb ik niet gelezen en ik wil het ook niet. Ik ken alleen het hoofdstuk dat in *Tirade* is opgenomen en dat maakte een verbijsterend mooie indruk op me.

Vervolgens ging u werken op het Kinabureau.

Het ging om de kinine uit de kinabast, dat was jarenlang een monopolieprodukt van Indonesië. Die bast moest geleverd worden aan de fabriek. Die twee partijen, de fabrikanten en de Produkten, stonden altijd met elkaar te bakkeleien over de prijs. De concurrentiestrijd was moordend, dus hebben ze een kartel gevormd. Alle producenten sloten zich aaneen. De twee partijen hadden een gezamenlijk bureau met een voorzitter, een secretaris en een adjunct-secretaris en dat laatste ben ik geworden. Er werd wekelijks vergaderd en ik zorgde voor de notulen. Het was een volledige dagtaak omdat ik er ook de administratie bij moest doen. Na een jaar of zes ging de zaak op de fles, ook door de opkomst van de synthetische middelen. Dat Indonesië onafhankelijk werd, had er niets mee te maken. De handel in kinine werd minder, en dus wilden ze van dat dure bureau af.

Hier heeft u alle stof voor De vergaderzaal *opgedaan?*

Ja, helemaal. De hoofdpersoon, Dalem, is opgebouwd uit twee personen. Een medische student uit mijn Utrechtse tijd die in een ouderwets tehuis voor geesteszieken terechtkwam en de andere was één van die kinabastproducenten. Een alleraardigste, vriendelijke man, die eigenlijk hoofd van het Amsterdams gemeentelijk vervoerbedrijf had willen worden. Omdat zijn broer overleed moest hij de zaak van zijn vader overnemen, er zat niets anders op. Hij was iemand die een beetje buiten het gewone viel.

Die twee personen stonden model voor meneer Dalem. Net na *De eilanden* ben ik begonnen aan *De vergaderzaal* en toen ik driekwart af had, ging het niet meer. Ik liet Dalem 's nachts door Amsterdam zwerven, helemaal verloederd, en de bedoeling was dat ik hem 's ochtends zou laten aanbellen bij dat Kinabureau als schandaalmaker. Maar bij zulke dingen moet je je werkelijkheidszin houden, want er werd maar eenmaal per week vergaderd. Ik wist bij God niet meer wat ik met hem aanmoest. Dat heeft zo'n twintig jaar geduurd. Ik heb hem naar de noordkant van het IJ gestuurd, ik heb een kaart van Amsterdam genomen en toen zag ik op

dat punt het Nood-hospitaal. Ik dacht: verdomme, nou heb ik het. Toen was *De vergaderzaal* in twee maanden klaar.

In het Hollands Diep *(20 december 1975) is te lezen:*

> *Voor wie goed leest zijn Alberts' verhalen en romans door-*

trokken van een catastrofale melancholie die alleen nooit in één zin of een alinea aanwijsbaar is. Het is alsof de auteur steeds opnieuw terugschrikt voor de consequenties, die hij eigenlijk op papier aangaat.

Dit lijkt me vooral te gaan over De vergaderzaal, *denk ik.*

Catastrofaal is misschien iets te sterk uitgedrukt, maar de melancholie zit er wel in. Buitengewoon duidelijk, zelfs. Ik ben iemand die neiging heeft tot misantropie. Als ik dagenlang geen bezoek krijg, vind ik dat eigenlijk best. Het gaat zelfs zover dat je op een bepaald moment denkt: liever helemaal niemand meer aan de deur. Er zit in die boeken iets van een bedaarde manier van een Griekse tragedie. De catastrofe die om de hoek loert. Ik heb geen verstand van schilderijen, maar Willink vind ik prachtig.

Een bos 'doet soms alleen maar de herfst van ons heimwee beseffen', staat er in Haast hebben in september *(p. 70).*

Tegenwoordig, ach ja, je wordt ouder. Mijn grootste plezier is om samen met mijn vrouw een dagje naar de Veluwe te gaan om daar een flink eind te wandelen. Ja, dat is mijn heimwee naar de Veluwe. Meer hoeft er niet achter gezocht te worden.

Wat drijft uw romanpersonages?

Vriendelijkheid, dat is het. Vriendelijkheid. Laatst zaten we met de hele familie bij elkaar en toen kregen we het over de jaren dertig. Ik schijn altijd een buitengewoon vriendelijk mens geweest te zijn. Als er gebeld werd, zo vertelde mijn oudste broer, en er stond een bedelaar aan de deur, dan kreeg hij van mij altijd een kwartje en ik maakte er kennelijk altijd een beleefde buiging bij. Iemand die vriendelijk en hoffelijk is, heeft bij mij altijd een streepje voor.

Met uw romanpersonages loopt het altijd fout af.

Mateus wordt redelijk gek, ja. En die raadsadviseur in *Maar geel en glanzend blijft het goud* ... ik denk dat ik Van Oorschot toch maar voorstel om het einde te veranderen. Het beeld 'dood en dromend' vond ik zo mooi, maar dat iedereen dat verkeerd heeft gelezen.

Als u dat schrapt, is alle ellende voorbij.

Ja, dan is alle ellende voorbij. Ik vind het wel jammer om dat eruit te halen. Het zou eruit moeten, ja. Want het boek heeft een positief einde.

Na het Kinabureau, kwam uw tijd bij De Groene. *Daar werd u de liberaal genoemd.*

Dat was ook zo, daar was ik voor ingehuurd, zal ik maar zeggen. Ik moest na dat Kina-hoofdstuk een nieuwe betrekking hebben en ik had wat stukken geschreven over de Indonesië kwestie, die in ieder geval tegen het rechtse standpunt ingingen. Ik maakte de indruk van liberale huize te zijn, en dat was ook eigenlijk wel zo. Maar ik interesseerde me nauwelijks voor politiek. We werkten daar als een redactie. Als je een reportage maakte, zette je er je naam onder, maar onder de politieke stukken werd geen naam geschreven. Dat is zo gebleven totdat Lammers en Gortzak bij *De Groene* kwamen die om begrijpelijke reden wel hun identiteit wilden inbrengen. Davids en ik hadden de wereld verdeeld: hij schreef over de Sovjet-Unie, Europa en vaak over Amerika. Ik deed Azië en Afrika. Maar hij nam vaak lange vakanties en ik moest dan voor hem invallen. Dat deed ik zijn portie en probeerde zoveel mogelijk in zijn stijl te schrijven. De binnenlandse politiek sloegen we altijd over, alleen als de Troonrede was gehouden, deden we er iets aan. We hadden een

souvereine minachting voor de binnenlandse politiek. Dat gat werd later opgevuld door Lammers, want het werd natuurlijk te gek dat we er nooit over schreven.

Hoofdredacteur Dijkstra kwam op een goede dag bij u en zei: en nu wegwezen bij deze krant.

Ja, want ik had helemaal geen pensioen, ik had geen bliksem. Daar maakte hij zich echt ongerust over. Toen ben ik dus naar Buitenlandse Zaken gegaan, en daar heb ik elf jaar gezeten. Het was heel grappig toen ik daar aankwam. In *De Groene* had ik Luns voor oud vuil uitgemaakt vanwege die Nieuw Guinea kwestie. Ik kwam op het ministerie voor de sollicitatie en tegenover me zat een man met mijn curriculum vitae. Op een papier stond in de linkerkolom de functie die ik had gehad en in de rechterkolom de reden dat ik er niet meer werkte. Bestuursambtenaar Nederlands-Indië, stond er links en rechts: omdat er geen Nederlands-Indië meer is. Kina bureau links, en rechts omdat het Kina bureau geliquideerd is. De Groene links. ‘De Groene is toch niet op de fles hè’, zei hij met gespeelde schrik. Ik denk dat ik mijn betrekking voor een deel te danken heb gehad aan mijn Groene tijd. Ze hadden per slot van rekening iemand nodig die goed kon stellen, die behoorlijk nota's kon schrijven. Die nota's werden later altijd veranderd, maar ze hadden tenminste een basis.

Het schrijven van die nota's begon me na verloop van tijd flink te vervelen. Alles werd veranderd, want al die departementen werkten eraan mee. Toen ben ik op de vertaalafdeling terecht gekomen en die paar jaar tot mijn pensioen heb ik daar zeer aardig gewerkt.

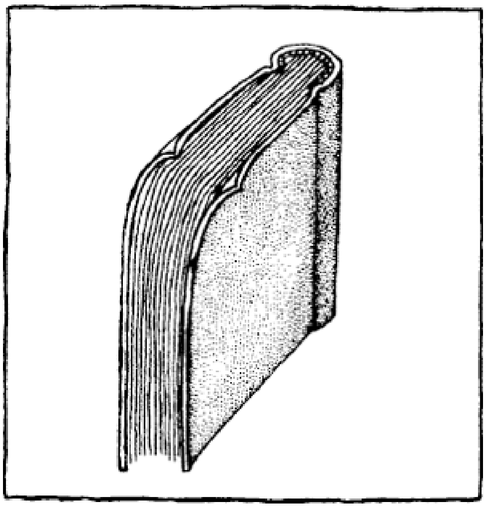
En vervolgens ging u rentenieren.

Ja, want als je 65 bent, ga je eruit. Dus ben ik maar wat meer gaan schrijven. Het eerste boek heb ik overigens op het departement gemaakt. Je had wel je dagelijkse portie werk, maar het kwam wel voor dat je een halve dag niets te doen had. In de pauzes tussen twaalf en twee ging ik altijd naar het archief om aan mijn boek te werken. Ze lieten me altijd mijn gang gaan, ook als ik er wat langer bleef. Dat was werkelijk collegiaal.

Hoe ziet u uw plaats in de Nederlandse literatuur?

Dat is nog niet helemaal tot me doorgedrongen, moet ik zeggen. Ik schijn er wel bij te horen. Ik ontmoet wel eens schrijvers tijdens zo'n signeerdag, bijvoorbeeld, maar je praat niet met elkaar over je werk. Dat heb ik nog nooit van mijn leven meegemaakt.

Over mijn werk ben ik iedere keer weer onzeker en dat zal ik wel blijven ook. Van Oorschot pept me altijd op, die zegt altijd dat ik nergens bang voor hoef te zijn. Lovende kritieken vind ik natuurlijk heerlijk, maar als zij niet lovend zijn, ben ik er niet geweldig van ondersteboven. Ik weet niets van stromingen, ik snap het nog steeds niet. Als er een stroming is die echt zo goed mogelijk probeert te vertellen, dan weet ik zeker dat ik bij die groep hoor. Ik lees niet veel Nederlandse auteurs. Ik ben ermee opgehouden toen ik begon te beseffen dat ik zelf een schrijver ben. Dat is, geloof ik, de reden dat ik ermee ben gestopt. Bang geworden om beïnvloed te raken, bang geworden om dan niet meer jezelf te zijn.



Erik de Blauw
De dagdromende verteller

> Wie er verlangen naar draagt, om tot het inwendige geestelijke leven te komen, die moet ontwijken der mensen gewoel.
> Thomas à Kempis. *De imitatione Christi.*

Toen de aanstaande koloniaal bestuursambtenaar Albert Alberts, alvorens zijn vertrek naar Nederlands-Indië en zijn aanstelling aldaar als aspirant controleur, even na theetijd, omstreeks vier uur op vrijdagmiddag 22 september 1939 te Utrecht zijn proefschrift verdedigde, bedankte hij, zoals te doen gebruikelijk bij promoties, een aantal mensen dat op een of andere wijze de helpende hand had geboden bij de totstandkoming van de in zijn geval zeer beknopte studie over een koloniaalpolitiek conflict tussen de Nederlandse ministers Baud en Thorbecke in de jaren 1847-1851. Als laatste bedankte de promovendus zijn leermeester, de vooral ook als de dichter Geerten Gossaert bekende historicus Gerretson met de volgende woorden:

> Hooggeleerde Gerretson. Ik heb jarenlang het voorrecht gehad uw leerling te zijn en het is mijn eerste wensch om dit voorrecht te blijven verdienen. Van u leerde ik de waardevolle les, dat men de geschiedenis wel moet onderzoeken om de waarheid te leeren kennen, maar dat men ze moet schrijven, om ze aan het volk te doen lezen.

A. Alberts. Foto Nico van der Stam

In dit dankwoord komt al iets naar voren dat een belangrijk element werd van de werkwijze van de geschiedschrijver en auteur van mémoires, verhalen en korte romans dr. A. Alberts (ook zonder, en later vooral zonder titelafkorting). Het ‘aan het volk doen lezen’, d.w.z. op een boeiende manier vertellen van verhalen over als ‘waar’ aangemerkte historische feiten, personen en gebeurtenissen, is de belangrijkste lering die de student Alberts uit de lessen van zijn prof had getrokken. Elders merkte hij op over het schrijven van zijn dissertatie

> Dat was niet eens zó gemakkelijk, want Gerretson was iemand die van mening was dat een proefschrift tegelijkertijd een soort literair meesterwerk moest zijn. En ik had nog nooit iets op papier gezet! Toch is het wel redelijk gelukt, geloof ik.

Voor het vertellen van zowel de geschiedenisverhalen, als de herinneringen en fictionele prozateksten, zou een ‘bewijsbare’ historische gebeurtenis, persoon of een geografische plaats vrijwel steeds het al of niet verborgen uitgangspunt zijn om een half of geheel verbeelde wereld op te roepen. Jaren geleden antwoordde Alberts in een interview dat hij altijd uitgaat van de werkelijkheid, want schrijven doet hij in principe, zoals hij vaker beweerd heeft, niet met plezier:

> behalve geschiedenisboeken: daar hoef je niets voor te verzinnen, de gegevens liggen vast, en dat vind ik plezierig.

Maar als het niet anders kan schrijft hij verzinsels, liefst wel op bestelling zoals hij verschillende keren deed, maar dicht bij de feiten blijvend, waardoor hij zich, al zijn ze vaak grotendeels weggeschreven, altijd geruggesteund weet.

Het is op dit moment niet onhandig als ook wij voor het vervolg van dit verhaal geruggesteund worden door enkele feiten uit Alberts' eigen geschiedenis, voordat we een globaal overzicht geven van dat deel van zijn kwalitatief hoogstaande oeuvre dat zich meestal bevindt in of in de buurt van het grensgebied tussen feit en fictie. Hij werd geboren te Haarlem als lid van een Friese familie van zeevarenden - zijn vader, grootvader en ooms waren gezagvoerders ter koopvaardij - en verhuisde op jeugdige leeftijd met het gezin naar Apeldoorn, waar hij vlakbij paleis Het Loo, aan de bosrijke noordwestkant van het dorp woonde tot zijn studententijd in Utrecht. Hij studeerde door praktische omstandigheden genoodzaakt en zeer tot zijn spijt geen geschiedenis, maar indologie en verkeerde gedurende die tijd met later bekend geworden schrijvers als Vroman en Koolhaas. Na het doctoraalexamen ging hij als volontaire, of zoals zijn chef, de bezadigde Franse ambtenaar Nathan-Cahen, hem onmiddellijk verbeterde ‘fonctionnaire bénévole’, werken op het Franse ministerie van koloniën in Parijs, alwaar hij tegelijkertijd archiefonderzoek deed voor zijn dissertatie. Na ruim twee jaar promoveerde hij, toch op een historisch onderwerp, en korte tijd later vertrok hij naar de Oost. Daar leidde hij een bedaard ambtenarenbestaan op Madoera totaan de Japanse inval en vervolgens werd hij op Java in verschillende kampen geïnterneerd. Na de bevrijding werkte hij enige maanden op Java voor het K.N.I.L. en na zijn repatriëring nog korte tijd als ambtenaar op het Ministerie van Overzeese Gebiedsdelen. Daarna werd hij directiesecretaris op het Kinabureau te Amsterdam en in 1953 politiek redacteur van De Groene Amsterdammer. Inmiddels begon hij te publiceren in tijdschriften en weekbladen en zijn eerste verhalenbundel en een roman waren verschenen. Na 1965 tot zijn pensionering, ongeveer een decennium later, werkte Alberts als ambtenaar op de vertaalafdeling van het Ministerie van Buitenlandse Zaken.

Alberts nam zich de les van zijn dichterlijke leermeester zeer ter harte, al zou hij nog een achttal jaren wachten voor hij zich aan het vertellen van verhalen en geschiedenissen zette. De vraag was na zijn proefschrift allereerst geweest wat te vertellen en vervolgens hoe, want dat er verteld moest worden, stond natuurlijk al vast. Het leek voor de hand te liggen dat Alberts in de eerste plaats over geschiedenis ging vertellen. Zijn dissertatie was er al een voorproefje van, dat overigens door de historicus Geyl maar matig gewaardeerd werd, vooral vanwege de manier waarop Alberts een in archieven gevonden verslag van een gesprek tussen koning Willem III en Thorbecke had omgewerkt tot een levendige dialoog - een volgens Geyl voor historici ongeoorloofde literaire vrijpostigheid. Direct na aankomst in Indië maakte de bestuursambtenaar op de sociëteit 's avonds kennis met een vertelcultuur. Toen en ook later in het Jappenkamp, waar hij ondermeer samen met de typische verteller Friedericy geïnterneerd was, doorliep hij een uitstekende leerschool voor het vertellen

van geschiedenissen, verhalen en anekdotes. In een interview vertelde Alberts daarover:

> Overigens wat dat verhalen betreft, ik denk dat de bron daarvan in Indië ligt, daar was het de gewoonte om op de sociëteit verhalen te vertellen die een humoristisch effect moesten hebben. Geen mop of zo, maar een echt verhaal.

De verhalen die er verteld werden trachtte hij, naar zijn zeggen zonder succes omdat hij 'niet zo'n verteller' was, als een soort literaire klerk of chroniqueur dus, op te schrijven. Het werd nog niets, maar ongetwijfeld maakte hij in de periode 193747, waarover hij soms zeer gedetailleerd zijn boeken met 'ongewone en openhartige' herinneringen schreef, wel de nodige aantekeningen - misschien in dagboekvorm - want later bleken in die boeken met grote nauwkeurigheid namen, plaatsen en tijdstippen te worden genoemd. Langzamerhand moet zich bij Alberts in die periode een idee gevormd hebben over het hoe en wat van zijn vertellingen.

Zijn debuutbundel *De eilanden* opent met een verhaal geschreven op de manier van een kroniek of dagboek. In beknopte passages, chronologisch geordend en voorzien van soms over-volledig aandoende vermeldingen als 'Een dag later', 'In de middag', 'Een week later', 'Vier dagen later' worden de eerste maanden, tot de tragische dood van een collega, van het verblijf van een anonieme bestuursambtenaar op een tropisch eiland verteld. Ook in het laatste verhaal van dezelfde bundel, *Achter de horizon*, over de terugkeer uit de tropen van een ik-figuur in het moederland, wordt de kroniekvorm gevolgd. In dit onderkoelde, maar tegelijk weemoedige verhaal, dat begint met de mededeling dat de 'ik' de laatste nacht aan boord van de eilanden gedroomd heeft, vraagt deze zich af hoe hij iets over de eilanden zou kunnen vertellen. In een café wordt hij na een paar bezoeken herkend als iemand die daar, in het paradijs achter de horizon, geweest is:

> Er zitten nog twee andere mensen voor de toonbank en een van de twee zegt: Zo, komt meneer van de eilanden? Ik zeg: Ja en hij zegt: Hoe is het daar nu eigenlijk? Ik zeg maar weer, dat het er best is, maar de man houdt aan. Hij wil kennelijk bijzonderheden horen en ik denk, dat ik toch maar eens wat meer moet gaan vertellen. Ik moet toch waarachtig wat meer van de eilanden kunnen vertellen. Als ik maar wist hoe?

In 1947 te Appingedam had Alberts plotseling ook het antwoord op deze vraag gevonden. Een kennelijk zeer bevredigend antwoord, want vanaf zijn eerste verhaal, het sublieme, soms huiveringwekkende *Groen*, dat in 1949 in het tijdschrift *Libertinage* gepubliceerd werd en als openingsverhaal samen met tien andere in 1952 in zijn eerste bundel was opgenomen, zijn de verteltechniek en stijl al direct van hoog niveau en sindsdien vrijwel ongewijzigd gebleven. De kritiek sprak bijna unaniem van een volmaakt debuut.

Directe aanleiding tot het schrijven van zijn eerste 'verzinsel' was de Alberts tijdens verblijf bij zijn moeder in Groningen opgevallen groenheid van de weilanden:

> Het was daar zo groen, dat ik aldoor moest denken aan iets, dat een collega van mij op Nieuw-Guinea, het groene eiland, had meegemaakt. Ik had niet veel te doen, en ben die geschiedenis toen maar eens gaan opschrijven.

Alberts lijkt zich de rol te hebben gekozen van verteller van anekdoten, die hij met droge humor en met altijd ter voorkoming van teveel emotionele betrokkenheid, de nodige ironie, als kraaltjes van smaragd aan een chronologisch draadje rijgt. Men moet echter niet denken dat deze verhalen niet meer dan aardige, min of meer

autobiografische of realistische vertellingen zijn. Alberts toont zich al direct een knap stilist en narratief constructeur die met een uiterst economisch (bijna schromend) gebruik van vertelmiddelen verhalen weet te maken over soms mythisch aandoende gebeurtenissen en personen. Verhalen die gaan over thema's als afstandelijkheid en gebrek aan of bewust uit de weg gaan van menselijke communicatie, grote, maar meest moedig gedragen en met veel stilte omgeven eenzaamheid, over verlangen naar onbereikbare, nogal eens gedroomde toevluchtsoorden. Hoofdpersonen zijn meest in een eilandachtig isolement verblijvende, anonieme ik-personages die door vaak overdreven vormelijk optreden temidden van een hen in wezen niet interesserend ambtelijk apparaat trachten er het dragelijkste van te maken.

Vrijwel alle in zijn oeuvre voorkomende motieven en stilistische eigenaardigheden treffen we, al is het maar in de kiem, reeds aan in de verhalen in *De eilanden.* Hoogstens zou men kunnen zeggen dat de na *Haast hebben in september* verschenen romans symbolischer zijn en immanenter. De titels van de meeste in *De eilanden* voorkomende verhalen doen nogal kaal, nogal weinig concreet aan: 'De maaltijd', 'Het moeras', 'De dief', 'De jacht', 'De schat'. Trouwens de titel van de bundel doet dat ook. Evenals bij titels van later werk van Alberts (*De bomen, De vergaderzaal*) herinnert dit gebruik aan de wijze waarop de Engelse romanticus en geestelijke vader van de historische roman 'The wizard of the North' Sir Walter Scott, van wie Alberts een groot bewonderaar is, meestal in zijn romans hoofdstukken betitelt. Bijvoorbeeld in *Quentin Durward* bestaan 32 van de 37 hoofdstukken uit slechts lidwoord en substantief. Ook personen in *De eilanden* worden zo weinig mogelijk concreet aangeduid, meest met hun functie of in hun relatie tot de hoofdpersoon, die zelf het schimmigst blijft. Deze verschijnselen hangen samen met Albert's techniek om de concrete werkelijkheid te transformeren in een soort dagdroom. In korte, bijna bezwerende zinnetjes worden, waar mogelijk, allerlei indicaties van de werkelijkheid, waarvan we al gezien hebben dat hij steeds uitgaat, verwijderd. Alles en iedereen moet, als het maar enigszins kan, anoniem en onbepaalbaar blijven en daardoor tegelijk een algemener geldigheid krijgen. Door deze techniek krijgen zijn verhalen een verstilde, haast levenloze sfeer en een onwezenlijke achtergrond. Zijn verhalen gaan over niets en alles tegelijkertijd. Als het niet anders kan, noemt Alberts een enkele naam. Het betreft dan personen die naast de ik-figuur een belangrijke rol spelen, zoals Peereboom, de zelfmoordenaar in 'Groen', Taronggi III, de rijke koopman met een gedeeltelijk gefantaseerde familiegeschiedenis in 'Het huis van de grootvader', of Naman, een zeer afgezonderd in 'Het moeras' levende man met waanvoorstellingen. Worden van personen in de meeste gevallen slechts de contouren geschetst, hetzelfde geldt voor de plaatsen van handeling. Steeds zijn dat tropische eilanden, die we mede door de toelichtingen van Alberts in zijn boek *Namen noemen*, wel op de kaart van de Indische archipel kunnen terugzoeken, maar nergens in *De eilanden* wordt topografisch of geografisch een plek nauwkeurig aangegeven. Niet alleen de lezer weet van geen plek, ook de personages weten dat vaak niet. In het verhaal 'Het laatste eiland' lijkt de Zweedse kapitein Olon met een 'ik' op zoek naar Ultima Thule, maar geen der vissers op de talloze eilanden die ze aandoen kent het gezochte eiland. Typerend is dat een oude man er wel een sprookje over vertelt. Olon koerst desondanks lange tijd zuidwaarts, maar nergens blijkt daar zijn eiland te liggen. Het noorden daarentegen krijgt al direct in 'Groen' een bijzondere, enigszins mythische betekenis. De hoofdpersoon doet bijna bovenmenselijke moeite om door een schier oneindig oerwoud noordwaarts te trekken om de bosrand te bereiken. Uiteindelijk een nog te verwezenlijken ideaal, echter direct gevolgd door teleurstelling; teleurstelling als na het ontwaken uit een aangename droom:

> Ik sta hijgend stil onder een ontzaglijke wijde hemel. Dit is het dus, zo is het dus. Een groot kaal land, met veel stenen, grote stenen, heuvelachtig en wazig blauwe bergen in de verte. Ik loop, langzamer nu, verder door. Ik merk ook, dat er geen zon is. Het licht is scherp, dat merk ik anders zo niet, in het bos. Ik loop door, ik weet, dat ik terug moet, dat ik nog niet kan blijven, voorgoed, maar even, even nog, als een kind voor het slapen gaan. Ik ga op een steen zitten. Waar heb ik dit toch meer gezien? denk ik. Stonehenge misschien, de verblijfplaats van Merlin, op een plaatje in het aardrijkskundeboek. Er liggen hier werkelijk heel grote stenen. En die

> bergen vormen een keurige nette afsluiting. Ik heb helemaal geen zin om nu ook nog een fantasie op te bouwen over wat daar nu achter kan liggen. Het moet nu mooi genoeg zijn. Ik weet nu, wat er achter het bos ligt en dat moet maar genoeg zijn. Ik ben achter het bos. En dan draai ik me om naar het bos.
> (...)
> Ik kan niemand vragen om hier te blijven. Het zou ook niet helpen. Ik kan niemand vragen om hier te blijven, ik kan niemand vertellen, wat ik heb gezien, toen ik daarbuiten stond en mij omdraaide naar het bos. Het waaide, toen ik daar buiten stond. Ik had het niet gemerkt, zolang ik in het bos was, maar het waaide. De lucht was schimmelachtig grijs en onder die lucht, tegen die lucht aan, lag het bos, giftig groen in het schelle licht van de grijze lucht, een laag kronkelende wriemelende slangen. Ik stond daarbuiten en ik was ontzettend bang. Ik had willen vluchten naar de blauwe bergen, maar het kon niet, ach God, het kon natuurlijk niet. Ik moest terug, moest met open ogen op dit vreselijk wezen toelopen en er binnengaan en nooit, nooit meer zal ik de rust kennen van het groene getemperde licht, nu ik weet wat er boven mij is.

Ook in het slotverhaal 'Achter de horizon', speelt het noorden de opvallende rol die het, zoals we nog zullen zien, in het verdere werk van Alberts blijft spelen. Vlak voordat het schip waarmee de hoofdpersoon repatrieert, de haven binnenloopt, denkt hij:

> Wat kan het mij verdommen, of we over drie uur binnen zijn, voor mijn part varen we door, verder naar het Noorden. Maar dan met een leeg schip. Een leeg schip op een lege zee...

Het noorden lijkt het 'utopia' van de weemoedig verlangende hoofdpersonen, het oord van de onbereikbare rust, het bijna niets, het lege nergensland van de haast volledige verbeelding. In de hierboven geciteerde tekstgedeelten valt de monotone, soms op die van poëzie gelijkende zinsbouw op en het veel herhalen van gelijke woorden. Met speciaal in dialogen de herhaling van een enkel gegeven wekt dat een sfeer van leegte, stilte en grote vervreemding. Dat herhalingsprincipe lijkt voor iemand met een zo'n repeterende naam als Alberts wel bijna een vanzelfsprekendheid, het is in zijn werk een in ieder geval herhaaldelijk voorkomend principe.

In de verhalen verkeren de hoofdpersonen in hun omgeving meestal als 'strangers in a strange land', niet zelden met opzet, zoals ook Alberts in zijn stijl zoveel mogelijk afstand houdt. Hun gevoelens worden nauwelijks genoemd en wanneer dit een enkele keer toch gebeurt, dan meest achteraf en weggemoffeld in ironie en 'understatement'. Als in *Groen* Peereboom zich heeft opgehangen aan een olielampstandaard - een dramatisch moment in het verhaal - zegt de 'ik':

> Ik lach me rot. Als je, ha ha, Peereboom heet, dan hang je je toch op aan een boom, haha. Maar ja.

Voortdurend in dit verhaal, maar ook elders in Alberts' werk, praat men langs elkaar heen, spreekt men in gemeenplaatsen of herhaalt men de woorden van een ander of zelfs die van zichzelf, zodat een merkwaardig echo-effect ontstaat. Resultaat is vaak een absurdistisch, surrealistisch aandoend schijngesprek, zoals in de verhalen 'Het moeras' en 'De maaltijd' en in de latere korte roman *De vergaderzaal.* De dialogen roepen door hun vaak onwezenlijke sfeer, de schaarste aan woorden, het formele karakter, de om alles en ieder heen hangende, beklemmende stiltes en de

vragen en antwoorden die nauwelijks op elkaar betrekking hebben, een indringend beeld op van geheel in zichzelf gekeerde personen die zich nooit durven of willen blootgeven. In het schitterende ‘Het moeras’ gaat de hoofdpersoon zijn collega Naman opzoeken die een huis gebouwd heeft achter een moeras, verafgelegen van het dorp. De eerste ontmoeting beschrijft Alberts aldus:

> Ik hoorde stappen achter me en ik draaide me om. In de open deur van zijn huis stond Naman, zijn rechterarm (sic) om een dubbelloops jachtgeweer. Kijk eens aan, zei Naman. Dag Naman, zei ik en ik stond op en liep op hem toe. Ik dacht, ik moest je eens opzoeken. En daar doe je goed aan, zei Naman. Een uitstekend idee. Een hartelijk idee.

Naman blijkt het bezoek zeer onplezierig te vinden, maar hij

blijft uiterst hoffelijk. Uiteindelijk ziet hij zich genoodzaakt de 'ik' aan tafel te noden. Er is voor drie personen gedekt. De derde persoon schijnt Maria, de geliefde van Naman, te zijn die afwezig is en nooit echt de geliefde was, maar met wie Naman desondanks iedere avond eet en converseert. De 'ik' is weer volledig een vreemde in een vreemd land, eerst niet onder de indruk van de geheim- en waanzinnigheid, maar tenslotte angstig dat het huis met het drietal in het afschuwelijke moeras zal wegzinken. Deze passage doet denken aan het mysterieuze verhaal 'The fall of the house of Usher' van Edgar Allan Poe. Het formele gedrag van de personages is een kenmerk van Alberts' werk dat eens omschreven is als een 'beleefdheidswedstrijd'. In het verhaal 'De schat', over enkele personen die een vaag plan opvatten om een legendarische schat te gaan zoeken en daar natuurlijk niet werkelijk in geloven (maar de fantasie is aangenaam zolang zij duurt), komen kort na elkaar aan het einde twee van die beleefdheidswedstrijdjes voor:

> We moeten nog betalen, zei de havenmeester. Laat u mij dat doen, als ik mag, zei meneer Zeinal. Nee, zeker niet, meneer Zeinal, zei de havenmeester. Ja toch maar, zei meneer Zeinal. Dan doen we het samen, meneer Zeinal, zei de havenmeester. Heel graag dan, zei meneer Zeinal.
>
> (...)
> Er lag nog één stukje vlees op een van de schotels. Neem jij het, zei de dokter. Neem jij het, zei ik. Nee jij, zei de dokter. Ik nam het.

Ook in het uitstekende verhaal 'De Koning is dood', waarin een hoogbejaard, inlands militair die op zijn sterfbed nog, als gold het een ceremonie van troonsopvolging, voor ontvangst van zijn pensioentje tekent, wordt de onmogelijkheid tot communiceren tussen de alleen maar lachende heer Solomon en de onwennige bestuursambtenaar door de grote hoffelijkheid over en weer ontkend en tegelijk pijnlijk bevestigd.

Het tamelijk lange verhaal 'De jacht' is een sterk voorbeeld van het veel voorkomende motief in Alberts' boeken van het uiteindelijk in het niets oplossen van soms een leven lang gekoesterde verlangens. Wat resteert voor de helden van Alberts is een verhaal, een herinnering aan de gelukzaligheid van een onvoltooide dagdroom. Een opstandeling, kapitein Florines, moet door de 'ik' in zijn hoedanigheid van ambtenaar, in de rimboe opgespoord en gearresteerd worden. Tijdens de klopjacht die de hoofdpersoon 'wel' spannend vindt, denkt hij voortdurend terug aan de tijd dat hij dichtbij het kroondomein op de Veluwe woonde en verliefd was 'op een meisje aan de Noordkant'. Zijn tocht naar de geliefde leidt door verboden terrein, waar hij zich op gegeven moment vereenzelvigt met een opgejaagd zwijn dat hij laat ontsnappen, zoals hij zelf eens wist te ontsnappen aan een boswachter. De 'ik' kan tenslotte het zwijn, zichzelf en Florines die hij doodschiet, niet meer uit elkaar houden. Hij had de kapitein niet willen doden omdat die voor hem het zwijn was. Men gaat het lijk verbranden. 'Leg hem weer voorover, zei ik. Voorover liggend kon ik desnoods wel weer geloven, dat dit Florines niet was'. De illusie verdwijnt, terwijl de agenten lachen rond de brandstapel:

> Ik zag alleen maar naar de vlammen, mijn laatste groet aan het zwijn, mijn vriend. Als de brandstapel dreigde te doven, gooiden de agenten er weer opnieuw hout op. Het was donker geworden en de vlammen verlichtten het huis en onze gezichten. Het hout knapte en de agenten schreeuwden en lachten. Maar eindelijk werd alles stil. Het vuur doofde

> uit en het werd donker. Donker en vreselijk koud. Het was zo bitter, zo vreselijk bitter koud geworden na het verbranden van de kapitein Florines.

Laatstgenoemd verhaal speelt zich ten dele in de bossen bij Apeldoorn af. Alberts' volgende publikatie, de tamelijk korte roman *De bomen* is er geheel gesitueerd. De schrijver heeft weer veel gebruik gemaakt van gegevens uit eigen leven en dat van bekenden, zoals hij enkele keren verklaarde. De beginzin is er een van het type dat Alberts nog veel schreef: een uitermate exacte aanduiding van tijd en een vagere van plaats van handeling:

De bomen

Op een middag in October van het jaar 1917 hield een rijtuig stil voor een huis in een van de buitenste lanen van het dorp. De zes-jarige Aart Duclos (de naam leren we pas halverwege het boek kennen; het is de Franse benaming van een door bos omgeven open plek) wordt uit het rijtuig getild en men gaat het nieuwe huis binnen dat ligt aan de bosrand. We volgen voornamelijk het leven van het altijd wat dromerige jongetje tot zijn groentijd als student. Op de nacht van zijn zevende verjaardag droomt hij van de bomen en hij converseert met hen. Enige tijd later gaat Aart, die zich op school Aardenburg heeft genoemd, en naar aanleiding waarvan de eenzame, drankzuchtige meester Barre (ook al zo'n 'gesloten' naam) een kasteel op het bord tekent, diep in het bos achter het land van boer Albert op een open plek een groot fort van aarde bouwen. Na maanden is het klaar en de daarop volgende jaren blijft Aart het bezoeken, om er schijnbaar niets te doen dan stil te zitten luisteren. Maar het innerlijk leven van Aart lijkt er te worden gevoed door de fluisteringen van de bomen en zijn verbeeldingswereld en karakter komen er tot rijpheid. Later keert Aart, na korte tijd het studentenleven meegemaakt te hebben ('waar je ook bent het is allemaal hetzelfde'), nog eenmaal terug naar het overwoekerde fort, dat hij prefereert boven de bioscoop. Opvallend is de behoefte die Aart heeft aan beslotenheid en warmte om te dagdromen. Als klein jongetje en aan het eind van het boek als student verwezenlijkt hij die sfeer door met een theemuts op het hoofd naar het vallen van de avond te staren tussen de bomen of tussen een woud van schoorstenen. In een interview vertelde de zuster van Alberts dat de schrijver als jongetje regelmatig met de theemuts op zijn hoofd zat.

De stijl is in dit in zes stukken onderverdeelde boek vrijwel gelijk aan Alberts' vorige werk: veel herhalingen, spiegelingen en korte (volgens sommige critici daardoor te kinderachtige) zinnen. Nieuw en opvallend binnen de structuur van het boek is het perspectief dat op pagina 44 verschuift van Aart naar de schoolmeester Barre, om na zo'n veertig bladzijden weer terug te schuiven. Of we even in de persoon Barre het mogelijk latere (mislukte?) leven van Aart krijgen voorgespiegeld. Zulke perspectiefverschuivingen komen in Alberts' latere verhalen regelmatig voor.

De romanschrijver Alberts gebruikte voor *De bomen* verschillende stukjes uit eigen leven tussen 1917 en 1929. Geruime tijd na publikatie van zijn beknopte roman verschenen snel na elkaar twee boeken boordevol autobiografische verhalen en

anekdotes uit 's schrijvers leven tussen 1937 en 1947, waaruit duidelijk valt af te lezen wat het werkelijkheidsfundament was waarop de verhalen in *De eilanden* zijn gebouwd. In a-chronologische volgorde verschenen *Namen noemen. Zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen aan het leven in een verloren paradijs, dat Nederlands-Indië heette, 1939-1947*, en een jaar later, in 1963, *De Franse slag. Zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen van een Nederlander in Franse Staatsdienst, 1937-1939.* Hoe openhartig ook en hoe tjokvol namen, plaatsen en data, over die ‘Nederlander’ worden we hoegenaamd niets wijzer. Alles blijft buitenkant, verhaaltjes, wetenswaardigheden, observaties en anekdotes, die humoristisch en licht-ironisch verteld worden. Beide boeken vertonen wel enige romanachtige compositie - begin en eind zijn steeds een heen- en terugreis, als in een queeste of imaginair reisverhaal - maar kunnen toch niet als zodanig beschouwd worden, hoewel in het verleden sommigen dat wel deden. Die veronderstelling werd wellicht uitgelokt door de titelveranderingen die uitgever Van Oorschot aanbracht. Ongetwijfeld deed hij dat voor een deel om commerciële redenen (het betrof de tweede druk van als eerste druk slecht verkopende boeken uit het fonds van de uitgever Paris), al lijkt ook nog een andere reden aanwezig geweest te zijn, een fictionele. *De Franse slag* werd gewijzigd in *Aan Frankrijk uitgeleverd.* De uitgever deed dit duidelijk met de Franse slag, want abusievelijk vermeldt het colofon: *Met de Franse slag.* Ook het andere boek met mémoires kreeg een nieuwe titel. Het werd *In en uit het paradijs getild.* Opvallend bij vooral de laatste wijziging is dat de titel intrigerender, meer literair, fictioneler is geworden. Hij doet geheimzinniger en poëtischer aan dan het meer concrete *Namen noemen.* Het begin van deze eerste bundeling van herinneringen, het hoofdstuk ‘Uitreis’, is niet alleen zeer kenmerkend vanwege de feitelijke vermeldingen, maar ook bijzonder sfeervol:

> Het was woensdag 27 september 1939. Het was half acht in de avond. Het regende niet, maar het had best kunnen regenen, want de twee voorzaaltjes van het Noord- en Zuidhollands koffiehuis tegenover het Amsterdams Centraal Station waren somber genoeg. Ik zat met mijn beide koffers in de hoek van het rechterzaaltje, vlak bij de ingang en omdat het daar leeg was ging ik eens in het andere zaaltje kijken. Daar was het ook leeg.

Terwijl op de oorspronkelijke titelpagina's de auteur nog als dr. staat betiteld, is deze titelafkorting later verdwenen. Ook de informatieve ondertitels zijn geschrapt. Verder zijn de inhoudsopgaven aan het begin van de boeken en de hoofdstukken weggelaten en vervangen door sterk ingekorte hoofdstuktitels en een minimale inhoudsopgave achterin. Ten slotte werd ook de inleiding met de titelverklaring verwijderd. Of het opzettelijk de bedoeling is geweest van de uitgever om de eerste indruk van de herinneringsboeken die van romanachtig proza te laten zijn, valt niet vast te stellen, wel dat er nogal wat zetfouten ingeslopen zijn.

Hoewel *Namen noemen* veel invult van wat in *De eilanden* slechts met dunne lijntjes was omgeven, blijft Alberts' stijl ook nu weer zeer afstandelijk. Er ontstaat een ‘oneigenlijk’ soort proza waarin beschreven gebeurtenissen en gevoelens enorm contrasteren. Als een en ander elkaar te dicht nadert, neutraliseert Alberts dat veelvuldig met woorden als ‘eigenlijk’ (‘De helling werd als maar steiler en het licht als maar schemeriger. Het was eigenlijk erg mooi’), ‘waarachtig’ (‘Op een dag werd er waarachtig nog een bestuursconferentie gehouden’) en ‘tamelijk’ (‘maar toen ik tamelijk doelloos de aloen opreed’). Of hij gaat zichzelf plotseling als een ‘hij’ beschrijven (‘En daar stonden we dan te lachen en handen te schudden. Hij was

dan toch gekomen', 'De jongste ambtenaar deed ook zijn best en hij begon te denken, dat, als het leven voor hem zo verder ging, hij hier in dit land een wonderlijk en tamelijk gelukzalig prinsgemalig bestaan zou kunnen gaan leiden'). Oorlogsdreiging wordt door Alberts met gebruik van verkleinwoorden minder dreigend gemaakt:

> Die vijand begon overigens met het kalm aan te doen. Op zaterdagmiddag 7 maart verschenen er boven Bangkalan een paar kleine vliegtuigjes, die wat bommen afwierpen. Een stuk of zes. Volgens kenners waren het bommen van vijfentwintig kilo. Daarna gebeurde er niets en de volgende dag, zondag, was het al even rustig. Maar op maandag begon in de meest letterlijke zin het gedonder. Er kwamen weer, maar dit maal in de vroege ochtend kleine bommenwerpertjes boven Bangkalan. Ze gooiden hun lading uit, gingen blijkbaar terug naar hun basis, die ze nu in Soerabaja hadden en kwamen angstig snel weer opnieuw boven ons hoofdstadje. Ik was net in de Chinese wijk. Wat ik daar te maken had weet ik niet meer. Ik hoorde ineens een van die krengen een duikvluchtje maken. Ik vloog een huis binnen, trok de eigenaar, die mij bijzonder aanstaarde, onder een tafel en even later zagen wij na een geweldige plof niets anders dan een grote massa stof. We kropen onder de tafel uit en toen we even verder strompelden, merkten we dat we met zijn tweeën op het dak stonden, dat naast het huis in de tuin lag. De bom was in de tuin terecht gekomen en aan de rand van de krater zat een kleine aap tamelijk verwezen en klaaglijk te kijken.

Een crematie van een Japanse piloot ('onze laatste belevenis, die we als vrije mensen met de Japanse bezetters doormaakten, was eigenlijk volkomen idioot') wordt een dolkomische aangelegenheid ('We zaten op de treeplank van onze auto, half van zenuwen en half van echte pret te snikken van het lachen') en de verschrikkingen van het Jappenkamp worden zeer onderkoeld beschreven:

> Twee dagen later kwam mijn andere broer ook. We stonden bij elkaar en we konden zien, dat we er nog waren. Ik hoorde, dat mijn zuster nog in Batavia zat. Overigens is een kamp van tienduizend man niet aan te bevelen. Om maar iets te noemen: het is er te vol.

Het einde van het boek tenslotte, de terugkeer per vliegtuig in Nederland, bevat nog een mooie, afstandelijke passage:

> Er kwam een gat in de wolken en door dat gat zag ik een groot groen Nederlands stuk land. Het zag er ernstig, maar niet onvriendelijk uit. Het was eigenlijk wel een plechtig ogenblik en ik kon mijn lachen wel houden.

Het boek bevat vele humoristische passages en enkele al even vermakelijke beschrijvingen van beleefdheidswedstrijden. Het mooiste voorbeeld daarvan staat in het verhaal 'De auto van de zusters': als drie nonnen in verband met de oorlogsdreiging geëvacueerd moeten worden, proberen bijna alle autobezitters van het eiland hun auto ter beschikking te stellen. Ook zeer aardig is de droog-komische manier waarop Alberts een gevecht tegen Indonesische vrijheidsstrijders beschrijft:

> En de beide partijen gingen weer rustig door met op elkaar te schieten. Ik moet zeggen, dat ik me nogal ongelukkig voelde. Ik wilde zielsgraag terug naar mijn mortieren en ik had er zelfs het recht toe. In theorie zou het waarschijnlijk zelfs mijn plicht zijn geweest. Maar ik begreep ook, dat mijn weglopen op zo'n ogenblik werkelijk als weglopen zou worden

> uitgelegd. Ik ging dus naast een soldaat liggen die achter een heester ijverig lag te schieten. Toen hij even ophield vroeg ik: Waar zie je die kerels nou eigenlijk? Ikzelf zag ze namelijk niet. Maar ik kon hem net zo goed kunnen (sic) vragen: Kun je ze nogal raken, want hij zei niets. Dat is te zeggen, hij zei wel iets. Hij zei na ieder schot: 'Flèrrr!'

De achterflaptekst van *Aan Frankrijk uitgeleverd* suggereert bijna een roman over een held in een Kafkaiaanse bureaucratische sfeer. Het op een doolhof gelijkende ministeriegebouw wordt zeer uitvoerig beschreven (enigszins gelijkend op de uitgebreide beschrijving van het voormalige paleis in de roman *Maar geel en glanzend blijft het goud*), evenals de wekenlange tocht van Alberts (overigens noemt hij deze naam nergens) langs allerlei afdelingen, kamertjes, kastjes en muurtjes. Wanneer na een pagina of vijftig Alberts ook herinneringen aan belevenissen in en om Parijs gaat opschrijven, gaat de aanvan-

kelijke eenheid van het boek verloren. De verteltrant wordt steeds losser en soms slordig. Hinderlijk vaak gebruikt hij weer de woorden ‘waarachtig’ en ‘tamelijk’ (zelfs ‘namelijk tamelijk’), en als varianten ‘nogal’ en ‘flink’. Er worden vanaf hoofdstuk drie heel veel historische anekdotes verteld bij straatnamen en gebouwen. Ongetwijfeld heeft Alberts zich zeer verdiept in de geschiedenis van zijn tijdelijke woonplaats en zullen al die weetjes wel juist zijn, maar minstens één keer gaat het fout. De zeer in de historie geïnteresseerde volontaire wordt door zijn chef, de heer Nathan-Cahen, voor korte tijd te werk gesteld in de postkamer bij juffrouw Pezzoli, die vertelt dat ze van Corsica komt. Alberts zegt dan: ‘Ik zei, dat er vroeger nog eens een Nederlander een paar maanden koning van Corsica was geweest, maar dat ik niet op zijn naam kon komen en zij zei, dat ze het ook niet wist’. Die koning, leest u even mee, meneer Alberts?, was geen Nederlander, maar een berooide Duitse landjonker, genaamd Theodoras von Neuhoff. Over deze baron en de Nederlandse bemoeienissen met de verovering van Corsica werd omstreeks 1737 een tweetal intrigerende sleutelromans geschreven door een waarschijnlijk Nederlandse auteur onder het Franse pseudoniem Joli Coeur d'Argent Court. Voor Alberts was een van de meest opvallende zaken in Parijs de voortdurend gesloten luiken voor de ramen, die hij steeds wil openen, en de vele blinde muren, waar hij achter wil kijken. Het boek eindigt nogal abrupt nadat ‘de ernst der tijden’ aan de hand van een twee bladzijden lange anekdote over een joodse diamantair ter sprake is gebracht.

De in twintig jaar tijd zeer moeizaam tot stand gekomen novelle *De vergaderzaal*, waarmee Alberts in 1974 plotsklaps grote bekendheid kreeg, bevat in tien korte stukken het verslag van het verwondingsproces van de vriendelijke heer Dalem. Door het toeval van geboorte en dood (verdrinking) wordt hij gedwongen een leven van eindeloos veel vergaderen te leiden, een leven dat hij nooit heeft leren aanvaarden. Liever was hij ingenieur geworden dan keihard onderhandelaar aan de vergadertafel. Tijdens een vergadering (het begin van dit verhaal doet enigszins denken aan het begin van het verhaal ‘Het gezicht van Peñafiel’ van de schrijver Terborgh, waarmee Alberts' werk soms verwantschap vertoont) wordt Dalem onwel (‘Hij schudde zijn hoofd, alsof hij juist uit het water kwam’) en verlaat voortijdig het pand, nadat hij eerst nog enige tijd in het trappenhuis op een glaasje water had staan wachten, kijkend naar het bovenlicht; een vrijwel identieke situatie met een trappenhuis staat in *Aan Frankrijk uitgeleverd.* Dalem zwerft door de stad, ‘vergadert’ met wildvreemde cafébezoekers (hij drinkt water) en nog later met de ‘imaginaire’ heren die hij altijd om zich moest dulden, bij een ringdijk en in een volkstuinencomplex (bosachtig!). Hij zwerft verder, ‘We moeten thuis zijn voor het daglicht ons verrast. Lopen tot het daglicht ons verrast. Daglicht, zei meneer Dalem’ en 's ochtends aan de noordzijde van de stad bij de havens komt hij bij zijn geboortehuis dat nu als ziekenhuis dienst doet. Voor de deur springt hij in het water. Maar zijn vlucht slaagt niet, want enige tijd later bezoekt hij toch weer de vergaderzaal. Het verlangen naar licht en helderheid, al bekend uit het verhaal ‘Groen’, hangt nauw samen met het noordwaarts willen, dat niet alleen in ‘Groen’ en *De vergaderzaal*, maar ook later in de korte romans *De honden jagen niet meer* en *Maar geel en glanzend blijft het goud* als thema voorkomt. Het lukt de hoofdpersonen echter nooit echt hun verlangde gebied van rust en bevrijding te bereiken, ook Dalem niet. Zij gaan aan het eind van de verhalen niet werkelijk dood, al heeft het er vaak alle schijn van, maar raken voorgoed verloren, terwijl de leegte innerlijk bezit van hen neemt. En dat ondanks pogingen van onvoldoende begrijpende vergaderleden (*De vergaderzaal*), familieleden (*De bomen; De honden jagen niet*

meer) of machteloze lotgenoten (*De eilanden; Maar geel en glanzend blijft het goud*) de geestelijk voorgoed 'dode' personen er weer met het hoofd bij te slepen.

Bij het schrijven van *De vergaderzaal* ging Alberts ook weer voornamelijk van de werkelijkheid uit. Hij verklaarde in diverse vraaggesprekken dat niet alleen zijn secretariservaringen bruikbaar waren geweest, maar dat een der leden van het Kinabureau ook model had gestaan voor Dalem. Verder vertelde hij dat hij de tocht van Dalem door de nachtelijke havenstad aan de hand van een oude plattegrond van Amsterdam had geschreven, een plattegrond waarop het huis van Alberts' grootvader aan de zeedijk nog als ziekenhuis vermeld stond.

De zuivere werkelijkheid waar geen verbeeldingssmet aan kleeft, maar dan wel een historische, vormde de basis voor *De huzaren van Castricum. Een geschiedenis van de Nederlandse Republiek van 1780 tot 1800.* Dit boek, waarvan de titel lijkt op een 19e eeuwse historische roman à la Scott of Van Lennep, is, hoe waarheidsgetrouw ook, eigenlijk het verhaal dat de volwassen geworden dagdromende jongen in het in de bundel *Haast hebben in september* opgenomen verhaal 'Een onbekende maarschalk' had kunnen schrijven. Gezien de aanwijsbare relatie tussen die jongen en Alberts is het niet verwonderlijk dat de laatste een historisch-militair verhaal moest schrijven over de meest bloedige oorlog ooit op Nederlands grondgebied uitgevochten. Het omvangrijke boek was Alberts' eerste van een reeks van tot nog toe drie werken, waarin op zeer literaire wijze de 'zondaghistoricus' (zoals hij zichzelf beschouwt) vertelt over drie fasen uit de nationale geschiedenis die met elkaar gemeen hebben dat toen steeds ons land door vreemde mogendheden bedreigd werd. In het eerste boek van de reeks beschrijft Alberts de politiek-diplomatieke bedreiging en als hoogtepunt van het boek de daadwerkelijke inval van Engelsen en Russen. In tegenstelling tot wat juist ten aanzien van de Franse tijd in onze vaderlandse geschiedschrijving gebruikelijk is, beschrijft hij deze strijd vanuit Nederlands perspectief. In *De Hollanders komen ons vermoorden* is het voornamelijk het Zuid-Nederlandse perspectief van waaruit hij het deel van de 80-jarige oorlog beschrijft vanaf de val van Antwerpen in 1585. Centraal staat het kortzichtige eigenbelang van de Noordelijke Nederlanden om de Schelde te sluiten en gesloten te houden. In zijn voorlopig laatste, bijna als een roman te lezen geschiedenisboek, *Een koning die van geen nee wil horen*, wordt vanuit het Franse standpunt de Gallo-Hollandse strijd om de Zuidelijke Nederlanden beschreven ten tijde van de lange regeringsperiode van de Zonnekoning.

De huzaren van Castricum beschouwt Alberts als een echte vakstudie, waarvoor hij veel bronnenonderzoek deed. Evenals de beide andere boeken is het vooral echter een zeer leesbaar geschreven diplomatieke geschiedenis en 'histoire de bataille'. Sociale - of economische geschiedenis, waarvoor men bij de huidige geschiedschrijving vooral belangstelling heeft, komen niet aan bod. Het door uitgeverij Querido goed verzorgde en fraai geillustreerde boek (helaas ontbreken afbeeldingen in de beide latere bij dezelfde uitgever verschenen historiewerken) begint met de door Alberts veel gebruikte historische variant van het sprookjesachtige 'Er was eens...':

> Op 22 vendémiaire van het jaar VIII (14 oktober 1799) is in Parijs de Raad der Vijfhonderd, een soort Tweede Kamer van het Franse Wetgevende Lichaam, getuige van een aangrijpend schouwspel. Een boodschapper krijgt toegang tot de vergadering. De man wordt voorafgegaan door muzikanten en omringd door dansende en meezingende afgevaardigden in witte pakken en donkerrode mantels.

Daarna volgt in een enorme flash-back de voorgeschiedenis en het eigenlijke verhaal over de veldslagen in de Hollandse duinstreek. Soortgelijke als hierboven geciteerde beginregels treffen we aan bij *De Hollanders komen ons vermoorden*:

> Op zondag 11 augustus 1585 verliet Alessandro Farnese, hertog van Parma en landvoogd over de Nederlanden, het tegenover Antwerpen op de westelijke, de Vlaamse Scheldeoever gelegen kasteel Beveren. Hij reed aan het hoofd van wat gewoonlijk een schitterende ruiterstoet wordt genoemd.

Ook *Een koning die van geen nee wil horen* start zo:

> Op 14 mei 1643 kwam een einde aan het leven van de Franse koning Lodewijk XIII. Hij was tweeënveertig jaar geworden

> en hij stierf, naar de woorden van een tijdgenote, aan te veel uitputting, te veel verdriet, te veel purgeren en te veel jachtpartijen. De laatste maanden kon hij, zonder al te zeer aan het leven te hechten, maar niet besluiten dood te gaan. Maar op genoemde datum, vroeg in de morgen, kreeg hij het onmiskenbare gevoel van het afgelopen zijn. Hij vroeg aan zijn dokter: Hoeveel uur nog? want ik wil het nu wel weten. De dokter zei: Op zijn hoogst drie. Daar kan ik mij van ganser harte mee verenigen, zei de koning.

En bij andere door Alberts gepubliceerde (en gedeeltelijk in *Haast hebben in september* gebundelde) half-fictionele of geheel feitelijke (maar hoe feitelijk is een verhaal waarin Alberts weergeeft wat een stervende koning denkt?) geschiedenisverhalen wordt op dezelfde manier begonnen, bijvoorbeeld in het verhaal ‘Een duel in Sint Petersburg’, dat verscheen in het laatste nummer van het tijdschrift Hollands Diep:

> Op 21 november van het jaar 1776 begon kort na twaalf uur in de middag in de winkel van een Petersburgse verkoper van bereid voedsel - of traiteur, zoals dit beroep ook toen al werd genoemd - een officier aan zijn maaltijd. Hij droeg de witte uniform van de Russische marine en hij zou later op de dag gaan duelleren met een officier van de landmacht, maar dat wist hij toen nog niet.

In *De huzaren van Castricum* vertelt Alberts merkbaar met veel plezier zijn verhaal over de merkwaardige politieke constellatie in de Republiek der Verenigde Nederlanden en over de soms kleurrijke personen die hoofdrollen vertolkten in het diplomatieke en militaire spel. Op een zeer luchtige, bijna komische toon weet hij het in het algemeen sombere beeld wat men van die periode uit de vaderlandse geschiedenis heeft in een kleuriger om te zetten. Hij doet dit door vele anekdotes, regelmatige woordgrapjes (‘Men heeft de neiging met een beetje minachting neer te zien op mensen die zo bedachtzaam zijn in hun doen en laten dat het bijna geen doen meer is en alleen maar laten’), en weer bijzonder vaak de woorden ‘tamelijk’ en ‘waarachtig’ in zijn relaas te voegen. De vele herhalingen zijn soms hinderlijk, zoals het vrijwel letterlijk herhaalde verhaal over Nelson in Napels. Een enkele keer laat Alberts zich in zijn vertellersenthousiasme en in zijn streven een populaire toon aan te slaan, te veel gaan. Zo op pagina 30 waar hij schrijft: ‘De Amerikaanse kolonisten, die tegen Engeland in opstand waren gekomen, lieten het gras der prairie niet over hun bedoelingen groeien’. Van prairies was binnen het gehele gebied van de opstandige kolonisten geen sprake. De prairie is een begrip dat typisch bij het 19e eeuwse verhaal over Amerika hoort. Alberts heeft een groot aantal bronnen gebruikt, gezien de lijst van boeken achterin, maar hij geeft nergens aan waar hij wat aan heeft ontleend of uit citeert. Dat is nauwelijks storend, voorzover men niet zuiver wetenschappelijke interesse in dit boek heeft, maar soms zou het aardig zijn als men wist of weergegeven gesprekken letterlijk ergens zijn aangetroffen of door de romancier Alberts zijn gereconstrueerd zoals hij ook in zijn proefschrift heeft gedaan. Impliciet bevat deze geschiedenis nogal wat verwijzingen naar 19e eeuwse literaire schrijvers als Alberts' favoriete auteurs Scott en Dickens, en naar de 17e eeuwse dagboekschrijver Samuel Pepys. Merkwaardig is dat deze literaire bronnen niet in de lijst voorkomen. Zij ontbreken ook in Alberts' tweede geschiedenisverhaal, waarvan de titel doet denken aan een spannend jongensboek. Hij citeert de schrijvers Vestdijk en Revius, maar juist van deze literaire citaten noemt hij de vindplaatsen

niet. Ook in dit boek blijft Alberts met kennelijk groot genoegen 'grappigheden' vertellen. In een passage over pogingen van de vuurwerker Giambelli om met zijn Helse Machines een brug in de Schelde op te blazen, schrijft hij:

> Op de Brug bevond zich een vrij groot aantal soldaten onder bevel van de markies de Richebourg en van Gaspard de Robles, heer van Billy, Friesland's Stenen man. Richebourg en Robles lachten allerhartelijkst om die malle Antwerpenaren en hun nog mallere branders en de markies hield er zelfs zijn buik bij vast. Even later had hij geen buik meer en trouwens ook geen handen om hem vast te houden. De lont was bij het bijzondere kruit van Giambelli gekomen.

De inmiddels al meermalen getoonde 'inlevingsmethode' die Alberts veelvuldig in zijn historische verhalen toepast, wordt ook in bovenstaand citaat gehanteerd; Alberts vertelt of hij er bij stond. In een artikeltje in Het Vrije Volk legde hij eens uit hoe bij hem een 'zogenaamd geschiedenisverhaal tot stand' komt:

> Daar is in de eerste plaats een zeker verlangen naar een ontvluchten uit het heden. Het moet iemand een zeker genoegen geven een tamelijk flink eind in de tijd terug te gaan, tenminste 50 jaar en liefst meer. Vooral als zijn eigen leeftijd boven de vijftig ligt.

Men moet een 'tamelijk grote belangstelling' voor geschiedenis hebben en daarbij is het gevoel van de schrijver van belang:

> De schrijver kan gevoelen, dat hij bij de beschouwing van de gebeurtenissen vrijwel lichamelijk naar dat tijdvak is teruggegaan.

Van de zijde van historici heeft Alberts kritiek ondervonden op deze methode. Een schrijver over historische zaken moet de eigentijdse lezer blijven wijzen op vanuit het heden te veroordelen historische situaties. Of zoals Alberts zelf die kritiek omschrijft:

> Hij moet immers zijn eigentijdse lezers historische voorlichting geven en hoe kan hij dit doen door een jaar of honderdvijftig terug te vluchten en net te doen alsof hij nooit geleefd heeft in de tweede helft van de twintigste eeuw. Wel, volgens sommigen kan hij dit niet alleen zeer goed, maar het zou hem zelfs sieren als geschiedschrijver, wanneer hij dit deed. Want anders - altijd volgens deze sommigen - probeert hij veel te veel uit te leggen, omdat hij in zijn eigen tijd is blijven steken.

Even verder schrijft hij, als woordvoerder van die anonieme sommigen, en de echo van wat hij in de inleiding van zijn dissertatie schreef is hoorbaar:

> Men moet, zeggen die sommigen, de reiziger in het verleden ook werkelijk laten reizen en genieten. Men moet de juistheid erkennen van de uitspraak van een oude geschiedschrijver, die een kleine tweeduizend jaar geleden heeft geleefd: non coquis sed concivis - het is niet voor de koks, maar voor de tafelgenoten.

In *De Hollanders komen ons vermoorden* demonstreert Alberts regelmatig zijn inlevingsmethode, bijvoorbeeld in een uitweiding over enkele nonnen die de plundering ervaren van de Brabantse plaats Tienen laat hij ze denken als het kanon- en musketvuur is opgehouden: 'Dat zal wel de overgave van de stad betekenen'. Veelvuldig gebruikt Alberts in dit boek, evenals in het voorgaande, twee geijkte

manieren om synchroon verlopende gebeurtenissen in de chronologische verhaallijn te voegen, de vooruitwijzing ('Straks zullen we nog zien', 'Ze wisten toen nog niet dat inmiddels', 'Het zou hun laatste teleurstelling zijn') en de terugverwijzing ('Zoals we zagen'). Enigszins gelijkend op de laatste manier, maar wel veel onplezieriger, is het soms meer keren herhalen van dezelfde mededelingen. Het lijkt dan of Alberts niet erg veel vertrouwen heeft in het geheugen van zijn lezers.

Alberts lijkt de geschiedenis te zien als een spannend, soms amusant en vaak intrigerend spel met personages met zeer wisselende, meest tegengestelde belangen en zeer verschillende en niet zelden merkwaardige karakters, een soort dramatisch luilekkerland dus. Ook *Een koning die van geen nee wil horen* - alweer een tot lezen uitnodigende, sprookjesachtige titel - is weer geschreven vanuit die visie. Het is een aangenaam, enigszins ouderwets aandoend geschiedenisboek, waarin op meeslepende en vaak amusante wijze verhalen worden verteld over het netwerk van intriges dat Lodewijk XIV liet fabriceren, en over de geheime verdragen en afspraken van Johan de Witt, stadhouder-koning Willem III en anderen tegen de heerszuchtige koning gericht, die uiteindelijk in de Spaanse successie-

oorlog toch ‘nee’ moest horen. Het boek is wat minder goed geschreven dan de andere - er komen hier en daar veel herhalingen voor (het eerste hoofdstuk is zelfs min of meer een herhaling van het laatste hoofdstuk uit Alberts' vorige geschiedverhaal) en mogelijkheden om aardige anekdotes en uitweidingen over belangwekkende personen als Marlborough, Willem III en Bentinck te vertellen worden niet aangegrepen. Maar de toon blijft alleszins aangenaam, dezelfde stilistische en verteltechnische eigenaardigheden als in zijn vorige boeken zijn weer volop aanwezig. De laatste alinea van de epiloog sluit zelfs weer aan bij het motief ‘Noorden’ uit zijn fictionele werk:

> Want die Nederlanden waren Oostenrijks geworden. In Utrecht was de Spaanse monarchie dan toch maar verdeeld. Lodewijks kleinzoon was koning van Spanje gebleven, maar Lodewijk zelf zag tegen het einde van zijn lange leven het zo vurig door hem gewenste gebied achter de noordelijke horizon verdwijnen. De koning heeft daar zijn nee eindelijk te horen gekregen.

Als historicus is Alberts dus een schrijver van haast vanzelfsprekend verlopende verhalen, waarin alles als in verzonnen verhalen klopt als een bus. Historie lijkt verzonnen, maar de geschiedenis wordt niet geromantiseerd. Dat gebeurt wel in zekere mate met het merendeel der tussen 1955 en 1975 geschreven verhalen in de bundel *Haast hebben in september*, waar de prozateksten vaak het midden houden tussen een persoonlijke beschouwing en een historisch-feitelijk artikel, en de historische chroniqueur zich mengt met de zuiver creatieve schrijver. De bundel vormt de kern van Alberts' literaire oeuvre waar rond de vroegere en latere verhalen en romans draaien. Zijn inspiratiebronnen, thematiek, stilistische eigenaardigheden, motieven, het hele scala van zijn verteltechnische trucages, dat alles treft men in de veertien opgenomen verhalen aan. Gezien het vermeende belang van deze bundel zullen we er wat uitvoeriger bij verwijlen. Het eerste verhaal, ‘De nachtegalen van de keizer’, met een titel die lijkt op die van het sprookje van Andersen, schreef Alberts in 1949-1955 voor het huisorgaan van een wijnhandelaar. Het is een verhaal met een journaalachtige structuur (vgl. ‘Groen’), dat speelt in Italië en de Verenigde Staten. Alberts schreef het gebruik makend ‘van een zo groot mogelijke kaart van de omgeving’. Ook de verhalen ‘Cadiz’, ‘Haast hebben in september’ en ‘Zee, onvergetelijke zee bij Perou’ schreef hij op die manier. ‘De nachtegalen van de keizer’, waarin men in de derde zin alweer naar het noorden rijdt, gaat over de onmogelijke liefde van een oudere man voor een Franse gouvernante, die door zijn echtgenote als curiositeit uit Europa is meegenomen. Als de Française voorgoed per schip teruggaat naar de Oude Wereld wuift ze:

> Ik wuif terug en dan zie ik het schip niet meer. Ik zie een schemerige zee, waar een schip een spoor door heeft getrokken en boven het spoor fladdert een vogel, heel ijverig en vastberaden, een kleine vogel, mijn kleine donkere warme nachtegaal.

Het thema van de onmogelijke liefde komt later terug in de roman *Maar geel en glanzend blijft het goud.*

> Alberts vertelde eens in een vraaggesprek het volgende:
> Ik fantaseer soms dat ik als H.G. Wells over een tijdmachine beschik en dan rijd ik niet naar de toekomst, maar naar het verleden en ik zou daar zelfs willen ingrijpen. Ik zou de moord op Floris de Vijfde of de sprong

> van de toren van Jan van Schaffelaar hebben willen voorkomen. Liefst met een mitrailleur in mijn hand - en dan weer gauw wegwezen!

Zo'n historisch fantasie-verhaal, waarin de 'inlevingsmethode' van Alberts duidelijk wordt gedemonstreerd, is 'De onbekende maarschalk'. Het gaat over een jongen die dagdroomt de geheime rechterhand te zijn van Napoleon die hij regelmatig in netelige posities te hulp schiet. Het typeert Alberts dat het een wensdroom van hem is - die hij gezien dit verhaal van jongsaf koesterde - om hiervan een film te maken, zoals hij vertelde aan Bernlef en Schippers.

Het surrealistisch aandoende 'De heks van Vienne' roept herinneringen op aan het verhaal 'De schat' uit *De eilanden* over een op een berg huizende geest, en aan Alberts' opmerkingen over gesloten luiken in zijn herinneringen aan Frankrijk. Het verhaal 'Cadiz' (ondertitel: 'De kamer zonder deuren') vertoont met het er qua sfeer en achtergrond sterk op gelijkende verhaal 'De berg van Soria' duidelijk verwantschap met werk van de onderling verwante schrijvers Slauerhoff en Terborgh. Beide verhalen gaan over desillusie en behandelen op symbolische manier het motief van het 'droomhuis'. Men zoekt op bergen of in huizen en torens naar een bevestiging van verhalen die verteld zijn, maar vindt niet wat gezocht wordt, zoals in het oudere verhaal 'De schat' en in de latere romans *Maar geel en glanzend blijft het goud* en *Het zand voor de kust van Aveiro*, waar de helden achtereenvolgens op zoek zijn naar een schat van de legendarische koning Walter IV en naar schatten in de Portugese koloniën in Amerika en Afrika.

Het titelverhaal - weer gedeeltelijk in dagboekstijl - is gebaseerd op historische gegevens. Het gaat over de tocht van mevrouw De Luynes, de Franse hertogin De Chevreuse, die in de zeventiende eeuw moest vluchten, omdat ze door Lodewijk XIII beschuldigd werd van een samenzwering. De werkelijke aanleiding was echter een andere:

> Op 14 maart 1622 ontving de prinses van Condé in haar appartementen in het Louvre. De koningin en haar dolle vriendinnen kwamen ook. De avond werd steeds vrolijker en toen de koningin tegen een uur of twaalf zei dat ze nu toch echt naar haar eigen kamers terug moest, besloten mevrouw de Luynes en juffrouw de Verneuil haar weg te brengen via een paar lege zalen van het paleis. Toen ze onderweg een kleine troon zagen staan namen de twee vriendinnen de koningin onder de armen en renden de treden van de verhoging op. De koningin struikelde en viel en dat kwam erg aan, want ze bleek in verwachting te zijn. Een miskraam volgde. De koning was razend. Het had hem toch al zo'n moeite gekost. Mevrouw de Luynes werd ontslagen en weggejaagd.

Ze vlucht, als te doen gebruikelijk in die tijd (vergelijk bijvoorbeeld het door Alberts bewerkte verhaal 'Elizabeth Musch' van de 19e eeuwer Jacob van Lennep) vermomd als man, van Parijs naar de Spaanse grens.

Het verhaal 'De herfst van het heimwee' (ondertitel: 'Het kroondomein bij Apeldoorn') is auto-biografisch en heeft verder nogal veel weg van een tekst voor een geschiedenisboek of toeristenfolder over Apeldoorn. Het eerste boek schreef Alberts werkelijk: *Leven aan de rand* (1973), een opmerkelijke titel. In het verhaal met de melancholische titel schrijft hij weer over dezelfde zaken als in zijn verhalen 'De jacht' en vooral *De bomen.* De bijzonder fraaie slotpassage lijkt iets van de diepere betekenis van Alberts' eerste roman te verklaren; en te preluderen op het einde van *Maar geel en glanzend blijft het goud*:

> Een bos in de herfst is de herfst zelf. Het is de rust, de gelatenheid, de weemoed. Het is de stilte en de onontkoombaarheid. Er is niets stervends

> aan een bos in de herfst. Sterven gebeurt misschien aan de horizon, die men kan zien, lopende door een laan aan de rand van het bos en misschien zelfs daar niet. Maar het bos gaat alleen maar de nacht in. Het kraakt en ritselt en het leeft verder. Er is niets geheimzinnigs aan een bos. Stille huizen kunnen angstaanjagend zijn, maar een bos is het nooit. Het laat ons onze gang gaan. Het doet ons soms alleen maar de herfst van ons heimwee beseffen.

Tot de categorie pure verzinsels behoort ‘Meneer Moët en meneer Chandon’, al zouden de beide namen wel eens ontleend kunnen zijn aan wijnmerken, want een grapje met een beetje werkelijkheid mag. Het gaat over twee heren die met elkaar kennismaken, nadat ze jaren achtereen in dezelfde trein geforensd hebben. Door de manier van schrijven over de heren en wat ze doen, door de herhalingen en parallellen, wordt dit verhaal bijna een prozavariant van het *Alpejagerslied* van de dichter Paul van Ostayen.

'De spoken van de Ben Alder' is een in 1745 spelend spookverhaal over een oud clanhoofd dat zich na de laatste Schotse nederlaag in een berg voegt bij zijn gesneuvelde clanleden. Het is wederom een verhaal over een verstoorde illusie. Het zou ons niet verbazen als Walter Scotts werk Alberts bij het schrijven van dit verhaal voor de geest heeft gestaan, zoals de titel van de vertelling over opkomst en ondergang van de Schotse bankier/avonturier John Law, 'De moord in de Rue Quincampoix', niet door Alberts was 'verzonnen' als Edgar Allan Poe zijn beroemde detectiveverhaal niet geschreven had. Het daaropvolgende verhaal, 'De nacht van de Tijger van Ballina', met een motto van William Blake, speelt in Ierland, en gaat over een niet voltooide 'tocht naar het noorden, naar de kust'.

Na het autobiografische en tegen de tijddraad in geschreven, aan *Namen noemen* herinnerende verhaal '1945-1940 of het verloren gaan van een terugkerende zoon', volgt het mooiste verhaal uit de bundel: 'Zee, onvergetelijke zee bij Perou'. Het romantische verhaal met een titel als een versregel gaat over twee per schip naar Zuid-Amerika reizende mannen die het op zee niet vinden en niet op land, als ze per autobus, waarin de 'ik' als enige de slaap niet kan vatten, de Andes inrijden en nog even een glimp van de oceaan waarnemen. De laatste alinea, nadat de mannen de bus hebben laten stoppen, is mooi:

> Zonder een woord te zeggen stapten we uit. We gingen achter de bus staan. We keken naar de zee. Naar de verrukkelijke, onafzienbare, onvergetelijke zee van Perou. En ik wilde iets zeggen, ik wilde zeggen: Thalatta, thalatta, maar ik deed het niet, ik voelde mijn mondhoeken trillen, ik was bang, dat ik van aandoening zou gaan stotteren en thalatta is niet zo'n goed woord om uit te spreken als je bang bent van aandoening te stotteren en ik zei dus niets, maar ik strekte wel mijn hand uit, ik wees met mijn vinger en ik zag de zee en ik draaide mij om naar Strackey en ik zag, dat hij ontroerd was. Hij, Strackey de Amerikaan, hij was ontroerd. Hij had geen tranen in zijn ogen, zoals ik, maar hij was ontroerd.

'Schot', waar de bundel mee wordt afgesloten, is weer een historisch verhaal. Enkele zetfouten in jaartallen (ook elders in deze bundel) zijn extra storend, maar het speelt in 1745 na de laatste, mislukte veldtocht van de Schotten tegen Engeland. Hoofdpersoon is een der aanvoerders, Lord George Murray, die na een conflict met zijn broer (bij de Engelse partij) over het voorvaderlijke Blair-castle Schotland moet verlaten. Alweer gaat het over een mislukte poging een lang gekoesterd ideaal te bereiken: 'Lord George trok met zijn mensen naar het noorden, naar de restanten van het leger van de prins om, zoals hij zei, diens lot te delen'. Dat lot was om verbannen te zijn en na vele omzwervingen door Europa in Medemblik te sterven.

De drie door Alberts na *Haast hebben in september* gepubliceerde romans vertonen overwegend dezelfde kenmerken als zijn vroegere boeken. Ze zijn even kort en veel verzwijgend, waardoor veel interpretaties mogelijk en waarschijnlijk worden. Weer wordt van autobiografisch (*De honden jagen niet meer; Het zand voor de kust van Aveiro*) en historisch (*Maar geel en glanzend blijft het goud; Het zand voor de kust van Aveiro*) materiaal uitgegaan. En nog steeds speelt het noorden een opmerkelijke rol, evenals de zee en de bosrand. Nog immer is er de ambtenarij (*Maar geel en glanzend blijft het goud; Het zand voor de kust van Aveiro*) en de bureaucratie (*De honden jagen niet meer*) en de ironische schrijftrant. Ook de opvallende perspectiefwisseling, zoals in *De bomen* van Aart Duclos naar Barre en in *De vergaderzaal* van de secretaris naar Dalem, blijft: in *De honden jagen niet meer* springt het perspectief van de jagende honden over naar het kapiteinsgezin,

in *Maar geel en glanzend blijft het goud* verschuift het van de minister van de raad-adviseur Gerner en in *Het zand voor de kust van Aveiro* van de thuisblijvende naar de vertrekkende broer.

Een aspect wat sterker op de voorgrond dringt dan in vroeger werk is het sprookjesachtige, het bij tijd en wijle mythische. Met name in *Maar geel en glanzend blijft het goud*, dat speelt op een erg op het Deense eiland Sjaelland lijkend eiland, is dat het geval. Het verhaal begint met als motto een overigens door Alberts zelf geschreven middeleeuws aandoende ballade over een koning en goud. Het bevat verder nogal wat verwijzingen op impliciete manier naar het werk van de Deense, 19e eeuwse sprookjesschrijver Andersen (bijvoorbeeld naar de sprookjes 'Aan het uiterste van de zee' en 'De wind vertelt van Waldemar Daae en zijn dochters') en naar de legendarische, maar historische, 14e eeuwse koning Waldemar IV en diens opvolgster, koningin Margarete. Maar ook het parabelachtige beginstuk van *De honden jagen niet meer*, de 19e eeuwse familiegeschiedenis met eenzelfde sfeer als de zeeromans van Van Schendel, en het symbolische verschijnen en verdwijnen van zandbanken (ten tijde van de door Voltaire bezongen aardbeving van Lissabon) in *Het zand voor de kust van Aveiro* versterken het mythische karakter van Alberts' recentere werk. Werk dat nog abstracter, nog meer pure verbeelding, nog meer alleen maar uitmuntend vertellen om het vertellen is geworden. Maar vanaf het verhaal 'Groen' tot en met Alberts' laatste roman zijn de personen nog steeds naar hetzelfde op zoek. Waar zij werkelijk naar zoeken of alleen maar van dromen is 'iets' achter de horizon, voorbij de bosrand of noordelijke kust, 'iets' dat soms beluisterd kan worden temidden van fluisterende bossen, 'iets' dat wel begraven moet liggen in de overwoekerde tuin van een gestorven koning of te vinden moet zijn op zee of in tropische landen, 'iets' dat in het verleden soms even zou kunnen bestaan, dat 'iets' dat de criticus Fens eens 'het gebied van vervulling, van droom en verlangens' noemde, is wat Aart Duclos in *De bomen* vindt in het binnenste van de theemuts.

Graa Boomsma
De 'open plekken' in het werk van A. Alberts
Een receptie geschiedenis

Inleiding

Wat is literatuur? Dat vroeg Jean-Paul Sartre zich eens af. Om op die vraag een antwoord met eeuwigheidswaarde te formuleren, lijkt me onmogelijk. Literatuur op zich bestaat niet. Er manifesteren zich alleen literaire verschijnselen binnen een maatschappelijke werkelijkheid die constant aan verandering onderhevig is. Literatuur is een praktisch, materieel transformatieproces. Literatuur is een vorm van ideologie.

Wat is ideologie? Niet zozeer een verzameling leerstellingen alswel een samenstel van voorstellingen, visies, waarden, ideeën en normen. Ideologie is het sociale bewustzijn van een bepaald tijdperk, is een systeem van maatschappelijke praktijken. In dat bewustzijn worden constant maatschappelijke handelingen en sociaal-economische machtsverhoudingen ge(re)produceerd. Tussen ideologie en werkelijkheid bestaat dus geen scheiding. De term ideologie lijkt samenhang te suggereren. De Franse structuralist Pierre Macherey heeft over die zogenaamde samenhang gezegd:

> Integendeel, ideologie is wezenlijk tegenstrijdig, boordevol konflikten die ze probeert te verbergen. Van alles wordt er bedacht om deze tegenspraken te verbergen; maar door ze te verbergen worden ze op de een of andere manier zichtbaar. In het soort analyse dat ik voorsta gaat het er nou juist om die ideologiese tegenspraken te lezen in de kunstgrepen die geproduceerd worden om ze te verbergen, en betekent lezen: in het systeem van verdonkeremanen de tegenspraken opsporen.[1.]

De ideologie werkt voortdurend in op literaire teksten. Literatuur is niet autonoom. Een literaire tekst als objectief gegeven bestaat niet. De betekenis van een tekst verschuift steeds. Teksten worden als het ware steeds herschreven, hun effecten vallen voortdurend anders uit. Pierre Macherey:

> Het is van wezenlijk belang de materiële geschiedenis van teksten te bestuderen en die geschiedenis omvat (...) niet alleen de werken zelf maar alle interpretaties die er van gegeven zijn en die er uiteindelijk *in* zijn opgenomen.[2.]

Geen wonder dat Macherey (terechte) kritiek heeft op de illusie van eenheid van een literair werk. Voltooide romans, novellen of verhalen bestaan niet. Het karakter van een literair werk is onvolledig, onvoltooid, open.

> Tegenover deze illusie (van eenheid - GB), die een grote hindernis vormt voor de ontwikkeling van een gefundeerde kennis van literaire verschijnselen, moeten we het begrip van hun onvolledigheid plaatsen, hun heterogeniteit en, in laatste instantie, hun inkoherentie.[3.]
> Een literair werk is ook interessant door wat het *niet* zegt.

De Engelse marxist Terry Eagleton parafraseert Macherey's opvattingen aldus:

> In de veelbetekenende *stiltes* van een tekst, in zijn hiaten en in wat er níet staat, kan men de aanwezigheid van ideologie het meest positief voelen. Deze stiltes moet de literatuurkritikus tot 'spreken' brengen. Het is de tekst als het ware ideologies verboden bepaalde dingen uit te spreken.
> Wanneer de auteur bijvoorbeeld op zijn eigen manier de waarheid probeert te vertellen, dan ziet hij zich gedwongen de grenzen van de ideologie waarbinnen hij schrijft, aan het licht te brengen. Hij wordt gedwongen haar leemten en stiltes bloot te leggen, dus dat wat zij niet onder woorden kan brengen.[4.]

De 'stiltes' van Macherey lijken (in de verte) op de 'open plekken' van Wolfgang Iser. Macherey pleitte in de allereerste plaats voor een onderzoek naar de literaire tekst zelf, Iser heeft het in *Die Appelstruktur der Texte* vooral over de externe en interne *werking* die een tekst kan hebben: de manier waarop een tekst op een lezer inwerkt.

De externe werking. De wereld van de tekst is een andere dan die van de lezer. Hoe groter de kloof tussen die twee werelden, des te 'vager' zal de lezer de tekst vinden. Die 'vaagheid' of 'onbepaaldheid' (*Unbestimmtheit*) van de tekst stimuleert de verbeelding van de lezer (of de tekst is voor de lezer zó 'vaag', dat hij de moed opgeeft).

De interne werking van een tekst komt op gang door de 'open plekken' (*Leerstellen*). De lezer wordt gedwongen niet-ingevulde, verzwegen, weggewerkte elementen aktief in te vullen. Die 'open plekken' vormen een noodzakelijke voorwaarde voor de esthetische reacties van de lezer. Een literaire tekst kan zeer veel open plekken hebben, maar ook zeer weinig. Tussen opperste 'vaagheid' en overduidelijke voorspelbaarheid bewegen zich de teksten. Welke kwalificatie een tekst krijgt van een lezer, hangt helemaal af van zijn of haar houding, opleiding, gewenning, verwachtingen, enz. Rien T. Segers schrijft over dit probleem ondermeer:

> Als het aantal open plekken te klein is, loopt de fiktionele tekst het risiko zijn lezers te vervelen, omdat zij in stijgende mate met *Bestimmtheit* gekonfronteerd worden, hetgeen tot voorspelbaarheid leidt. Iser konkludeert dat binnen een fiktionele tekst vaagheid funktioneert als de belangrijkste schakel tussen tekst en lezer, omdat vaagheid de verbeelding van de lezer aktiveert om een aantal textuele intenties te realiseren. Ook hier ligt de zaak waarschijnlijk veel gekompliceerder (...). Het inlossen van voorspelbare verwachtingen heeft zeker ook een bevredigende werking, en is dus niet alleen maar 'vervelend'. Anderzijds is te gróte vaagheid zeker óók weer niet aantrekkelijk.[5.]

De gulden middenweg? Dat hangt er maar helemaal van af. De al of niet kritische of bereidwillige houding van de lezer geeft de doorslag. De reacties op één en dezelfde tekst of schrijver kunnen nogal verschillen. De wijze waarop literaire critici, de zogenaamde beroepslezers die hun leeservaringen publiceren, op het werk van A. Alberts reageren spreekt boekdelen. Ik geef twee voorbeelden die globaal gezien representatief zijn voor de Alberts-receptie tussen 1953 (in november 1952 verscheen zijn debuut, de verhalenbundel *De eilanden*) en 1983 (in november 1982 publiceerde Alberts zijn kleine roman *Het zand voor de kust van Aveiro*). K. Schippers:

> Schrijven is verhullen. Ik lees graag Alberts. Het is nauwelijks aanwijsbaar wat er gebeurt omdat dat nu juist in de

constructie van het boek zit, het overgaan van het ene in het andere. Je kunt nergens zeggen waar het drama precies aanwezig is.[6.]

Carel Peeters zei naar aanleiding van *De bomen* (1953), het enige boek van Alberts dat hij - toen het herdrukt werd in 1975 - besproken heeft, over het 'verhullende' in Alberts' werk: Afgezien van *De vergaderzaal* vind ik het werk van Alberts wat schimmig, tasten naar het ontastbare of onuitsprekelijke'.[7.]

De kunst van het noemen (een verantwoording)

Een receptiegeschiedenis van het werk van Albert Alberts zal zich kunnen concentreren op de manier waarop critici hebben gereageerd op de 'open plekken' in zijn literaire werk. Dit wordt dus vooral een opstel over de waardering voor de kunst van het niet noemen, voor literatuur waarin zich telkenmale niemand in niemandsland ophoudt. De aandacht voor het vage, het schimmige, de 'open plekken', zal hopelijk niet tot een fixatie uitgroeien.

De teksten die allereerst nadrukkelijk historisch zijn - *De huzaren van Castricum. Een geschiedenis van de Nederlandse Republiek van 1780 tot 1800* (1972). *De Hollanders komen ons vermoorden. De scheiding tussen Noord- en Zuid-Holland 1585-1648* (1975) en *Een koning die van geen nee wil horen. De Europese ambities van Lodewijk XIV* (1976) - heb ik buiten beschouwing gelaten, al is er iets te zeggen voor de kwalificatie historische roman (zowel de historie als de roman kan in de titels teruggevonden worden).[8.] De verhalenbundel *Haast hebben in september* (1975) heb ik wel behandeld. Het historische is in die bundel stevig aanwezig, maar het literaire is niet te veronachtzamen. Alberts' mémoires, tot nu toe opgeslagen in *Namen noemen. Zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen aan het leven in een paradijs, dat Nederlands-Indië heette, 1939-1947* (1962) en *De Franse slag. Zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen van een Nederlander in Franse Staatsdienst, 1937-1939* (1963), heb ik wel in mijn beschouwingen betrokken (het verband tussen feit en fictie), maar aanzienlijk globaler dan de strikt literaire teksten. Niet alle reacties op het werk van Alberts zal ik noemen of verwerken. De keuze, waaruit ik zal citeren of die ik zal parafraseren en waar nodig becommentariëren, is hopelijk representatief. Soms zal ik verwijzen naar interviews die Alberts heeft afgestaan.

Achtereenvolgens komen de volgende werken en de reacties daarop aan bod: *De eilanden* (november 1952), *De bomen* (1953), *Namen noemen* (1962, gewijzigde herdruk in 1974 onder de titel *In en uit het paradijs getild*), *De Franse slag* (1963, gewijzigde herdruk in 1974 onder de titel *Aan Frankrijk uitgeleverd*), *De vergaderzaal* (1974), *Haast hebben in september* (1975), *De honden jagen niet meer* (1979), *Maar geel en glanzend blijft het goud* (1981) en *Het zand voor de kust van Aveiro* (november 1982).

De kunst van het niet noemen (de eilanden)

De drang tot publiceren is Alberts vreemd. Anderen hebben hem daartoe bijna altijd aangezet. In 1947 begon hij te schrijven. Maar plaatsing van zijn Produkten in tijdschriften volgde daar niet meteen op. Het openingsverhaal van Alberts'

debuutbundel *De eilanden* (1952) kwam met vertraging in een blad terecht. Alberts daarover:

> 'Groen' heeft Friedericy voor mij aangeboden bij een tijdschrift en dat is door laksheid van mij, omdat ik een brief niet beantwoord heb, pas jaren later geplaatst in *Libertinage.* Of de toenmalige redacteur, Van Leeuwen, òf Gomperts heeft gezegd: dat slot moet je eraf laten. Die man was toen gek geworden (de hoofdfiguur in het verhaal - GB). Ik liet hem in zijn gekheid allemaal dingen doen. Dat was inderdaad volslagen kolder. Dat kwam omdat het helemaal in het begin was, ik wou het een beetje te mooi maken.[9.]

Libertinage was een blad dat G.A. van Oorschot uitgaf 'en die bleef maar aan mij trekken om andere verhalen'.[10.] Zo ontstond *De eilanden*, uiteraard bij Van Oorschot verschenen en door de critici vorstelijk onthaald (voor het verhaal 'Groen' ontving Alberts in 1953 de Prozaprijs van de Gemeente Amsterdam).

Zonder dat Alberts namen noemt, is het de lezer al vanaf het openingsverhaal 'Groen' duidelijk, dat de 'eilanden' slaan op Nederlands-Indië. In 'Groen' wordt een naamloze ambtenaar van het Binnenlands Bestuur 'gedropt' op een afgelegen post in de archipel: een zwaar bebost eiland. Zijn collega Peereboom woont honderd kilometer naar het westen. Peereboom probeert via de drank aan de allesoverheersende aanwezigheid van het groene woud te ontkomen. Uiteindelijk hangt hij zich op. Het bos verstikt hem. De angst is op die wijze bezworen. De ik-figuur, die zich aangetrokken voelt tot het onbekende bos in het noorden ('Mijn geheim plan om het Noorderbos te maken tot een sprookjesreservaat voor mezelf...', p. 25 2e druk, jan. 1954) en op die manier zijn angst voor het toverachtige onbekende wil overwinnen, ziet, teruggekomen na een dienstreis, Peereboom aan de lampenstandaard hangen. Zijn licht is uitgedoofd.

Aan 'Groen' wordt in de stuk voor stuk positieve kritieken veel aandacht geschonken (ook aan 'Het moeras' en 'De jacht', maar daarover straks). C.J. Kelk[11.] wijdt in zijn inleiding uit over jonge ambtenaren die op afgelegen posten worden gestationeerd. De afzondering en soms raadselachtige gedragingen van de inlanders en hun hoofden missen hun psychische en fysieke uitwerking niet. De (beginnende) ambtenaar werd 'verscheurd door spanningen, door de meest heftige gevoelens van heimwee, verlatenheid, onzekerheid en misschien soms ook wel door angst'. Europese gevoelens en begrippen passen niet 'in het groene, hete, schier onherbergzame eilandenrijk...' Alberts heeft het niet over concrete figuren en maakt nauwelijks duidelijk waar het eigenlijk allemaal om gaat.

> Hij schuift eenvoudig, als gold het een stille wajangvertoning, de enige blanke langs de achtergrond van een ziedende natuur en laat hem de somtijds tragische, soms ook burleske bewegingen maken waartoe hij door de omstandigheden wordt genoopt.

In 'Groen' belijdt Alberts (Kelk vereenzelvigt de ik-figuur met de schrijver) 'zijn verlangen (...) naar het onbekende woud, dat zich achter zijn huis uitstrekt...' 'Groen' behandelt de avonturen

> die hij beleeft om er in door te dringen, om er de grens van te verkennen, tot hij, teruggekeerd, zijn dode voorganger (Peereboom is een collega, geen voorganger - GB) vindt, opgehangen, zichzelf gewurgd in zijn lus, van verlatenheid.

J.W. Hofstra[12.] signaleert bij Alberts een ‘grote spaarzaamheid van taal’. Soortgelijke kwalificeringen zijn in bijna alle kritieken tot en met 1982 terug te vinden. Het contact dat Alberts' personages met anderen onderhouden is ‘slechts een praatverbond, een uitwisseling van gemeenplaatsen, van aan beide zijden niet overwogen woordflarden die erupties zijn van de denkstroom in beider brein’. Het Alberts-personage probeert zich in Indië ‘in een dodelijke melancholie (...) te verzoenen met het wezensvreemde dat hem omringt’. Met een bijna kinderlijke fantasie siert Alberts de werkelijkheid op (met zijn aandacht voor het magische) ‘om het leven te kunnen houden in de eenzaamheid en het verstand niet te laten verduisteren bij deze voortdurende confrontatie met onwrikbare realiteiten van de natuur om hem heen’. De omgeving reduceert hij, betrekt hij ‘binnen zijn nauwe denkkring’ (bijvoorbeeld de ontmoeting met ‘een hem volstrekt wezens-vreemde collega’ in ‘Groen’). Wat hij ondervindt wil Alberts (Hofstra verwisselt Alberts met zijn personages) meteen ‘van de vermoede geheimzinnige achtergronden’ ontdoen. Op de afzonderlijke verhalen gaat Hofstra niet in, op een tussenzin na waarin hij drie verhalen noemt.

Het eerste wat Rob Nieuwenhuys opviel in *De eilanden*[13.], was ‘de originaliteit en de bijzondere manier van vertellen’. De

grondvorm van zijn verhalen omgeeft Alberts door een ‘beschermend gordijn van lichte ironie’. De toon is ironisch, nuchter en soms bruusk. Kenmerkend voor Alberts is de staccato-stijl en de verwaarlozing van bijzonderheden, plaatsaanduidingen of namen. Door het ‘wegkappen van details’ (waardoor er open plekken in het bos van het verhaal ontstaan! - GB) vormt zich een levenloos decor dat de verhalen iets onwezenlijks meegeeft. Door het niet noemen van plaatsen of namen ‘krijgen de verhalen iets volstrekt kaals’. Nieuwenhuys noemt de verhalen ‘Groen’ en ‘De jacht’ voortreffelijk. Over ‘Groen’ schrijft hij:

> De obsessie van het groen die het brein aantast, het eeuwig groene bos, waaruit geen uitweg meer is. Een thema dat zeker niet nieuw is in de zogenaamde Indische bellettrie, maar dat ditmaal op zeer persoonlijke en aangrijpende wijze verteld wordt.

In zijn *Oost-Indische Spiegel* herhaalt Nieuwenhuys deze opmerkingen, maar laat het niet daarbij. Zonder de hele paragraaf nu te willen behandelen (ook latere boeken betrekt Nieuwenhuys in zijn beschouwing), lijkt het toch verstandig de dingen die hij - achteraf - over *De eilanden* zegt nu weer te geven. Nieuwenhuys sluit aan op Hofstra's opmerkingen over de ‘praatverbonden’ tussen de personages als hij zegt, dat de gesprekken in Alberts' verhalen (evenals de ‘beleefdheidswedstrijden’) ‘rituele gebaren’[14.] zijn om een leefbaar klimaat te scheppen tussen mensen die elkaar niets te melden hebben. Aan de hand van het verhaal ‘Het moeras’, waarin de eenzame Naman (een naam die Nieuwenhuys doet denken aan ‘Niemand’) achter het moeras is gaan wonen omdat er in het dorp niemand was om mee te praten (Kees Fens gaat uitgebreid op dit verhaal in, daarover straks) toont Nieuwenhuys aan, dat de mensen in de Alberts-wereld elkaar nauwelijks of niet verstaan. Het vraag- en antwoordspel tussen de ik-figuur en Naman levert alleen maar misverstanden op. Het gebrek of de afwezigheid van communicatie is het centrale motief in verhalen als ‘Het onbekende eiland’ (waarin de op een eiland gestrande bemanning van een vliegtuig zich uiteindelijk alleen verstaanbaar kan maken dankzij het herkenningswoord ‘tilpoen’ (telefoon)), ‘Het laatste eiland’ (waarin op de vraag op welk eiland duikers zijn te vinden die visnetten naar boven kunnen zwemmen wel antwoorden komen, maar niet de juiste, zodat er een cirkelredenering ontstaat) of ‘De koning is dood’.

Aan ‘De jacht’ en ‘Groen’ besteedt Nieuwenhuys de meeste aandacht. Het verlangen van de ik-figuur in ‘Groen’ om voorbij de bosgrens van het vijandige, ontoegankelijke Noordelijke bos te komen ‘wordt een obsessie’.[15.] Als hij eenmaal die ‘open plek’ bereikt heeft, lijkt dat de redding, de vrijheid. Maar omkijkend naar het bos ziet hij het groen als een laag kronkelende slangen. Nieuwenhuys citeert dan: ‘Ik stond daarbuiten en ik was ontzettend bang. Ik moest terug, ik moest met open ogen op dit vreselijk wezen toelopen en er binnengaan (...)’.[15.] Terug op zijn standplaats blijkt Peereboom zich opgehangen te hebben.

> ‘Groen’ is een verhaal dat men regel voor regel lezen moet, juist omdat het zo geconcentreerd geschreven is, omdat elk woord er een funktie in heeft. Als men dit doet, blijkt het een obsederend verhaal dat gemakkelijk een stuk melo-dramatiek had kunnen worden, maar dat dank zij Alberts' ‘techniek van vereenvoudiging’ overkomt als een aangrijpend proces van geestelijke desintegratie.[16.]

De juichende recensie van J. Greshoff[17.] bevat weinig concrete mededelingen over *De eilanden.* Op de afzonderlijke verhalen gaat Greshoff al helemaal niet in. Hij noemt Alberts' schrijverij ‘doodsimpel, nauwkeurig, oprecht, wáár...’ De beelden die Alberts produceert worden onderworpen ‘aan de diep-indringende uitwerking van de machtige transformatie-middelen: het betreuren, het verlangen, de droom en de illusie...’ Nieuwenhuys laat overigens ook de term ‘transformatie’ vallen, in het kader van de door hem gesignaleerde staccato-stijl (sterk ingehouden, korte zinnetjes). ‘Hij verkreeg daardoor een merkwaardig effect, een soort getransformeerde werkelijkheid, een werkelijkheid waarbinnen de structuur veranderd was zoals in heel heldere dagdromen’.[18.]

Annie Romein-Verschoor zet boven haar recensie een treffende titel: ‘Sine Nomine?’ (= Zonder namen? - GB)[19.]. Romein-Verschoor valt over de flaptekst en de stofomslag met een kaart van de Indische archipel erop. Het uiterlijk van het boek (de 2e druk, in 1954 is overigens strikt neutraal uitgevoerd - GB) doet onrecht aan de auteur, want suggereert realistische, herkenbare belevenissen van een BB-ambtenaar in Nederlands-Indië. Maar de kern van de verhalen is een obsessie, die blijkt uit de afstand die tegenover de stof ingenomen wordt. ‘Er spreekt naar het mij voorkomt uit deze verhalen een alles overheersende vrees om bij wat dan ook op deze eilanden betrokken te zijn, zich door iets te laten inspinnen, voor iets verantwoordelijk te zijn’.[20.] Deze opvatting ‘bewijst’ Romein-Verschoor aan de hand van drie verhalen: ‘De jacht’, ‘Groen’ en vooral ‘De dief’. In dat laatste verhaal is sprake van de Inlander Horan, die van zijn buurman een stierkalfje heeft gestolen en dat zelf keurig verzorgt. Er volgt rechtspraak en gevangenisstraf. Het verhaal van Alberts vervalt niet in het humoristische:

> hij vertelt alleen maar van een afstand toekijkend wat hij en de anderen doen, het is niet humoristisch en het is geen lesje, maar het is doortrokken van de vreesachtige bewondering, dat mensen in deze verhouding tegenover elkaar komen te staan, van de vrees die verhoudingen ook maar met een woord te definiëren, omdat je immers daarmee een verantwoording aanvaart, die alleen door een zielige opgeblazenheid te dragen is.

Hier slaat Romein-Verschoor de spijker op de kop: de belangrijkste ‘open plek’ in *De eilanden* is het zwijgen over de koloniale gezagsverhoudingen. Alberts' personages lijken minder (koloniale) gezagsdragers dan vervreemde afstandelijken of buitenstaanders. Het verzet tegen een vorm van verantwoordelijkheid komt in ‘Groen’ tot uiting in het verweer tegen de natuur. De taal van de ik-figuur, die ergens op een kust is geland, is vaag, zijn relaties met andere, nooit nader omschreven mensen (Peereboom is een uitzondering, hoewel ook hier raadsels zijn) zijn nooit innig; in dronkenschap gedane bekentenissen worden achteraf betreurd. Ook Annie Romein-Verschoor constateert met zoveel woorden een gebrek aan communicatie. ‘Maar al die onverschillige contacten op een afstand spelen zich af op de rand van een angst-om-het-uit-te-gillen, de angst voor het groen, voor de insluiting door de levende muur van het bos’.[20.]

De uitgebreidste analyse van *De eilanden*, die Rob Nieuwenhuys interessant ‘maar toch niet overal bevredigend’ noemt[21.], is van de hand van Kees Fens. Zijn opstel ‘achteraf’ verscheen in Merlyn (juli 1964) en werd herdrukt in *De gevestigde chaos*[22.]. Fens maakt in de inleiding van zijn stuk bezwaar tegen de biografische benadering van *De eilanden* door Nieuwenhuys. Nieuwenhuys heeft verhalen als ‘De jacht’ met biografische gegevens in het achterhoofd gelezen, identificeert de ik-figuur in de verhalen met de bestuursambtenaar Alberts en situeert de verhalen zonder dat daar tekstuele gegevens voor zijn te vinden, in Nederlands-Indië. Fens

verwerpt die concretisering. ‘Wie gaat preciseren, hoe dan ook, ziet aan het wezenlijke van de verhalen voorbij’.[23.] Alle verhalen, op het slotverhaal na, spelen op naamloze eilanden. Die naamloosheid, door de ik-figuren zélf aangebracht, vindt Fens op twee manieren functioneel: 1. versterking van het isolement (de eilanden worden pure eilanden), 2. eiland en ik-figuur blijven vreemden voor elkaar (naamgeving betekent eigenmaking). Karakteriserende beschrijvingen die de verhalen enige individualiteit zouden kunnen verschaffen ontbreken, waardoor de naamloosheid nog versterkt wordt. In titels is ook van specificatie geen sprake. In tegenstelling tot Romein-Verschoor zegt Fens iets positiefs over het stofomslag. Dat de Indische archipel in wit is uitgespaard, acht hij zinvol juist dóór de, ook door Romein-Verschoor gesignaleerde, kenmerkende, naamloosheid.

De rest van Fens' betoog gaat op aan analyses van vorm en thematiek van ‘Groen’ - het openingsverhaal dat hij door de

vergelijkbare dagboekvorm in verband brengt met het slotverhaal ‘Achter de horizon’ - en vooral ‘Het moeras’.

‘Groen’ noemt Fens als eerste voorbeeld van een verhaal waarin niets verbijzonderd wordt. Het verhaal is dagboeksgewijs opgebouwd, maar de aanduidingen zijn rudimentair: een dag later, enz. ‘Dateringen, zelfs namen van dagen ontbreken’.[23.] Het eiland, de mensen en de data worden niet ‘ingevuld’ door de ikfiguur. Alleen de omtrekken zijn gegeven.

Fens signaleert een voor Alberts kenmerkende stijlfiguur: de herhaling van functieaanduidingen van mensen, die louter daardoor ‘bestaan’ in de verhalen (‘chef’ in ‘Het huis van mijn grootvader’, ‘klerk’ in ‘De jacht’). ‘Het proza krijgt er soms iets kinderlijks, iets gewild primitiefs door’.[24.] De eenvoudige zinsbouw is ook een gevolg van de afwezigheid van concretisering. De dialoog (vaak een vraag en antwoordspel) wordt niet persoonlijk. ‘Men wisselt vragen en antwoorden uit, zonder dat er door het gesprek een andere relatie ontstaat dan een zeer formele, die dan nog door de nood wordt afgedwongen’.[24.] Hofstra en Nieuwenhuys constateren iets dergelijks. Fens komt in zijn recensie van *De vergaderzaal* (1974) op het formele terug.

Hoewel de mensen die samen met de ik-figuur hoofdpersonen zijn wél namen krijgen (Peereboom in ‘Groen’, Naman in ‘Het moeras’, kapitein Florines in ‘De jacht’), levert dat nooit meer dan ‘een vaste omtrek’[25.] op. De contouren zijn wel gegeven, maar er is verder niets ingevuld. Fens zegt het niet met zoveel woorden, maar personages als Peereboom, Naman en Florines zijn eigenlijk witte, open plekken. Ze bestaan en de lezer krijgt verder nauwelijks gegevens. Geen wonder dat Nieuwenhuys de naam Naman met ‘Niemand’ associeerde.

De afstand tussen de ik-figuur en de hierboven genoemde personages is letterlijk groot maar figuurlijk nóg groter.[26.] Fens bespeurt wel een ontwikkeling in de verhalen, bijvoorbeeld ‘Groen’. De ik-figuur en Peereboom leven op honderd kilometer afstand van elkaar op twee open plekken. Hun eenzaamheid wordt versterkt door de suggestie dat het eiland één groot bos is.

> Peerebooms zelfmoord blijkt een zelfopenbaring. In meer van Alberts' verhalen heeft een individualiseringsproces van de hoofdpersoon plaats, een grijpbaar worden van de mens voor de ik-figuur. Verborgenheden worden onthuld, het leven van de hoofdfiguur is een illusoire wereld bijvoorbeeld (...). En die onthulling accentueert het vreemdeling-zijn van de hoofdfiguur nog.[27.]

Kees Fens is de enige criticus die het dagboekachtige ‘Groen’ met het dagboekachtige ‘Achter de horizon’ met elkaar in verband brengt. ‘Je kunt zeggen: in “Groen” is elke nieuwe “datum” een dieper doordringen in het eiland, in “Achter de horizon” betekent elke datum een grotere verwijdering van de eilanden’.[28.] Het land waarnaar de ik-figuur per boot terugkeert wordt gelokaliseerd met het vage ‘in het noorden’. Jammer dat Fens verzuimd heeft dit ‘in het noorden’ te koppelen aan het onbekende Noorderbos (‘Het Noorderbos moet mooier en beter zijn’, p. 16) uit ‘Groen’, waarnaar de ik-figuur uitziet (p. 14). De drang naar het Noorden verder te reizen is ook in ‘Achter de horizon’ aanwezig. Bijna met het schip in het land van herkomst (Nederland wordt niet genoemd) gearriveerd denkt de ik-figuur: ‘Wat kan het mij verdommen, of we over drie uur binnen zijn, voor mijn part varen we door, verder naar het Noorden. Maar dan met een leeg schip. Een leeg schip op een lege zee...’ (p. 144). Fens' kernconclusie aan de hand van een ander citaat luidt: ‘de gegeven beschrijving nadert het niets. De volledige abstractie is bijna bereikt, een

verhaal over niemand in nergensland'.[28.] De overgeplaatste ik-figuur begint opnieuw in een blanco land, een nog open plek. Achter de horizon liggen de eilanden als witte plekken. In de slotalinea lijkt het 'Noorden' mythische proporties te krijgen. Walter van de Laar[8.] zegt in 1982 zelfs: 'De tocht naar het Noorden is waarschijnlijk de essentie van de romans van Alberts'. Maar hij had toen *De vergaderzaal* en andere romans gelezen en ook het interview in Vrij Nederland waarin Alberts zegt, dat hij het eerst nog geografisch toevallige 'Noorden' in 'Achter de horizon' bewust ging gebruiken.[29.] Wordt het Noorden de 'open plek' die Alberts met zijn verbeelding wil invullen, met zijn dromen wil 'vervullen?'

Ik heb gezegd, dat de critici aan drie verhalen uit De *eilanden* de meeste aandacht schonken. 'De jacht' en 'Het moeras', soms al even ter sprake gekomen, behandel ik hierna.

C.J. Kelk[11.] gaat globaal in op de relatie die in 'De jacht' wordt gelegd tussen het jagen op de brandschattende kapitein Florines en zijn bende en de Gelderse drijfjacht op een weerloos zwijn waarvan de ik-figuur getuige was in zijn jeugd. Redde de ik in zijn jeugd een zwijn, nu jaagt hij erop (Florines) en identificeert zich andermaal met het beest. Hij hijgt en knort tijdens de achtervolging (p. 102). Als de ik zich, tijdens de jacht op het zwijn Florines, wast aan een pomp, staat er: 'In deze enkele ogenblikken, terwijl ik daar neerzat, gehurkt in een dierlijk welbehagen om het bijtende water, was ik het wild, het zwijn, maar Florines zou niet jagen' (p. 103). Jagen of gejaagd worden. Vijf pagina's verder (Kelk parafraseert overigens slechts) zijn de rollen omgedraaid. Florines gooit emmertjes water over zijn hoofd. 'Het was Florines, maar het was nu ook het zwijn en ik was de jager niet meer. Een zwijn bij zijn drenkplaats en ik moest het waarschuwen (...). Ik moest mijn vriend het zwijn redden' (p. 108). Maar de ik schiet Florines door het hoofd. Het zwijn, dat volgens Kelk het leven vertegenwoordigde was dood.

Nieuwenhuys[13.] roept 'De jacht' min of meer uit tot het beste verhaal van de bundel. Hij schrijft over de ambivalente gevoelens van Alberts (die hij weer gelijkstelt met zijn personages): 'de geringe sympathie voor hemzelf als jager en als gezagsdrager en een nauwelijks verholen genegenheid voor de opgejaagde opstandeling'. In zijn *Oost-Indische Spiegel* gaat hij nader in op het zwijn-motief. Dankzij het in het verhaal schuiven van een jeugdherinnering slaagt Alberts erin zijn solidariteit met de achtervolgde Florines duidelijk te maken zonder dat expliciet uit te spreken.

> Hij (weer is niet duidelijk of Nieuwenhuys Alberts of de ikfiguur bedoelt - GB) is als kind de achtervolgde geweest - hij is het zwijn geweest - Florines is het zwijn - hij is Florines die achtervolgd wordt - hij is de achtervolgde. Een reeks associaties die niet zó door Alberts geformuleerd wordt - zoals hier - maar die hij, alleen door het verhaal te vertellen, bij de lezer oproept. Ook dit is een deel van Alberts' schrijftechniek die, meer dan op rechtstreekse uitspraken, op verzwijgingen en aanduidingen berust.[30.]

Inderdaad. Dankzij de kunst van het niet noemen ontstaan er open plekken die de lezer, voorgegaan door de criticus, kan invullen.

Annie Romein-Verschoor[31.] plaatst 'De jacht' in het kader van het buitenstaanderschap, van het 'ontwijken van de verbondenheid, van de verantwoordelijkheid uit een vrees die ook als een overmaat van verantwoordelijkheid zou kunnen worden aangeduid...'

Kees Fens maakt bezwaren tegen de structuur van 'De jacht': 'Tegen "De jacht" heb ik het bezwaar dat het Nederlandse gedeelte - hier zijn plaats en tijd wel scherp aangegeven - slechts thematisch, niet stijl-technisch in het verhaal is opgenomen'.[32.] 'Het moeras', waaraan Fens bijna de helft van zijn essay wijdt, vindt hij blijkbaar het

beste verhaal. De ik-figuur, die aan het begin van dit verhaal wil weten waarom Naman uit het dorp is vertrokken om achter het moeras te gaan wonen, wordt alleen met cirkelredeneringen ‘om de tuin geleid’. ‘Contact lijkt een onmogelijkheid en dat is niet alleen het gevolg van het feit dat “ik” en “je” vreemdelingen voor elkaar zijn, maar ook hiervan, dat Naman voor de dorpsbewoners een vreemde is’.[32.] Over Namans beweegredenen komt de lezer nauwelijks iets te weten. Gesprekken tussen de ik en de dorpsmensen zijn ‘babels’. Er is niet alleen een spraakverwarring, ook de herhaling van één gegeven levert uiteindelijk niets op. ‘De herhaling wekt een sfeer van leegte. Woorden scheppen geen contacten, verbinden geen

mensen, maar vallen als het ware in een groot gat dat tussen “ik” en “ze” in ligt'. Alweer een ‘open plek!' De herhalingen, ook in de gesprekken tussen Naman en de ik, produceren ook stilte. ‘Woorden verbreken die stilte niet, maar accentueren haar'.[33.] Naman onthult niets over zichzelf, blijft een ‘gat' (een open plek - GB). De afstand tussen de ik en Naman wordt vergroot als Naman in het middendeel van het verhaal helemaal verdwijnt. Tijdens het diner richt Naman zich tot een onzichtbare derde: Maria (hij is dan weer lichamelijk aanwezig, maar geestelijk afwezig - GB). Deze situatie brengt Fens in verband met de volgens hem terloops vertelde zin in het begin van het verhaal: ‘Er was ook nog een meisje geweest' (p. 65). Inderdaad wordt die zin onnadrukkelijk geformuleerd (‘ook nog'), maar tot die mededeling van één zin blijft de, indirecte, informatie niet beperkt. Alberts wijdt een hele alinea aan de kortstondige relatie tussen Naman en Rie Winters (Maria). Vanuit haar gezichtspunt wordt de relatie belicht. Zij wilde best vrijen, maar Naman *verloor* zich uitsluitend in overdreven hoffelijkheid die haar op de lachspieren werkte. Het ‘terloopse' lijkt mij wat minder terloops. Wel is het zo, dat het ‘drama' (de verbreking van de relatie) dat Naman ervan maakt, luchtigjes en onnadrukkelijk en vooral raadselachtig wordt geformuleerd. Het geheim van het verhaal (de open plek) - het niet verwerkte liefdesverdriet van Naman? - is voor de ik verboden gebied. Naman wil de ik, die onverschillig in Namans heiligdom rondloopt en stevig drinkt, daar buiten laten. ‘De dorpelingen delen het geheim van Naman. Vandaar hun vreemde houding tegenover de ik-figuur. Maar bovendien: het geheim heeft hen en Naman ook gescheiden, en dat zowel letterlijk als figuurlijk. Naman is ook voor hen een vreemdeling geworden'.[34.] De ik is een indringer, die aan het slot zelfs het geloof van Naman gaat delen. ‘Aan Naman biedt het moeras gelegenheid, aan zijn illusoire wereld gestalte te geven'. De ik beleeft het moeras in de algemeen geldende opvatting: ‘een gebied met nauwelijks vaste grond, dat mensen niet kan verdragen'.[35.]

Gesprekken die gaten in de communicatie laten vallen. Figuren die in feite witte, geheimzinnige vlekken zijn. Geheime waarheden die niet worden uitgesproken. Letterlijke (in het bos) en figuurlijke (verzwegen) open plekken. De kunst van het niet noemen. Het Noorden als open, leeg niemandsland waar de verbeelding alle ruimte krijgt. Kortom, het debuut *De eilanden* heeft de typische Alberts-trekken al helemaal in zich.

Open plekken in het bos (de bomen)

Walter van de Laar[8.] constateert, dat *De bomen* een minder geestdriftig onthaal kreeg dan *De eilanden.* ‘Sommigen vonden de stijl gemaniëreerd (J.W. Hofstra - GB), waardoor het te veel kinderboek was gebleven'. (H.A. Gomperts koppelt de stijl van *De bomen* aan die van kinderboeken, Hofstra, een mij onbekende NRC-recensent en Annie Romein-Verschoor reppen over respectievelijk een ‘doodgewone Ot-en-Sien-stijl', over een schrijfwijze die ‘nog soberder is geworden, zo “kaal” en “simplistisch” bijna als Ot en Sien' en over ‘hier en daar een voortreffelijke Ot-en-Sien-stijl'). Van de Laar nog even: ‘Anderen vonden het juist vanwege die versimpelde stijl een schitterend boek'. Gabriël Smit bijvoorbeeld.

De ene criticus vindt *De bomen* te vaag, de andere kan de suggestieve toon en de ‘open plekken' wel waarderen.

Gomperts[36.] schrijft: ‘De voor de novelle geëigende techniek van verzwijgen en suggereren wordt in deze roman echter schraal en armoedig'. Stijl èn figuren (de

moeder) zijn te vaag en te algemeen. Bovendien vindt Gomperts, dat het hoofdpersonage Aart Duclos, die een soort verbond met de bomen in het bos heeft gesloten, ‘een geïdealiseerd modelventje’ is geworden oftewel een Pruimejantje. Gomperts ziet, en leest liever over, Woutertjes Pietersen, over échte kinderen. Aart is hem te braaf.

C.J. Kelk[37.] vindt, dat de simpele Alberts-verteltrant in *De bomen* ‘nog versterkt’ is. Echter, die stijl leidt ‘wel eens tot overdreven soberheid’.

Hofstra[38.] wijt het aan de gemaniëreerde stijl, dat de lezer niets kan ‘navoelen’. De beschrijving van omgeving, de gesprekken en het innerlijk leven is te sober. ‘Alberts expliceert niets, maar suggereert tevens te weinig’. De stijl stimuleert het invoelingsvermogen van de lezer niet, waardoor hem de bijzondere verhouding tussen Aart en de bomen ontgaat.

Jan Engelman komt tot een soortgelijke conclusie[39.]: Alberts verklaart niet

> waarmee zulk een intiem en fataal contact bestaat tussen zijn jeugdige held en de bomen van het bos, waardoor hij is gefascineerd van de eerste dag af dat hij met zijn moeder en zijn zusje in het dorp komt wonen, dat door die bomen is omzoomd...

Het boek is niet uitgewerkt, niet ingevuld genoeg voor Engelman. ‘Het is meer een schets voor een boek dan een echt boek en als compositie lijdt het aan de kwaal, (...) dat het staketsel voor het lichaam wordt aangezien’. Engelman irriteert zich aan de vage aanduidingen en het schetsmatige. ‘Het is mode om de lezer alle associaties zelf te laten maken, met alle kans op de daaruit voortvloeiende onduidelijkheden en vergissingen’. Aan Engelman zijn ‘open plekken’ niet besteed.

Gabriël Smit treedt in zijn recensie[40.] in discussie met vooral Engelman. ‘Wat mij betreft: ik vind het juist het meesterlijke in het boekje, dat Alberts niet meer dan suggereert’. Wellicht laat Alberts inderdaad veel te veel aan de verbeelding over. ‘Maar hij doet dit zo fijnzinnig, zo eerlijk, zo beheerst, dat ik er niets dan grote bewondering voor kan hebben’.

Vond Engelman dat de betovering ontbrak in *De bomen*, Jan Greshoff[41.] raakte bij het lezen ‘in een wonderwereld beland’. *De bomen* heeft niets met naturalisme of het weergeven van de realiteit van doen. Ook nu weer transformeert Alberts de werkelijkheid, waarbij gewone woorden een humoristische betekenis krijgen door de kloof die er ontstaat tussen de gewone betekenis van het woord en de betekenis die de schrijver erin legt. Alberts herschept mensen, landschappen en gesprekken. Hij raakt alles ‘met zijn toverstok’ aan. ‘Daardoor krijgen alle handelingen de wijding van een onafwendbaar noodlot, alle woorden de nadrukkelijkheid van een eeuwige formule, alle mensen iets van de plechtige onvermijdelijkheid van figuren in een onveranderlijk verband’.

Ook de onbekende NRC-criticus[42.] stelt aan het slot van zijn Freudiaans getinte analyse de centrale vraag: ‘is Alberts' roman te kaal, onthoudt hij ons te veel, moeten we niet veel zelf invullen?’ Het antwoord laat hij aan zijn lezers over, al suggereert hij zelf een ontkennend antwoord. Eerder in zijn kritiek schreef hij:

> De interpretatie wordt geheel aan de lezer overgelaten. Dit kan fascinerend zijn. Men wordt zoals in Alberts' *De bomen* betrokken in een geheim, waarvan de grenzen zelfs voor de schrijver (...) niet nauwkeurig zijn afgebakend.

Annie Romein-Verschoor[43.] maakt van de ‘open plekken’ in *De bomen* ook het hoofdbestanddeel van haar recensie. Haar openingszin luidt: ‘Van ieder boek wordt een gedeelte niet geschreven. Het is het gedeelte dat de lezer schrijft’. Het

achter-de-woorden-schrijven, ‘het laten meespelen van de half- en onderbewuste associaties’ is voor Romein-Verschoor een wezenskenmerk van de moderne literatuur. Alberts beheerst ‘de kunst van het ongeschrevene’. Met zijn simpele stijl weet hij het essentiële van een situatie of figuur neer te zetten. Uiteindelijk neigt Romein-Verschoor tóch een beetje naar de opvatting van Engelman: ‘Maar de vrees voor het te veel slaat hier mijns inziens in een te weinig om. Of ontbreekt het mij aan de wil en het vermogen “mee te schrijven”?’ Te veel blijft haar ‘onklaar’. Omdat het in *De bomen* om wezenlijke relaties gaat ‘moeten ze klaar en onmiddellijk tot ons spreken en niet met de vaagheid en dubbelzinnigheid, die b.v. in een symbolische gedachtengang toelaatbaar is’.

De critici concentreren zich in hun inhoudelijke weergave (zeer vaak een supersubjectieve interpretatie) van *De bomen* vooral op het boom-motief en de personages. Men constateert, dat Aart Duclos met zijn dromersnatuur zich meer thuis voelt bij de bomen dan bij de mensen (Gomperts), of dat bomen voor hem 'de meest geliefde wezens op aarde' zijn (Kelk). De onderwijzer Barre - Alberts laat zijn kleine roman zich tussen p. 44 en 81 gedeeltelijk vanuit het Barre-perspectief ontwikkelen - wordt gekwalificeerd als 'een eigenaardig soort onderwijzer' (Kelk), een 'originele onderwijzer meneer Barre, die een stille zuiper is en een buitenbeentje' (Engelman), 'de vreemde, wat eenzame onderwijzer' (NRC-recensent) of een 'knettergekke onderwijzer' (Romein-Verschoor) die wellicht poogt in het verbond tussen Aart en de bomen door te dringen. (Annie Romein-Verschoor vindt overigens dat er teveel borrels geschonken worden in de na-oorlogse literatuur en pleit voor matiging!). Tekstuele aanwijzingen om hun interpretaties en kwalificaties kracht bij te zetten, geven de critici niet.

Het personage Aart Duclos gaat op aanraden van zijn omgeving rechten studeren in een plaats die niet genoemd wordt. Maar hij weigert zich te laten ontgroenen en keert per taxi terug naar zijn geliefde groene bomen en naar de rand van het bos, de open plek waar het roggeveld begint. 'Hij liep vlugger, de bomen liepen mee. Het werd helemaal licht, de bomen bleven naast hem. Hij zag, dat het bos in de verte ophield' (p. 133). Opmerkelijk is dat de critici die aandacht schenken aan het motief ontgroenen/terug naar het groen (Gomperts, Kelk, Romein-Verschoor) niets zeggen over de letterlijk betekenis die Alberts meegeeft aan het figuurlijke 'ontgroenen'. Aart weigert zich los te maken van het groen, van zijn bomen. Hij weigert zich te ontgroenen en omringt zich weer met groene bomen. Aan het slot van *De bomen*, waaruit ik al een fragment geciteerd heb, beweegt Aart zich naar de rand van zijn bos, naar wéér een open plek. In het openingsverhaal van *De eilanden*, 'Groen', zien we een soortgelijke beweging (de gevoelens die dat oproept zijn echter niet vergelijkbaar). Ook dit verband wordt door de critici niet gelegd. Wel associëren sommigen het verhaal 'De jacht', waarin een jeugdherinnering aan de jacht op een zwijn in een (Gelders) bos is gemonteerd, met *De bomen.*

De NRC-recensent probeert op een van de anderen afwijkende manier achter de precieze relatie tussen Aart en de bomen te komen. Hij brengt het ontbreken van de vader 'dat geen enkel ogenblik direct ter sprake komt', in verband met Aarts liefde voor de bomen, die hij 'als zijn volgelingen en beschermers ziet'. Zoals de zoon zich aan zijn vader spiegelt, zo tracht Aart 'zo vast als een boom' (Gomperts signaleert deze beeldspraak ook) te staan bij het touwtrekken. Toch lijkt het gemis van de vader niet de zekere sleutel tot het boek te zijn. De bomen kunnen ook een seksuele betekenis hebben, suggereert de NRC-scribent.

> De bomen te zien als op den duur alles overheersend surrogaat voor de vader, lijkt echter (...) niet onaannemelijk, vooral niet omdat er in deze korte roman een aantal mannen wordt geïntroduceerd die de taak van de afwezige vader zouden hebben kunnen overnemen.

Barre en de verloofde van Aarts zuster trachten het geheim verbond van Aart te achterhalen maar verdwijnen zelf uit het verhaal. 'Het thema van de mogelijk verlossende erotiek duikt vluchtig op wanneer Aart een meisje meeneemt naar zijn open plek in het bos, maar zij weet met de jongen helemaal geen raad (Aart ook niet met haar! - GB).

Is *De bomen* een liefdesgeschiedenis, het verhaal van een ontluikende seksualiteit? Nauwelijks. Later zal Alberts liefdesgeschiedenissen schrijven, maar

dan via omwegen. *Achteraf* zijn er nog drie recensies over De *bomen* verschenen: van Rob Nieuwenhuys[14.], Carel Peeters[44.] en Fens[45.]. Dat deze later gepubliceerde kritieken een nieuw licht op eerdere boeken kunnen werpen, laten deze essayisten zien. Alle drie leggen ze een verband tussen het slot van “De herfst van het heimwee” (in De Groene van 13-10-1956 gepubliceerd en herdrukt in *Haast hebben in september* uit 1975) dat als ondertitel “Het kroondomein bij Apeldoorn” heeft. De kunst van het niet noemen in *De bomen* laat Alberts vallen in dit artikel, waarvan het slot door Nieuwenhuys en Peeters geciteerd wordt:

> Een bos in de herfst is de herfst zelf. Het is de rust, de gelatendheid, de weemoed. Het is de stilte en de onontkoombaarheid. Er is niets stervends aan een bos in de herfst. Sterven gebeurt misschien aan de horizon, die men kan zien, lopende door een laan aan de rand van het bos en misschien zelfs daar niet. Maar het bos gaat alleen maar de nacht in. Het kraakt en ritselt en het leeft verder. Er is niets geheimzinnigs aan een bos. Stille huizen kunnen angstaanjagend zijn, maar een bos is het nooit. Het laat ons onze gang gaan. Het doet soms alleen maar de herfst van ons heimwee beseffen
> (p. 70 van *Haast hebben in september*).

Zowel Nieuwenhuys, Peeters als Fens maken gebruik van de na 1953 verschenen buitentekstuele informatie (interview van Schippers/Bernlef!) om *De bomen* in de bossen rond Apeldoorn te situeren. Nieuwenhuys constateert dat de mensen elkaar niet verstaan en vreemden voor elkaar zijn, “maar met de dingen is het anders. Tussen de mens en de zwijgzame natuur kan een innige relatie ontstaan”. Nieuwenhuys bespeurt die relatie in *De bomen.*

Carel Peeters verzet zich tegen het “literair-kritisch gemummel” van Jan Greshoff uit 1953[41.], tegen zijn opvatting als zou Alberts door zijn toverkracht het gewone ongewoon maken. Terecht. Er steekt geen metafysische betekenis achter de gewone mensen en dingen die Alberts beschrijft. “Het karakteristieke van Alberts” proza vind ik nu juist de *natuurlijke* spanning’. Evenals de onbekende NRC-recensent uit 1953 schrijft Peeters over het ontbreken van de vader, over wie in het gezin nooit wordt gesproken. De ‘subtiele charme’ van *De bomen* wordt niet in de laatste plaats bepaald ‘door het in alle talen zwijgen over zulke ingrijpende omstandigheden als de afwezigheid van de vader’.

De groeiende verstandhouding tussen Aart en de bomen analyseert Peeters met de tekst binnen handbereik. Vrij uitgebreid gaat hij in op de belangstelling die de 6-jarige Aart (niet 5, zoals Peeters beweert) koestert voor het verhaal van ‘het slingerjongetje’ (David en Goliath) en de reuzen van bomen, waarvan hij 's nachts droomt. Het kinderlijke verlangen naar een huis in het bos (later bouwt hij op een open plek in het bos een ‘aarden burcht’) krijgt gestalte. ‘Alberts schrijft in het begin bijna een kinderboek (...). Deze manier van schrijven versterkt dat de lezer de ontwikkeling van Aarts fantasie meemaakt’.

Interessant is Peeters' waarneming dat Aarts voorstelling van het bos steeds hetzelfde blijft: ‘een bos dat ergens begint en eindigt en daarbinnen een open plek; in dromen ziet hij vaak licht aan het einde van een laan in het bo’ (vanaf *De vergaderzaal* zal Alberts het motief van het licht (helderheid) nadrukkelijker inbrengen - GB). Het bos is standvastig, onverzettelijk, evenwichtig (evenals Aart). De ‘aanvankelijk ongenaakbare schoolvos’ Barre blinkt juist niet uit in standvastigheid. In het bos met de familie Duclos (die naam valt even voor het midden van het boek, op p. 60, en niet tegen het einde zoals Peeters tot tweemaal toe meldt) denkt Barre, door Peeters geciteerd: ‘Maar die verdomde bomen blijven rustig staan. Die verdomde bomen laten zich nergens door van streek brengen. Die doen, wat ze

14. Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel.* Amsterdam 1972, p. 502

zelf willen. Die worden nooit bang, nooit beschaamd, nooit schichtig' (p. 56). Peeters vindt de naam Duclos toepasselijk, omdat 'clos' in het Frans o.a. 'een door bomen afgesloten stuk land' betekent. Dat omheinde stuk bouwland speelt inderdaad een rol in *De bomen.* Slotconclusie van Peeters: 'Een roman over iemand die *een omgeving voor zichzelf* wil'. Men zoekt naar een passende omgeving (open plek in het bos! - GB) omdat een vreemde omgeving (de stad waar een dreigende ontgroening zou kunnen plaatsvinden! - GB) 'een dreigende en vijandige indruk maakt'. Het landschap

in Aarts hoofd past uiteindelijk bij wat hij ziet. Peeters noemt *De bomen* 'Nederlands beste streekroman - de streek onder de schedel'. Is deze recensie nu positief of negatief? Ik las hem als een relatief positieve kritiek, maar blijkens een interview met Peeters[7.] is dat niet helemaal juist. In *De bomen* is sprake van 'filosofische verbeelding. Het heeft te maken met het intensiveren van de waarneming en het denken en daar een beeldende vorm aan geven'. Het werk van Alberts is voor Peeters toch 'wat schimmig'.

Kees Fens[45.] suggereert abusievelijk in de inleiding van zijn recensie, dat er 'rond dit stilste werk van Alberts een zwijgen (ontstond) dat het boek in geen enkel opzicht verdiende'. In *De bomen* schrijft Alberts veel minder op dan hij suggereert. Had Annie Romein-Verschoor het in 1953 over 'achter de woorden', Fens rept over het hoofdverhaal dat 'onzichtbaar achter veel feiten en feitjes die inhoudelijk een vrij traditionele vertelling vormen' ligt. Het hoofdverhaal ligt achter de woorden zoals de bossen achter Apeldoorn liggen. De sobere, beknopte taal met de vele herhalingen in het begin doet ook Fens aan kinderlijke eenvoud denken: 'er ontstaan dialogen voor beginnende lezers. En dat gebeurt juist daar waar de auteur er niet in slaagt de stilte die hij rond het spreken wil leggen op te roepen'. Die dialogen vond Fens bij herlezing in 1976 te strak en te eenvoudig.

Fens noemt de hoofdfiguur Aart iemand 'die er niet is' en in het hele verhaal niet opvalt, onzichtbaar is. Hij is altijd elders, in de bossen. Dat leven elders noemt Fens het hoofdverhaal. 'De roman beschrijft dus hoe Aart er steeds is, maar ook steeds elders leeft. En als de grote geheimzinnige bossen, is ook hij als "boswezen" ontoegankelijk. De mensen in zijn omgeving kunnen niet of nauwelijks tot hem doordringen'. Het slot van *De bomen* geeft misschien aan, dat Aart zijn (kroon)domein nooit meer zal verlaten. 'Hij is definitief onzichtbaar geworden'.

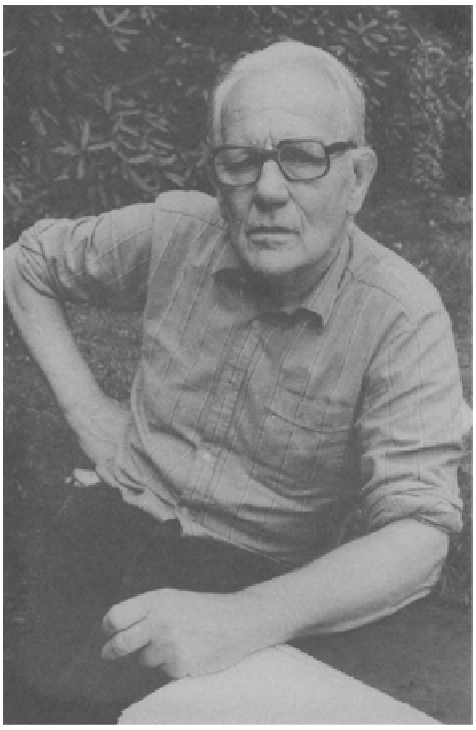
Fens' opvatting komt met die van Gabriël Smit overeen als hij de kracht van 'deze heel mooie roman' zoekt in 'het suggereren en het nauwelijks uitschrijven'. De historie van een innerlijk leven neemt in *De bomen* de schijngestalte van een feitelijk verhaal aan. De 'kostelijke eenzame onderwijzer' vindt Fens teveel uitgewerkt, waardoor het zicht op de bossen op de achtergrond even verdwijnt. *De bomen* beschrijft subtiel 'de grote bekoring van het verdwijnen, de onzichtbaarheid, het opgaan in wat buitentijds lijkt...'

Ook in *De bomen* dus weer letterlijk en figuurlijk 'open plekken', die voor sommige critici te open zijn. Aart Duclos houdt zich in zijn jeugd niet alleen graag op rond een open plek in het bos, hij verlangt er tevens naar zélf een open plek, een witte vlek te worden. Opgaan in het lege landschap, niemand worden in niemandsland, buitenstaander blijven, het isolement zoeken, de grenzen (de bosrand!) van de verbeelding aftasten.

In en uit het paradijs getild / in en uit parijs getild

Na een onderbreking van negen jaar, Alberts was in die tijd voornamelijk verbonden aan De Groene Amsterdammer, verschijnt *Namen noemen.* Beb Vuyk[46.] constateert, dat, in tegenstelling tot *De eilanden*, dit boek met 'herinneringen van de voormalige bestuursambtenaar Alberts' wél alle namen worden genoemd. Het kale proza van *De eilanden* is 'luchtig, koel, ironisch en vol ruimte, waarin de gevoelens nauwelijks genoemd worden (...), maar later na de gebeurtenis, in enkele afgedempte woorden, in een tussengeschoven opmerking, waarvan de werking intens en verstrekkend wordt'.

Vuyk vergelijkt *Namen noemen* met het net even eerder verschenen brievenboek *De eerste etappe* van H.J. Friedericy, die ook als bestuursambtenaar in het vooroorlogse Indië werkzaam was. De toon van Friedericy is ernstig, die van Alberts niet. Alberts is de nar 'die zich zelf niet ernstig neemt, de dwaasheid der dingen ziet en die neemt zoals ze zijn'. Friedericy is traditioneel, Alberts niet. Friedericy blijft ambtenaar, Alberts 'is alle ambtenarendom vreemd'.



A. Alberts. Foto Hang Vermeulen

De opzet van *Namen noemen* verschilt van die van *De eilanden.* Alberts arrangeert in *De eilanden* meer, bewerkt autobiografische gegevens. *Namen noemen* 'is spontaner en vloeiender gebleven...'. Zelfs als Alberts schokkende ervaringen vertelt (door de Japanners wordt hij naar de strafgevangenis Boeboetan getransporteerd, waar hij samen met misdadigers wordt opgesloten) is de toon niet nadrukkelijk zwaar of ernstig.

C.J. Kelk[47.], die veel citeert uit *Namen noemen*, constateert hetzelfde naar aanleiding van Alberts' beschrijving van het kamp Tjimali. 'Temidden van de welgemoedheid die deze schrijver telkens ten toon weet te spreiden, werken dergelijke mededelingen (over de volheid van het kamp en de oplopende sterfte - GB), als terloops gedaan, des te schrijnender'.

Kees Fens[48.] noemt Alberts' taal 'broodnuchter, laconiek, in schijn nonchalant en (...) afgekoeld'. De systematisch ondramatische toon is tegengesteld aan de dramatische gebeurtenissen die verteld worden. 'Hij schrijft een "oneigenlijk" proza, een taal falikant contrasterend met gebeuren en gevoelens'. Fens waardeert de humor en het scherpe waarnemen in het boek en vergelijkt *Namen noemen* ook met Friedericy's *De eerste etappe.* Hoewel Friedericy completer is in de weergave van feiten, wordt bij Alberts het beeld 'van de laatste jaren van onze koloniale geschiedenis' completer. *De eerste etappe* noemt Fens 'het brave padvindersboek'.

Hij citeert de slotzinnen van het boek (Alberts vliegt in 1946 terug naar Nederland): 'Er kwam een gat in de wolken en door dat gat zag ik een groot groen Nederlands stuk land. Het zag er ernstig, maar niet onvriendelijk uit. Het was eigenlijk een plechtig ogenblik en ik kon mijn lachen wel houden'

(p. 193 van *In en uit het paradijs getild*, de herdruk van *Namen noemen*). Hij noemt deze zinnen karakteristiek omdat Alberts, die zijn lachen in het boek af en toe niet kan houden (in *De vergaderzaal* en nog sterker in *Hetzandvoorde kust van Aveiro* is het lach-motief manifester - GB), hier het lachen vergaat.

De slotzinnen zijn mijns inziens op een andere manier ook typisch Alberts. Het gat in de wolken is weer een open plek en uitgerekend daar doorheen valt weer groen (zie ‘Groen’ en *De bomen*) te zien. Evezeer is het niet toevallig, dat het slothoofdstuk ‘Verdwijnen’ heet: de hoofdfiguur verdwijnt via ‘een gat in de lucht’ en wordt weer niemand.

J. Greshoff[49.] vraagt zich af of ‘deze naakte manier van schrijven’ nu wel goed-schrijven en letterkunde is of ‘een jaar verslag opgesteld door een ambtenaar zonder sterk musisch gevoel’. Het afgestroopte schrijven van Friedericy in *De eerste etappe* vond Greshoff, in tegenstelling tot Fens, treffend en sterk. Waar Fens humor ontdekte, vindt Greshoff niets. Constateerde Vuyk dat *De eerste etappe* een ernstige toon had, Greshoff koestert ‘meer gevoel voor de algemeen menselijke en sterk persoonlijke humor van Friedericy’.

Rob Nieuwenhuys stelt aan het slot van zijn beschouwing over Alberts in zijn *Oost-Indische Spiegel* vast, dat *Namen noemen* ‘heel wat anders dan luchthartige herinneringen’ bevat.[50.] De ‘voor hem zo werkzame middelen van vereenvoudiging en weglating’ kon Alberts bij dit boek niet hanteren omdat hij aan de werkelijkheid gebonden was.

Hoe verhouden feit en fictie zich als we *De eilanden* naast *Namen noemen* leggen? Nieuwenhuys wijst erop, dat dezelfde eilanden in beide boeken optreden en soms dezelfde mensen (Zeinal wordt Zainal in *Namen noemen*, de drie Taronggi's Dirk I, II en III). Een opmerkelijk hoofdstuk in *Namen noemen* vind ik zelf ‘Het huis van de reus’ (in *De bomen* was Aart al geïntrigeerd door de reuzen van bomen!). Werkelijkheid en verbeelding raken hier verstrengeld. De ik-persoon (min of meer Alberts) gaat met meneer Zainal mee op zoek naar het huis (in de bergen) van een reus die een voorvader van Zainal zou kunnen zijn. Zainal noemt het ‘allemaal maar bijgeloof’ (p. 102 van *In en uit het paradijs getild*). Ze vinden het huis: ‘In de bergwand was een gat, een groot, langwerpig, donker gat. Een spelonk’ (p. 104). In de spelonk is het donker, maar Alberts (?) denkt dat hij achterin, bij een diepe put, een vage gestalte ziet. Als hij nog eens goed kijkt, ziet hij niets. De reus is weg. ‘Ze zeggen, dat hij over zee is weggevlogen naar het noorden, zei meneer Zainal’ (p. 107). Bij de ingang van de grot teruggekomen kijkt Alberts nog één keer om en lijkt tóch weer een vage gestalte te zien. Dit hoofdstukje bevat twee typische Alberts-motieven die in het zuiver literaire werk een hoofdrol spelen: 1. de ‘open plek’, hier een spelonk, in de berg èn de ‘lege’, vage gestalte, 2. het Noorden (de reus is naar het noorden vertrokken, Alberts vertrekt aan het eind van het boek ook naar het noorden, *per vliegtuig*).

Wordt Alberts in *Namen noemen* in 1939 in en in 1946 uit het ‘paradijs’ getild, in *De Franse slag* (1963) wordt hij in 1937 in Parijs en in 1939 uit Parijs getild. De laatste zin van *De Franse slag* zou ook de eerste zin van het een jaar eerder verschenen *Namen noemen* kunnen zijn: ‘Drie maanden later ben ik op de boot naar Indië gestapt’ (p. 142, Ie druk).

De recensenten hebben over de stijl van *De Franse slag*, waarin Alberts verslag doet van zijn belevenissen als volontair op het Franse Ministerie van Koloniën, hetzelfde te berde te brengen als over *Namen noemen.* Rob Nieuwenhuys[51.] noemt de ‘lossere schrijftrant’ van Alberts, die toch aan de mémoire-vorm gebonden was. Alberts leefde als God in Frankrijk. ‘Het was een mooie tijd van niet al teveel doen

en veel uitkijken. Hij zat er goed om een volstrekt inefficiënt ambtelijk apparaat in zeer trage werking te zien'. C.J. Kelk[52.] heeft het over Alberts' 'relativerende levenskijk, zijn relativerende visie op de historie...'. Nieuwenhuys vond het arrangement, de compositie, heel goed (zelfs de kortste zinnetjes zouden niet vervangbaar zijn). Kelk benadrukt het vormeloze. Alberts wilde zijn mémoires niet ombuigen 'naar het fatsoenlijke en vormschone, waardoor hij het als vervalst zou aanvoelen. Herinneringen zijn chaotisch, hartstochtelijk en dikwijls vormeloos, maar de zijne kunnen niet anders zijn dan authentiek'.

Zowel Kelk als Greshoff[53.] en G.W. Huygens[54.] schrijven over de doortastende minister van koloniën Mandel, die de ambtenaren tot krachtig werken aanspoorde. De manier waarop Alberts de uitwerking van het politieke optreden van 'Clemenceau's vertrouweling Mandei' geeft klopt historisch, vindt Greshoff. Hij achtte het slot van *De Franse slag* minder (onzuiver, gebrek aan innerlijke spanning, te joviaal).

Voor Huygens is de Franse ambtenarij weliswaar 'de voornaamste stof van het boek, in wezen gaat het om de ontmoeting van de Nederlander (...) met Parijs De egocentrische Fransen - generaliserend gesproken - verwonderen zich over niemand, ook niet over Alberts. Huygens noemt het pijnlijk voor Alberts "onopgemerkt te blijven en met rust gelaten te worden". Daar ben ik het niet mee eens. Een wezenskenmerk van Alberts' literatuur is nu juist, dat streven naar anonimiteit en buitenstaanderschap. Als vreemdeling niet gezien worden. Niet toevallig antwoordt Alberts in een interview[29.] bevestigend op de vraag of de omgang met mensen besmettend werkt. De personages van Alberts willen een geïsoleerd Niemand zijn.

Is De Franse slag nu vormeloos of niet? Greshoff heeft inderdaad gelijk als hij stelt, dat het boek aan het einde wat slordig wordt. Ik zou zeggen: een beetje van de hak op de tak. Wellicht een weerspiegeling van de tijd vlak voor de Tweede Wereldoorlog waarin alles, de vrede in de eerste plaats, op zijn einde lijkt te lopen? Feit is dat Alberts in de laatste hoofdstukken te vaak afdwaalt en zich verliest in willekeurige historische anekdoten. Aan de andere kant valt er ook raffinement in de compositie te bespeuren. Eén voorbeeld. Aan het slot van hoofdstuk III sluit Alberts een huurcontract af met mevrouw Chauteil 'voor een prachtig buitenhuis tussen Chartres en Versailles' (Kelk), als het ware om zijn buitenstaanderschap te bevestigen. Hij sluit het contract 'en bij die gelegenheid kreeg ik de klap op de hoofd, die mijn illusies van een profijtelijk buitenleven vrijwel vernietigde' (p. 55, 1e druk). Maar de lezer moet tot hoofdstuk V wachten, om precies te zijn p. 73, voordat die klap uitgelegd wordt. Alberts laat een 'gat' vallen van achttien pagina's alvorens de achtergehouden informatie aan de lezer te presenteren. Alberts verzwijgt hier opzettelijk, cultiveert een 'open plek'. Walter van de Laar[8.] heeft het gelijk grotendeels aan zijn kant als hij schrijft:

> Zijn mémoires maken soms een vormeloze indruk, wat zeker te maken heeft met het feit dat ze door hem grotendeels uit het hoofd zijn gedicteerd. Vooral het tweede deel van *De Franse slag* draagt er de sporen van. De lijn is eruit; het is niet meer dan een verzameling toevallige anekdotes. Alles lijkt vlug opgetekend, alsof iemand voor de vuist weg vertelt.

De titel is ook min of meer voor de vuist weg tot stand gekomen. Van Oorschot vroeg bij de heruitgave in 1974 telefonisch om een andere titel. Alberts stelde *Aan Frankrijk uitgeleend* voor. Van Oorschot verstond *Aan Frankrijk uitgeleverd.* De laconieke Alberts heeft het zo maar gelaten.

De verdwijning van niemand (de vergaderzaal)

De meeste van de tientallen, stuk voor stuk positieve kritieken op *De vergaderzaal* (1974) openen met enkele mededelingen over de moeizame ontstaansgeschiedenis van deze kleine roman. Rob Nieuwenhuys schreef er al over in het staartje van zijn artikel over *De Franse slag*[51.]:

> In een nummer van De Gids van enige jaren geleden staat het eerste hoofdstuk van een nooit voltooide roman *De vergaderzaal.* In dat verhaal zit een dreiging die zich over de nooit gepubliceerde hoofdstukken uitbreidt, maar die voor Alberts zulke consequenties met zich meebrachten dat hij

zijn boek nooit heeft kunnen voltooien.

Simon Carmiggelt wist in een 'Kronkel'[55.] te melden, dat Alberts al in 1952 het manuscript van *De vergaderzaal* aan Van Oorschot had beloofd. De dummy was snel klaar, maar ... 'Er is tweeëntwintig jaar op gewacht en, met tussenpozen, over gecorrespondeerd'. De redenen voor die jarenlange vertraging doet Alberts al uit de doeken in het interview van Bernlef/Schippers uit januari 1964[9.]. Waarom was dat 'ellendige boek' in 1964 nog niet klaar?

> Het onderwerp is me echt een beetje te moeilijk. Een man moet ik langzaam door Amsterdam laten lopen, in de buurt van de Zuidelijke Wandelweg naar de haven en weer terug naar de Lairessestraat. Een hele nacht door moet ik hem

hoe

> langer hoe gekker laten worden. Op een gegeven ogenblik moet je daarmee oppassen. Ik dacht: nou kan ik niet meer. Maar het ligt er nog altijd. Wat ik af heb hangt tegen de situatie van het Kina Bureau aan waar ik toen werkte. Het Kina Bureau was toen het clearing instituut waar kinabast-producenten en kininefabrikanten lid van waren. (...) Er

was

> er eentje bij, een wonderlijke kerel op leeftijd, de jongste zoon van iemand die ook al lang in die dingen had gezeten. Hij had liever iets anders willen worden en mocht dat eerst ook, maar zijn oudste broer ging dood en toen moest hij invallen.

In *De vergaderzaal* heet die figuur Dalem. Een keurige man die zich uitslooft in beleefdheden en een beetje verloren in de (vergader)wereld rondloopt.

Waarschijnlijk ook onder de indruk van de ontstaansgeschiedenis noemt Kees Fens[56.] *De vergaderzaal* een klassiek, tijdloos meesterwerkje 'op Gogol af'.[57.] Andere critici gebruiken soortgelijke loftuitingen: 'Een volledige geslaagd boek. Een schitterend boek'. (Paul van 't Veer[58.]); 'uitstekende roman' en 'De *vergaderzaal* is een klassiek boek, nu al'. (T. van Deel[59.]); enz. enz. Alleen Gerrit Komrij[60.] schrijft, dat er 'iets moois (is) ontstaan - maar een meesterwerk?' Hij vindt het in niveau, stijl en sfeer nauwelijks verschillen van *De eilanden* en *De bomen.*

Over de stijl van *De vergaderzaal* zijn de critici het over het algemeen roerend eens: een kale stijl waarin meer wordt gesuggereerd dan uitgesproken, meer opengehouden dan ingevuld. Paul van 't Veer signaleert een overeenkomst tussen de titels van Alberts' drie strikt literaire boeken: *De* eilanden, *De* bomen, *De* vergaderzaal. Door het algemene, onbepaalde in deze titels worden de personages 'nooit helemaal vastgelegd'. *De vergaderzaal* is wel een concrete geschiedenis 'die toch door het weglaten van veel bijzonderheden iets onverklaarbaars en geheimzinnigs, ja, iets onstellends houdt'. Gerrit Komrij noemt als voornaamste kenmerk van de stijl de 'abstractie' en de slapeloosheid. Die 'slapeloosheid wordt opgeroepen door een volgehouden monotonie en herhalingen'. 'En de indruk van abstractie vestigt Alberts door zijn weglaattechniek'. Door wat hij niet nader omschrijft ontstaat bij de lezer een gevoel van *Unheimlichheit:* 'je voelt je niet op je gemak. Iedere alinea suggereert dat er meer aan de hand is, maar je weet nog niet wat'.

Misschien roept *De vergaderzaal* wel te veel vragen op, meer dan beantwoord kunnen worden, aldus Komrij. Te veel open plekken dus?

P.M. Reinders[61.] is een andere mening toegedaan. Te weinig open plekken. Hij acht het hoofdstukje waarin iets over de achtergronden van de hoofdfiguur Dalem uit de doeken wordt gedaan (p. 65-70 kan inderdaad als een 'uitleg' voor Dalems gedragingen worden gelezen - GB) overbodig, te duidelijk. Zijn taalgebruik vindt Reinders 'laconiek' en het drijft op 'net dat ene woord dat de situatie tekent en dat dan ook vaak herhaald wordt in plaats van gevarieerd'. De stijl is kortaf en repeterend. Alberts bedient zich 'van een minimum aan karakterisering en een minimum aan feitelijke gegevens'.

T. van Deel heeft het over een compacte werkwijze. Aan Alberts' werk valt hem de 'droge ingehoudenheid' op. 'Het is een toon van distantie, maar wel duidelijk om allerlei emoties in toom te houden. Alberts is een schrijver die weinig woorden nodig heeft om veel te zeggen...' De geschiedenis (van gekworden van Dalem) wordt verdraagbaar door Alberts' 'relativerende, want uitsparende en humoristische stijl...' Kees Fens vindt dat Alberts' stijl uitmunt door beknoptheid.[56.] Hugo Bousset[62.] schrijft, dat er 'geen woord te veel of te weinig' in *De vergaderzaal* staat. Over de herhaling van woorden zegt hij (p. 112): 'De onaangepaste Dalem gehoorzaamt niet langer aan de maatschappelijke wetten, is niet langer bereid daar een geprefabriceerde rol in te vervullen: hij herhaalt in plaats van te antwoorden'. HIER BRENGT BOUSSET EEN STILTE IN DE TEKST TOT SPREKEN.

Wat werd er gemeld over thematiek en structuur?

Bousset rept over de 'volmaakte afgerondheid' van het boek. Kees Fens[56.] zegt er het volgende over:

> De roman speelt in één etmaal uitgezonderd het laatste hoofdstuk dat enige tijd later plaats heeft maar dat de geschiedenis in het eerste hoofdstuk vertelt, ten dele echoot. Het verhaal zou opnieuw kunnen beginnen. Een zakenman is accuut gek geworden, maar de wereld die hem gek heeft gemaakt, blijkt na zijn genezing in haar krankzinnigheid dezelfde te zijn gebleven.

De vergaderaars maken zichzelf door hun formalistische optreden in een enkel woord en gebaar belachelijk. 'De vergaderzaal is de echoput van het formalisme'.

Ook Gerrit Komrij[60.] gebruikt de term 'echo', maar dan in verband met Dalems taalgebruik (zie ook Bousset) dat bij zijn toenemende gekte afbrokkelt. Hij herhaalt vaak woorden die anderen hem toevoegen. 'Zijn reacties worden echo-achtig. Plechtstatig drukt hij zich uit, schijnbaar helder waar in werkelijkheid duisternis heerst'. De 'idiotie van het echte vergaderen' (T. van Deel[59.]) is hem in de bol geslagen, waarbij vergaderen en vergaderzaal niet letterlijk opgevat hoeven te worden. Pierre H. Dubois[63.] wijst op het symbolische en metaforische van *De vergaderzaal.* Fens vergelijkt vergaderen met samenleven en Van Deel vat de symboliek en de beelden van het vergaderen als volgt op: 'Het lijkt me daarom geoorloofd de vergadering op te vatten als passend beeld van onze samenleving. Wie aan de vergadering deelneemt moet zich houden aan de spelregels...' En wie zich daar niet aan houdt, valt 'uit de boot' en wordt een buitenstaander.

Paul van 't Veer[58.] - maar ook Van Deel en anderen - kenschetst Dalem ook als een buitenstaander.

> Zijn nooit ophoudende verbazing over zijn eigen rol in de wereld voert hem tijdelijk over de drempel van het 'normale' naar de wereld van de waanvoorstellingen. Beladen met zijn hallucinaties die steeds op de

> bijeenkomsten in de vergaderzaal betrekking hebben, zwerft hij door de stad (...) en ontmoet andere mensen.

Van 't Veer associeert Dalem met het Indonesische woord ‘dalam’ (= innerlijk, binnenkant). Dalem past met zijn innerlijk niet in deze wereld met vriendelijke mensen. ‘Hij praat mee. Hij zoekt contact, maar het gaat niet. Hij is er en hij is toch afwezig’.

Alweer een ‘Niemand’ dus. Zelf moest ik aan meneer van Dalen denken, die wacht op antwoord. Zinnen als ‘Meneer Dalem zei: Goeiemorgen. Er was niemand die het hoorde’ (p. 8) en ‘Niemand gaf antwoord’ (p. 60) brachten me op die gedachte. Dalem wacht wel meer in *De vergaderzaal*: op zijn secretaris bijvoorbeeld in een volkstuintjescomplex buiten de stad. Dalem is zowel letterlijk als figuurlijk een anonieme buitenstaander. Op de tweede pagina van het verhaal ziet secretaris Foreman hem van de tram op de vluchtheuvel stappen. De anderen zijn allemaal met de auto gekomen! Dalem staat buiten, zij zijn binnen. Aan het slot beschrijft Alberts hetzelfde beeld:

> De tram stopte bij de halte schuin tegenover het kantoor. Ze zagen een paar mensen uitstappen. Ze zagen meneer Dalem op de vluchtheuvel staan. Hij keek naar boven. Toen

> ze zagen dat hij naar boven keek, deden ze allemaal een stap terug (p. 78).

Hier staat Dalem in alle betekenissen buiten de (vergader)wereld. Hij is een buitengewoon figuur. De vergaderaars kennen hem niet écht en dat maakt hen wat angstig. Dalem is anoniem, onbekend, een witte vlek, een open plek. In andere scènes wordt de anonimiteit en het buitenstaanderschap benadrukt. Als Dalem voor het café 'Wijdeblik' (!) staat, zegt een van de vergaderaars *binnen*: 'Er staat iemand door het raam te loeren...' (p. 34). Elders staat: 'Vanuit het donker verderop kwam iemand naar voren en schoof achter de twee anderen het café binnen' (p. 56). Alweer een 'iemand' die zich uit het niets (de duisternis) van buiten naar binnen beweegt. Enkele keren wordt hij 'de derde man' genoemd, waarna de lezer zijn naam te weten komt (p. 57): Dalem. Later wordt hij nog in algemene termen bejegend (een gek, een man).

Gerrit Komrij en Kees Fens - in een artikel naar aanleiding van de tv-verfilming van *De vergaderzaal*[64.] - werken het donker/licht-motief enigszins uit en vullen elkaar aan. Startpunt voor het motief is de zin 'Ik vind alles de laatste dagen eigenlijk zo helder' (p. 8) van Dalem. Ook dit motief kan op een letterlijk en een figuurlijk niveau begrepen worden. Dalem is wat licht in het hoofd, maar let ook op donker en licht in het trappenhuis van het kantoor. Gerrit Komrij: 'In het trappenhuis staart hij naar het licht in het dak. “Het is beneden zo donker”'. Verderop in *De vergaderzaal*, als Dalem een fantasiegesprek met secretaris Foreman houdt in het huisje van de laatste in de volkstuin buiten de stad, reageert Dalem op het woord 'daglicht' dat de secretaris zogenaamd uitspreekt. Komrij citeert dan de volgende passage: 'Hij was een kwartier later al weer op de grote weg naar de stad. Hij begon langzamer te lopen, maar hij hijgde nog steeds: Daglicht. Daglicht' (p. 55).

Kees Fens[64.] schrijft dat Dalem ook onbewust helderheid zoekt. 'Na een nacht van verwarring komt hij bij daglicht aan bij het ouderlijk huis' (buiten de stad - GB). Zelf wil ik nog twee voorbeelden geven waarin beide betekenisniveaus van het donker/licht-motief aan bod komen. Op p. 42, als Dalem in zijn dolgedraaide verbeelding probeert een verzonnen vergadering naar zijn hand te zetten (terwijl hij buiten wacht op de secretaris), staat: 'Hij deed zijn ogen dicht en toen hij ze weer opende zag hij het donker van de hemel boven zich'. Dat donker kondigt regen aan die het heldere uitzicht belemmert. 'Hij hield zijn hand voor zijn ogen en probeerde het pad af te kijken. Hij zei. Ik zie het einde niet' (p. 47). De persoon die met Dalem staat te schuilen voor de regen, heeft een zaklantaarn. 'Het licht floepte aan. De bundel viel recht op meneer Dalem'. Niet toevallig, want Dalem heeft nog steeds zijn gevoel van helderheid, is nog altijd licht in het hoofd. Enz.

Het water (regen bijvoorbeeld) is een ander motief. Kees Fens[64.]:

> Het water stijgt zegt hij nogal eens, en het lijkt een zinloze mededeling, produkt van een verwarde geest. In de avond van zijn zwerftocht regent het heel erg hard. Geleidelijk aan wordt het 'water' doorzichtiger: zijn broer, die hij moest opvolgen, verdronk. Het huis van zijn geboorte ligt aan het water. Aan het slot van de roman doet hij een poging definitief in het water te verdwijnen. Hij drinkt ook het hele verhaal door glazen water.

Hugo Bousset[62.] brengt de sprong in het water in verband met het vlucht-motief. De gesloten structuur van het boek staat voor de kringloop van het leven. Dalem probeert eraan te ontkomen en 'springt letterlijk en figuurlijk op vluchtheuvels, eilandjes in een meedogenloze maatschappij waar de zwakken worden verpletterd'. Dalem

wordt het leven in gestuurd, maar kan zich 'moeilijk van de veilige moederschoot losmaken'. Het verlangen naar de 'oerschoot van moeder aarde, de dood' doet hem in het water springen. Binnen een etmaal aan het begin van het voorjaar (zie ook Fens[56.] ontwikkelt zich een klassiek drama: 'het is 10.45 u. in de vergaderzaal en opnieuw ochtend (niet nacht zoals Van Deel beweert - GB) als Dalem in het moederlijke water terechtkomt'.

Zowel Fens[56.], Dubois[63.] als Bousset[62.] zien in de tocht van Dalem naar het ouderlijk huis (later een ziekenhuis geworden) buiten de stad een terugtocht. Bousset: 'De tocht naar het ouderhuis is dus tezelfdertijd een tocht naar een ziekenhuis. In het eerste voelt de verloren zoon zich geborgen, in het tweede wordt de hulpeloze drenkeling verzorgd...'

Bousset brengt als enige criticus de perspectiefwisselingen in *De vergaderzaal* in verband met het motief van verwijdering (tussen Dalem en de andere vergaderaars: 'Ze waren allemaal heel klein en heel ver geworden', p. 12). Het begin van *De vergaderzaal* wordt vanuit het oogpunt van de secretaris verteld, waarna het perspectief naar Dalem verschuift. Ook wordt een fragment vanuit de conciërge (in het trapportaal) beschreven. Alberts hanteert diverse technieken van het gezichtspunt.

> Aanvankelijk kan Dalem de touwtjes nog in handen houden. Zijn visie komt nog herhaalde malen aan bod, met name in hfst. 2, 3, 4, 5. De andere hoofdstukken zijn auctorieel opgevat, één keer is er een camera (de portier in hoofdstuk 8). Met andere woorden, uit het knap aanwenden van de gezichtshoektechnieken blijkt hoe Dalem steeds meer uit zijn milieu en uit zijn masker-ik wegglijdt. Hij wordt nu geleefd en als een slaapwandelaar wordt hij door de opborrelende krachten van zijn intuïtief (tot dan verdrongen) leven naar het ouderhuis geleid.

Opmerkelijk is het, dat niet één van de critici op het, al eerder in dit opstel gesignaleerde *thema van het Noorden* tamboereert. Het ouderlijk huis ligt aan het einde van een dijk (eigenlijk kade) helemaal in het oosten van de havenbekkens. En waar liggen de havens? 'Aan de noordzijde werd de stad afgesloten door haar havens' (p. 65). Een pregnanter voorbeeld evenwel komt in hetzelfde hoofdstukje, waarin Alberts nogal wat uitlegt, voor. Waar is de oudere broer, een reder, verdronken? 'De broer had een reis naar het noorden gemaakt en daar was hij 's nachts overboord gegaan' (p. 68). De vader vertrekt ook naar het noorden, maar kan niet veel meer doen.

Ook in *De vergaderzaal* is een drang naar het Noorden te bespeuren, een drang om anoniem te worden en een 'open plek', een leegte achter te laten. Dalem wil in het Noorden wegzinken.

De 'open plek' die zee heet

De verhalenbundel *Haast hebben in september* (1975) bespraken de meeste critici samen met de herdrukken onder andere titels van *Namen noemen* en *De Franse slag.* Overigens kreeg deze tweede verhalenbundel van Alberts in vergelijking met *De vergaderzaal* maar weinig kritieken, die globaal en kort waren.

Pierre H. Dubois[65.] vond de verhalenbundel heterogeen van inhoud: historische schetsen (in de tijd van Napoleon, het Frankrijk van de 17e eeuw of historisch Schotland) en ook zuivere fantasievertellingen, bijvoorbeeld 'het prachtige "Zee, onvertegelijke zee bij Perou"'. Toch wint de creatieve schrijver van de historische chroniqueur. 'Want zelfs de op historische gegevens berustende verhalen danken

hun kwaliteit aan het subtiele lichte, ironische en tegelijk ernstige literaire talent van de auteur'.

Ab Visser[66.] vindt Alberts in *Haast hebben in september* ook meer literator dan chroniqueur. Hem valt op, dat maar een paar verhalen in de ik-vorm zijn geschreven 'zonder dat men de auteur overigens met de ik-figuur hoeft te identificeren' (alle verhalen in *De eilanden* zijn ik-verhalen met autobiografische inslag - GB). Het titelverhaal - over de Franse hertogin madame de Cherreuse die beschuldigd werd van samenzwering tegen de koning en in september 1637 (Alberts geeft exacte data!) haastig en als man verkleed door Frankrijk naar Spanje vlucht - acht Visser als verhaal te 'vlak' omdat er teveel namen in te kort bestek genoemd zouden worden (in *De eilanden* noemt Alberts nauwelijks namen - GB). Het in Spanje spelen-

de verhaal ‘De berg van Soria’ noemt Visser ‘goed’ omdat het ‘een illusie’ behandelt, namelijk de symboliek van een droomhuis. ‘Want droom- en spookhuizen trekken Alberts aan en alleen via deze symbolische omwegen kan men iets over zijn innerlijke leven raden’.

Kees Fens[67.] poneert, aan de hand van *De vergaderzaal*, dat veel van Alberts' verhalen van leeg begin naar leeg einde gaan: ‘elk gebeuren is bij Alberts een tussengebeuren’. Daarom ook heeft hij een voorliefde voor de petite histoire: ‘ze zijn deeltjes uit een kop- en staartloos geheel...’ Alberts beschrijft anekdotische historische gebeurtenissen als ging het om een jongensverhaal. Fens noemt als voorbeeld ‘De onbekende maarschalk’. Een jongen leest daarin een boek over Napoleons nederlaag bij Waterloo en zijn definitieve verbanning naar Sint Helena. In zijn verbeelding wordt hij een onbekende maarschalk die, met behulp van een 20ste eeuws technisch snufje, Napoleon alsnog wil redden. De jongen raakt zo betrokken bij de geschiedenis, dat hij vanuit het heden, zijn verbeelding, ingrijpt. De petite histoire is zeer geschikt aldus Fens, ‘voor Alberts' haast terloopse wijze van schrijven, in een taal zo licht, met zo zachte humor, dat grote gebeurtenissen er niet in te pakken zijn...’

In de niet-historische verhalen worden de gevoelens meer gesuggereerd dan aangewezen of zichtbaar gemaakt. Een reeks voorvallen schakelt Alberts aaneen en aan het slot ontstaat een open, raadselachtig geheel. Fens: ‘Zelfs het verhaal dat echt een einde heeft, “De nachtegalen van de keizer”, besluit toch nog op indirecte wijze: middels een beeld dat meer interpretaties toelaat’.

Dit laatste citaat behoeft geen uitleg. Fens liet het namelijk bij die opmerking. In het verhaal, dat overigens het dagboekachtige van de verhalen ‘Groen’ en ‘Achter de horizon’ heeft, neemt een Amerikaans echtpaar, op vakantie in Europa in Amsterdam, de française Susanne Laurent mee naar de States als au-pair-meisje. Vele maanden later in de VS - het verhaal kent vele tijdgaten - rijden de ik-figuur en Susanne naar huis. Er hangt een onweer in de lucht en ze stoppen. ‘Ik kijk naast me. Ze zit naast me op de voorbank. Een kleine, donkere vogel. Een die dan nu in de avond begint te zingen’ (p. 9). Deze zinnen zijn voor meerdere uitleg vatbaar, vooral omdat het verhaal vervolgt met weer een gat in de tijd. Niets wordt uitgelegd. Ook niet als de française op de dag dat Harry Truman president van de VS wordt met de boot uit New York vertrekt. Waarom vertrekt ze? Niet getolereerde seksuele contacten met de ik-figuur? Een liefdesgeschiedenis? Het slot van het verhaal lijkt dat te suggereren. De ik ziet het schip vertrekken op ‘een schemerige zee’ (p. 11) en ziet een vogel: ‘heel ijverig en vastberaden, een kleine vogel, mijn kleine donkere warme nachtegaal’ (p. 11). Het zwijgen over seksualiteit en liefde lijkt in dit verhaal de kern. Als Ab Visser[66.] schrijft, dat ‘In geen van de boeken van Alberts aandacht (wordt) besteed aan welke vorm van seks of erotiek dan ook’, kan ik hem niet helemaal gelijk geven. De aandacht is alleen niet expliciet, maar onderhuids aanwezig.

Ad Zuiderent[68.] kenschetst het al eerder aangehaalde slot van het verhaal ‘De herfst van het heimwee’ als de kern van Alberts' werk. ‘Heimwee is zo'n beetje onze enige zekerheid, zei Alberts tien jaar geleden in een interview’. Zuiderent typeert Alberts' verhalen als volgt: ‘de geschiedenis is zó verteld, dat het is alsof Alberts er zelf bij geweest is’. Heimwee en ironie houden elkaar in evenwicht bij Alberts. Hij vertelt ‘kabbelend’ en stelt zich op als een naëeve ooggetuige ‘die niet in de toekomst kan zien en daarom meer aandacht besteedt aan wat men later als historische curiosa kan beschouwen’.

Door de globale benaderingswijze van de critici is vooral één verhaal uit *Haast hebben in september* uit het zicht verdwenen, uit de boot gevallen: ‘Zee, onvergetelijke zee bij Perou’. In *De vergaderzaal* bracht Alberts de zee en het Noorden al met elkaar in verband (het heimwee, het verlangen naar het wegzinken in het noordelijke (vrucht)water). ‘Zee, onvergetelijke zee bij Perou’ beschrijft een tocht over zee èn over land van San Francisco naar Zuid-Amerika. Van Noord naar Zuid dit keer dus, hoewel de bestemming ‘het noordwesten van Brazilië’ (p. 101) is. Dagenlang varen twee figuren en vormen zich een beeld van de zee, onbewust. ‘De zee was een niets. Een heerlijk niets soms en soms een vervelend niets, maar altijd een niets’ (p. 103). Eenmaal aan land, lijken ze de zee voorgoed de rug te willen toekeren: ‘Eeuwige zee, gelijkmatige zee, onverstoorbare zee, we hadden er de buik van vol’ (p. 104). Maar tijdens een bustocht groeit het heimwee naar het niets, naar de open plek, naar de zee (die ook aan het slot van ‘De nachtegalen van de keizer’ als een open plek fungeert).

Het eeuwige Noorderbos (als sprookjesreservaat) in *De eilanden*, de onverstoorbare bomen in *De bomen*, het willen wegzinken in de zee van het noorden in *De vergaderzaal*, de heimwee naar de zee van het niets waarin de geliefde verdwijnt in *Haast hebben in september.* Ziedaar het constante, romantische verlangen van de Alberts-personages.

Lege mensen achter de horizon

De definitieve brede erkenning van Alberts' schrijverschap, al goed op gang gekomen door het massale applaus voor *De vergaderzaal*, kwam met de Constantijn-Huygensprijs 1975. In december 1975 meldt Alberts in een interview met Schippers/Nieuwenhuys in Hollands Diep al de titel van zijn nieuwe roman *De honden jagen niet meer.* De uiteindelijke ‘inhoud’ van dat boek, verschenen in december 1979, wijkt sterk af van de verhalen die Alberts er vier jaar eerder over vertelde.

Misschien dat de brede erkenning van Alberts als auteur vele critici ertoe gebracht heeft een rode draad te vinden die *De honden jagen niet meer* met vroeger werk verbindt. (Over Alberts' weglaattechniek doe ik er verder het zwijgen toe. Die is nu genoegzaam bekend).

K. Schippers[69.] signaleert de weinig opgewekte wereld die Alberts al in *De eilanden* oproept. ‘Heimwee, wraak, wreedheid, onmogelijke liefde, eenzaamheid, krankzinnigheid; voor wie goed leest, geven maar weinig verhalen hoop’. Ook *de honden jagen niet meer* vindt Schippers een somber, melancholisch verhaal. Het tragische zit wel verstopt, net als in ‘De nachtegalen van de keizer’, dat ‘in de laatste zin met terugwerkende kracht een schitterende liefdesgeschiedenis wordt’. Aad Nuis[70.] noemt *De honden jagen niet meer* vanwege de laatste zin ‘Omdat ze van hem hield’, ook met terugwerkende kracht een liefdesverhaal. Nuis koppelt ‘Groen’, waarin de ik er ‘een verliefde correspondentie’ op na houdt en zo op de been blijft, via het gegeven van een liefdesbrief aan *De honden jagen niet meer.*

Schippers legt een verband tussen *De vergaderzaal* en Alberts' nieuwe boek. Bladzijde 66 van het eerste boek zou uitgewerkt zijn in *De honden* ... Schippers: ‘Daar wordt een zieke gezagvoerder een huis binnengedragen, een huis dat ook in *De honden jagen niet meer* voorkomt, net als de zieke gezagvoerder’.

Nuis ziet overeenkomsten tussen De *bomen en De honden* ... ‘In *De honden jagen niet meer* gaat het om varianten van de meer weerbare eenzelvigheid van Aart in *De bomen.* Er is ook weer een hechte familie, wat eenzaamheid niet uitsluit omdat het een zeemansfamilie is’. Ook de beginpassage - blaffende honden jagen over de vlakte, door een bos en komen, op zoek naar helderder licht, bij de zee aan

en moeten weer terug - verbindt hij terecht met de vroegere bosboeken van Alberts, want verder is dit een boek van water, havens en polders (net als *De vergaderzaal*).

De vergeefse jacht door het bos naar het noorden doet vooral aan ‘Groen’ denken, en dat voorspelt niet veel goeds ‘voor het einde van het eigenlijke verhaal’.

Volgens mij kan het nog sterker geformuleerd worden: de eerste pagina's van *De honden* ... bevatten alle Alberts-ingrediënten in een notedop. De eerste zin luidt: ‘Ze naderden de

noordelijke grens van de vlakte.' 'Ze' verwijst naar 'de honden' en misschien ook naar de mensen aan boord van een stoomschip. De beweging naar het noorden zet meteen in. De vlakte staat voor de 'open plek'. De honden naderen een bos 'en blaften naar de hemel van groene bladeren en groen licht...' (zie 'Groen'). Maar het bos blijft onverzettelijk. 'De donkere stammen stonden stil en al die onbewegelijkheid maakte de honden onrustig.' (zoals Barre in *De bomen* onrustig wordt door de ondragelijke onverzettelijkheid van de bomen). Maar de tocht naar het noorden is nog niet afgelopen. De honden verlangen waarschijnlijk 'naar een helder licht, desnoods naar een helderder avondlicht.' (verwijzing naar Dalem in *De vergaderzaal* die alles zo helder vond). Op een 'open plek' aangekomen slaat de verwarring weer toe (zoals bij de beroepslezer Robert Anker[71.], die vond dat Alberts' proza teveel 'gaten' vertoonde en dan ook het interpretatiespoor bijster raakte). Aangekomen bij wéér een open plek (de zee, de lichte hemel die zowel boven als beneden is) kunnen de honden niet verder. Ze trekken zich terug. Het verhaal verspringt dan naar de familie die op een schip vertoeft en op het noorden vaart. In De *honden* ... komt ook daar verandering in. Zoals de honden hun koers moeten verleggen, zo moeten de schippers met hun tijd mee: het is voor de moderne handel profijtelijker om zich op koffie uit Brazilië toe te leggen dan op hout uit het noorden.

En de zee? Die wordt aan het slot van het boek in verband gebracht met de leegte. Critici als T. van Deel[72.], Robert Anker[71.], Pierre H. Dubois[73.], Herman Verhaar[74.], Wam de Moor[75.] en Willem Kuipers[76.] citeren de sleutelpassage in het boek. Daarin zegt de schoonmoeder tegen de vrouw - die aan de wal blijft met haar kinderen nadat haar man Wietze van de houtvaart op de koffievaart overging - van Wietze, die na een aanvaring niet meer naar huis wil terugkeren:

> Je trouwt met een mooi beroep, maar elke keer als ze van daarginds terugkomen, hebben ze iets achtergelaten. Niet verloren, maar achtergelaten. En op het eind zijn ze niet zoveel meer dan een leeg mens, die zich alleen nog maar afvraagt wat er van hem nog achter de horizon bestaat.
> (p. 79)

Deze passage doet hem denken aan het verhaal 'Achter de horizon', waarin de ik-figuur naar huis terugkeert en de eilanden als witte plekken achter blijven (zie ook het slot van *Namen noemen*). De zee is ook bedreigend en wekt de angst voor het verdwijnen op. K. Schippers[69.] en Robert Anker[71.] constateren dat de achterblijvers de meeste aandacht krijgen (in *Het zand voor de kust van Aveiro zal* dat net andersom zijn -GB). Schippers: 'Een vertrek, een thuiskomst, een bruiloft, een bezoek, een gesprek: door het beschrijven van het leven aan de wal, beschrijft Alberts de dreiging van de zee.'

Kees Fens[77.] vindt dat het verhaal in feite bestaat uit komen en gaan, thuiskomen en vertrekken. Hij concentreert zich in zijn bespreking op de open plekken, het verzwegene en gesuggereerde in het verhaal, en vraagt zich af of de nooit teruggekeerde oom niet de (afwezige) hoofdpersoon is: 'hij is het gat in het verhaal, de grote verzwegene, een doodstijding is van hem nooit gekomen. Hij is weg, zijn schip is weg. De verzwegene zaait angst, die weer niet uitgesproken wordt: angst voor het verdwijnen van anderen...'. Het varen is voor Fens 'misschien een groot afstervingsproces, een verlangen naar een andere wereld, die hemel van de honden uit de inleidende bladzijden.' De vader ging varen om weg te zijn, de achterblijvers

zijn bang voor dat verlangen te verdwijnen. Dat dit verdwijnverlangen ook in *De vergaderzaal* centraal staat en in *De bomen* behoeft geen betoog meer.

Willem Kuipers signaleert vier ‘ontwikkelingen’ in het boek, die te maken hebben met de titel. Het jagen is afgelopen, dat kan slaan op de zeevarende familie voor wie het ambachtelijke, gemakkelijke varen op het noorden afgelopen is. ‘Gaandeweg blijkt, dat een nieuwe economische orde, een overgang van “subsistence economy” naar een markteconomie, het bestaan verandert: het varen is niet langer een levenswijze, maar wordt handel:...’[76.]. Vandaar ook de aandacht voor de technische kant van de handel, een aandacht die Robert Anker overdreven vindt[71.].

Ondertussen heeft Willem Kuipers een cruciale stilte in de tekst tot spreken gebracht. De aanwezigheid van ideologie, de verzwegen maatschappelijke ontwikkeling naar het moderne kapitalisme en de invloed op de gedragingen van de mensen, is te voelen in wat er niet staat. (zie noot 4)

De andere drie ontwikkelingen die Kuipers omschrijft, zijn de overgang van zee naar land, de steeds aanwezige dreiging van de zee (van de jacht gaat ook iets dreigends uit, zie ‘De jacht’ -GB) en de ruimte die Alberts de lezer laat. Schippers[69.] schenkt in zijn grote artikel ook de nodige aandacht aan de rol van de lezer, waarover ik in de inleiding van dit opstel al schreef. De lezer mag bij Alberts op de open vlakte op jacht gaan naar onverhoedse betekenissen.

Schippers brengt de titel niet alleen in verband met de openingszinnen, maar ook met de familie van zeevaarders èn met het schrijverschap van Alberts. In het interview met Schippers/Nieuwenhuys (*Hollands Diep*, december 1975) zei Alberts: ‘En ik ben een van die honden, die zich uit de kudde heeft teruggetrokken en niet meer jaagt. Want je kunt niet in je eentje jagen.’[78.]

T. van Deel ten slotte ziet de introducerende pagina's in relatie tot het slot. ‘Het jagen van de honden krijgt iets te maken met het schip en zijn bemanning, en de stilstand van het slot (Wietze is aan het slot van het boek door zijn jongste zoon, net afgestudeerd aan de zeevaartschool, teruggehaald naar huis waar Wietze lijkt te gaan sterven, al is dat lang niet zeker en lijkt het einde opener te zijn dan de meeste critici het doen voorkomen -GB) van de proloog is mogelijk te verbinden met de stilstand aan het einde van het verhaal.’

Van stilte naar stilte, van leegte naar leegte, van stilstand naar stilstand. *De honden jagen niet meer* is te interpreteren als een somber boek. De suggestie van de dood van Wietze zit erin, maar ook de suggestie van een nieuw begin.

Grappig is, dat geen enkele criticus het vogel-motief heeft opgemerkt, dat al ‘opvliegt’ in ‘De nachtegalen van de keizer’. Op p. 32 van *De honden* ... staat: ‘Eerste huwelijk met kapitein, kapitein, hoe heette de man toch weer? De naam van een vogel. En hij was op zee gebleven, tenminste naar werd aangenomen. Van hem en zijn schip was nooit meer iets gehoord.’ Gevlogen was de vogel ... Vier bladzijden verder blijkt het een kievit te zijn: ‘En bij mijn vader stond: op thuisreis van Batavia vermist, gezagvoerder F. Kievit.’ Ook duikt een zekere kapitein Rotgans op (p. 43) en Wietze blijkt op een van zijn latere reizen een papegaai meegenomen te hebben. ‘Een kleine, bonte vogel, waarvan ze hadden gezegd, dat het een sprekende was.’ (p. 70). Die papegaai, die nota bene *Zijl*stra heet!, zegt steeds ‘dag jongen’ en ‘hoe istermee’.

Vogels en mensen brengt Alberts met elkaar in verband. Op de wieken der verbeelding wegzeilen naar onbekende verten en daar jezelf leegmaken, versterven. De koele, droge stijl van Alberts verraadt niets van de romantiek die er onder schuil gaat. (even moest ik denken aan *The Rime of the Ancient Mariner* van Coleridge).

Spreken is zilver...

De reacties op Alberts' *Maar geel en glanzend blijft het goud* (1981) waren niet allemaal zo positief. Scribenten als Robert Anker, Willem Kuipers, Frans de Rover maakten, ondanks beleden bewondering, bezwaren tegen de te grote vaagheid of tegen de compositie en inhoud.

Wat voor een soort verhaal is *Maar geel en glanzend...?* Jaap Goedegebuure[79.] laat de term 'parabel' vallen als hij de beschrijvingen van een ministerie vol ambtenaren, die allemaal hun eigen plaats hebben, karakteriseert. Kafka, zegt Goedegebuure: 'het aan regels gebonden gebruik van ingangen, de ontoegankelijkheid van de plaats waar de macht zich heeft geconcentreerd

en onzichtbaar gemaakt, het zijn motieven die de roman *Het slot* en de parabel *Voor de wet* in herinnering roepen.' Goedegebuure leest het eerste hoofdstuk 'Het paleis' (dat bijna de helft van het hele verhaal beslaat -GB) als een 'zachtaardige ridiculisering van het ambtenarendom.' Maar het paleis is geen ondoordringbaar labyrint. Integendeel. Het werkelijke doolhof is de 'sedert onheugelijke tijden verwilderde tuin'.

Willem Kuipers[80.] leidt uit het fragment uit een Deense ballade, dat aan het boek voorafgaat (door Alberts zelf verzonnen), af, dat *Maar geel en glanzend* ... door gegevens als koning, goud en graf 'vol zit met sprookjeselementen of zo u wilt, elementen van de sage, de legende, de mythe misschien'. Het sprookje of de parabel is zowel simpel als geladen. 'Vooral het sprookje is welhaast bestanddeel van Alberts' persoonlijke mythologie. Ook "eilanden", "licht" en "het Noorden" behoren daartoe.' In vergelijking met het vorige boek bevat *Maar geel en glanzend* ... een sterker mythe-karakter. Het eerste hoofdstuk is nog prozaïsch, maar dan groeit de vertelling via het sprookje uit tot een mythologisch slot 'met alle oerbestanddelen van de mythe'. Kuipers maakt van de hoofdfiguur - de raad-adviseur van de minister Gerner, die ideeën ontwikkelt over het verbouwen van het ministerie en het restaureren van de doolhoftuin - 'een gezondene, een Orfeus wellicht'. Het nichtje, Margrete, van de minister, op wie de occarino bespelende adviseur verliefd wordt, is dan Euridyce. De Hades doemt aan het slot op. *Maar geel en glanzend* ... is dus ook een liefdesverhaal, 'een verhaal van de verre geliefde'[81.].

Zowel Kuipers als Goedegebuure gebruiken de term 'spiegeling' om heden en verleden in het boek bij elkaar te brengen. Het klooster dat de raad-adviseur, Margrete en de minister bezoeken - eeuwen geleden gebouwd door koning Walter IV, die in het *noorden* van het *eiland* in een groeiende eenzaamheid en angst zijn leven slijt, is een kopie van het paleis waarin het ministerie is gehuisvest. En de 'goudblonde nicht van de minister (is) een naamgenote van koning Walters dochter'. (Goedegebuure). Gerner ontwaart dit meisje in hoofdstuk twee. Kuipers citeert dan[80.]: 'Hij zag haar staan in het licht van de nog heel vroege ochtend', (p. 35) Op de volgende bladzijde staat dan de passage die Kuipers een sleutel tot de mogelijke interpretatie van het boek, dat 'op sommige punten raadselachtig, althans onverklaarbaar' blijft, lijkt. Margrete zegt dat ze Gerners plannen wil horen. Gerner zegt dat het een verhaal is over iets dat nergens toe dient. 'Verhalen, die gaan over dingen die nergens toe dienen, zijn niet de slechtste, zei de raad-adviseur. Dit is een over paleizen en waar dienen paleizen nog voor?' (p. 37). Er is dus geen verhaal? Of een verhaal zonder betekenis?

Goedegebuure acht de 'geheimzinnige verhouding tussen de schim van de koning en de raad-adviseur' het middelpunt in het netwerk van de vertelling. P.M. Reinders werpt op die verhouding een eigen licht, dankzij een citaat uit *The Tempest* van Shakespeare. 'De raad-adviseur is een nazaat van koning Waldemar (= Walter IV -GB) en het nichtje van de minister is een nazaat van de koningsdochter Margrete'.[82.] Reinders, die evenals Goedegebuure Kafka in zijn betoog betrekt en samen met Wam de Moor de zin 'Gelukkig is de mens die in eenzaamheid een schat vindt' citeert, vindt dat het boek 'listig' aan elkaar gesmeed is. T. van Deel[83.] is van mening, dat de betrekkingen tussen de talloze verhaalelementen 'meer suggestief dan begrijpelijk' zijn. Frans de Rover[84.] constateert een stijlbreuk.

> 'Er was een koning'. Het is op deze 'toon' dat verhaald wordt van de rol die de (mythe van de) koning speelt voor een eeuwen later levende raad-adviseur van een minister die met zijn departement te krap

> gehuisvest is in een van de voormalige paleizen van de koning. Maar waar in eerder werk de tot hun uiterste essentie teruggebrachte zinnen vaak hun kracht in het oproepen van beelden ontleenden aan wat er *niet* stond, boeten nu de korte sprookjeszinnen juist aan kracht in omdat na vele bladzijden mild-ironisch becommentariërend vertellen mijn aandacht verschuift naar het wel erg opzichtige ‘maniertje’ dat Alberts hier toepast. De kinderlijke toon wekt dan een zekere gewenning en daardoor verveling in de hand; dit wordt nog geaccentueerd door de stijlbreuk die de laatste vijftien bladzijden (...) inluidt. Dan stijgt de koning uit zijn graf en neemt zelf het woord.

De Rover heeft bezwaren tegen de link die Alberts tussen verleden en heden legt, tussen ‘de figuren in het ambtelijk heden en de Deense royalty in het verleden’. De als algemeen geldend bedoelde relatie is voor hem ‘te particulier van karakter’.

Zowel Van Deel als Goedegebuure betrekken de openingsscène van *De honden jagen niet meer* in hun beschouwingen. Van Deel verwijst naar een opstel van Kees Fens (zie noot 78) waarin lijnen worden getrokken tussen die beginscène en ‘Groen’. Van Deel koppelt op zijn beurt de scène aan *Maar geel en glanzend* ... nadat hij geciteerd heeft uit *De honden* ‘Geen grond, maar diep beneden hen lag een glinsterend oppervlak. De honden hadden de lichte hemel bereikt, en die hemel was zowel boven als beneden.’

In *Maar geel en glanzend* ... wordt de raad-adviseur Gerner door de schim van een dode koning naar het Noorden verwezen. Daar belandt hij bij een vlakte (net als de honden): de bevroren zee. Wat Van Deel niet signaleert, is dat het ‘glinsterend oppervlak’ uit *De honden* ... weer bijna letterlijk terugkeert: ‘Langzamer en langzamer ging het en toen hij om zich heen keek zag hij hoe de stijfbevroren grond bedekt werd met een glinsterende laag.’ (p. 67).

Goedegebuure meent dat de ‘parabel’ waarmee *De honden* ... opent bij dit boek ‘aan helderheid’ wint.

> Het doelloos lijkende voortrennen van de honden eindigt in het uiterste noorden, waar het land overgaat in bevroren zee. Daarmee wordt binnen de tekst vooruitgewezen naar de even abrupte wijze waarop een schipbreuk een einde maakt aan een beurtvaart zonder werkelijke zin; maar daarbuiten ook naar de dood van de raad-adviseur die een nieuwe ijstijd letterlijk tegemoet loopt.

Hij knoopt hieraan de conclusie vast dat elke jacht - in de werkelijkheid of in de verbeelding - op een ontgoocheling moet uitlopen. ‘Voor de hoofdpersoon is Margrete onbereikbaar, en blijven de plannen voor uitbreiding van het ministerie hersenschimmen.’

Deze gevolgtrekking van Goedegebuure wil ik graag bestrijden. Evenals alle andere critici (op Robert Anker na, die twijfelt) laat Goedegebuure Gerner doodgaan aan het slot. Een diagnose die blijkbaar is ingegeven door de omschrijving ‘dood en dromend’ (p. 68) die de zin waarin Alberts zijn hoofdfiguur op het ijs te rusten legt afsluit. Maar iemand die dood is, droomt nooit meer (omdat hij nooit meer slaapt). Bovendien is het boek nog niet uit na deze zin. De koning, uit het graf opgestaan, begint in het midden van de bevroren zee te roepen. ‘Help hem Soreu! Help hem Esrom! Help hem grote klok van Lund!’ (p. 69). De koning wil blijkbaar een reddingsaktie op gang brengen en wekt de mensen op ‘die in lange rijen naar het noorden liepen.’ (p. 69). In de stoet mensen voegt zich ook Margrete, ‘het meisje in de mantel, waarvan het blonde haar nu zichtbaar werd, het haar van goud in het licht van de steeds verder opgaande zon.’ (p. 70). Is Margrete onbereikbaar voor Gerner? De mensen, waaronder nog steeds Margrete, bereiken de raad-adviseur

die *dreigt* dood te vriezen! Het einde is open, evenals in *De honden* ... Het is heel wel mogelijk te veronderstellen dat Gerner tòch zijn schat (Margrete) vindt. De letterlijke schat met daarop het beeld van een lachende fluitspelen-de man (Gerner speelde op de occarino) - door de koning in het noorden begraven in het midden van een dwaaltuin (het midden is afgesloten door muren) - vindt hij niet. Wellicht vindt hij wel, 'als in een middeleeuwse queeste' (Robert Anker[85.]) zijn geestelijke schat: Margrete, het meisje met de goudgeel glanzende haren. *Blijft* hij, zoals de titel suggereert? 'Gelukkig is de mens, die in eenzaamheid een schat vindt.' (p. 61) en zo het 'verlangen naar tweezaamheid' (Wam de Moor[81.]) vervuld ziet. *Maar geel en glanzend* ... kan dus gelezen worden

als een helemaal niet zo sombere liefdesgeschiedenis. Gerner wil 'gaarne' met Margrete samen verder, met haar glimlach van goud (p. 64). Maar ondubbelzinnige zekerheid daarover is van de schrijver zelf - 'hij is het onbereikbare standbeeld op de verborgen goudschat in zijn oeuvre:...' (Frans de Rover[84.]) - niet te verwachten. Hij zwijgt als het graf. Spreken is immers zilver, zwijgen goud. Het is aan de lezer om verder te schrijven, om de open, witte plek in het noorden met betekenissen te vullen. Wat De Rover doet verzuchten: 'had er in dat lege, witte noorden niet een enkel spoor van zilver kunnen worden uitgezet?'

Om de woekering van betekenissen helemaal compleet te maken: het goud dat aan de noordelijke horizon glinstert is ook in verband te brengen met 'licht' en 'helderheid' die zich in het hoofd van meneer Dalem uit *De vergaderzaal* nestelt.

Het slot van Alberts' *De honden* ... en van *Maar geel en glanzend* ... is opener en minder somber dan menigeen heeft beweerd, ook Walter van de Laar[8.] die de volgende, voor mij te ongenuanceerde en te eenduidige, volzinnen formuleert:

> Voor de raad-adviseur Gerner (...) is het lot dwingender dan voor zijn lotgenoten uit eerdere romans. Zijn tocht naar het noorden is zijn laatste tocht, de tocht naar de dood. Op dit definitieve vertrek van het hoofdpersonage wordt in de voorgaande romans gepreludeerd. Bij elke nieuwe roman zet het hoofdpersonage als het ware een stap verder in de richting van zijn blijvende verdwijning.

Dan wil ik nu wel eens onderzoeken of dat met de hoofdpersoon Mateus Vicente uit *Het zand voor de kust van Aveiro* het geval is. Wordt hij een totale 'open plek' waarin niets meer te beginnen valt? Verdwijnt hij voorgoed? Of keert hij terug om opnieuw blanco te beginnen?

Het avontuur van een afwezige

Evenals dat het geval is in De *honden* ... leidt Alberts *Het zand voor de kust van Aveiro* (november 1982) in met een 'proloog', waarin hij het toneelstuk *Le faiseur* van Balzac via de hoofdpersoon Godeau verbindt met Becketts *Wachten op Godot.* Alle critici vermelden de inhoud van de proloog en citeren meestal de kernzin:

> Ik heb daarom geprobeerd een soort tussenfiguur te ontwerpen. Een man, die verdwijnt en die terugkomt naar degenen, die wel of niet op hem wachten. Of die thuiskomst vrolijk, droevig, wanhopig of troosteloos zal zijn, is iets waar ik zelf ook nogal benieuwd naar ben.
> (p. 6-7).

Met die laatste zin, op de achterflap wordt gesuggereerd dat de hoofdpersoon nog wel enig geluk of rust te wachten zal staan, wordt het einde open gehouden. Blijkbaar vond Alberts het nodig daarover te beginnen na de misverstanden die het slot van *Maar geel en glanzend* ... had opgeroepen.

T. van Deel[86.] signaleert een groot verschil met de toneelstukken, namelijk 'dat Alberts de afwezige volgt en niet de achterblijvers', (zoals in *De honden* ... gebeurt -GB). De hele geschiedenis rond de afwezige bankier Dom Mateus Vicente, die in 1797 uit het Portugese havenstadje Aveiro vertrekt naar het Portugees-Braziliaanse Santos alwaar zijn diamant-missie - door o.a. steeds wisselende oorlogstoestanden

- mislukt, 'is er een van geheimzinnige misverstanden, die nergens opgehelderd worden'. Verklaringen geeft Alberts niet in dit boek, dat zowel 'een volkomen objectief vertelde avonturenroman lijkt' te zijn als een 'historisch verslag'.

Robert Anker[87.] formuleert dezelfde bezwaren tegen het boek als tegen de vorige twee. De Mozambique-episode (na drie jaar vruchteloos wachten op berichten van zijn oudere broer probeert Vicente zijn geluk in deze Portugese kolonie te beproeven met het prazo-systeem: trouwen met een rijke erfdochter om zo aan land en geld te komen) vindt Anker bijvoorbeeld op zich een heel goed verhaal, maar het zou los staan van het thema van verdwijnen en terugkeren.

Frans de Rover[88.] meent dat de betekenislaag die Alberts in zijn proloog suggereert 'niet wordt waargemaakt'. Hij vindt het allemaal wat 'spookachtig, een beetje schimmig' en stelt zichzelf enkele vragen. Evenals Van Deel en Anker constateert De Rover dat het aspect van het wachten in *Het zand* ... ondergeschikt is omdat de reiziger (steevast 'de passagier' genoemd in het verhaal -GB) gevolgd wordt. Waar staat de 'tussenfiguur' Mateus Vicente voor? Het raadselachtige, dat Van Deel 'boeiend' vindt, irriteert De Rover. 'Symboliseert het verhaal dan de absurditeit van het bestaan?' Daar wil hij niet aan. Volgens De Rover gaat het verhaal gewoon 'over enkele figuren tussen dat schuivende zand voor de kust van Aveiro. Eén van die figuren zocht fortuin maar beet (...) in het zand.'

Kees Fens[89.] probeert de vragen van De Rover van antwoorden te voorzien. Volgens Fens laat Alberts in zijn laatste boek met de tussenfiguur Vicente 'de achterkant van de twee andere stukken (van Balzac en Beckett -GB) zien: de vraag water met Godeau en Godot gebeurd is, kan in het verhaal van de passagier een mogelijk antwoord vinden'. De hoofdpersoon maakt een tevergeefse reis naar Santos omdat de Engelsen zich van de geschiedenis (de diamanttransporten) hebben meester gemaakt (evenals in *De honden* ... blijken maatschappelijke ontwikkelingen het bestaan van mensen danig in de war te schoppen, zie wat Willem Kuipers daarover zei -GB). De papieren die 'de passagier' heeft zijn waardeloos en houden slechts illusies in stand (de brief die hij in Mozambique aan zijn zogenaamde toekomstige bruid laat overhandigen kost hem bijna het leven! -GB). Fens: 'Hij is gedoemd weg te blijven, ten einde de papieren wereld van de transactie te laten voortbestaan. Wat is zijn reis? Een uitgestelde tocht naar huis. Een achteruitvaren naar de toekomst.' Het beeld van de gezagvoerder uit *De honden* ... die thuis door een raam aan de achterzijde naar een *open vlakte* (!) tuurt komt in dit boek terug. Ook de passagier zit op het schip achter een raampje dat uitziet op een vlakte (van water). 'Hij kijkt als het ware terug naar het stadje van zijn afkomst, later naar het verleden als vreemdeling. Altijd reist hij met zijn rug naar de toekomst.' Aan het slot van het boek keert hij echt terug in het verleden, naar de haven die als door een wonder weer bevrijd is van het zand en weer een vaargeul naar zee heeft.

Fens legt nogal de nadruk op de krankzinnige, onzekere (papieren) schijnwereld in *Het zand* ... en ziet een relatie met de ambtenarenwereld die in het begin van *Maar geel en glanzend* ... (overigens probeert Gerner daar ook een fortuin te vergaren -GB) beschreven wordt: 'de wereld van de ambtenarij kan schijnwerelden in stand houden. De dingen lijken wat ze niet zijn en de ambtenaar is dan de grote illusionist.' In die schijnwereld staan Alberts' personages als buitenstaanders of vreemdelingen (zie Naman in 'Het moeras' -GB) en keren vaak terug in een veranderde wereld: 'de samenleving is een slecht geregisseerd toneelstuk, en van aard en functie van zijn medeacteurs is geen enkele speler op de hoogte.' De gesprekken die gevoerd worden stichten verwarring en 'het machtige koloniale rijk is een fictie'. De krankzinnigheid komt tot uiting in de lach (al in 'Groen' klinkt de lach van iemand die de gekte wil bezweren -GB). 'Wie lacht, heeft meestal gelijk; voor de anderen is hij gek. De passagier ontdekt de waarheid en het gelijk van de lach. Als een gek geworden schipbreukeling vaart hij huiswaarts.' *Het zand* ... is het

avontuur van een afwezige die wellicht na het einde van het boek weer aanwezig zal zijn in de ‘echte’ werkelijkheid. Zal het lachen hem dan vergaan?

Slot

In de literaire, dus papieren wereld die A. Alberts schept, lijkt de regisseur afwezig. Alberts is zo ‘beleefd’ om enkele regieaanwijzingen te geven, maar meestal is hij als interpreet of verklaarder niet thuis. Degene die de boeken van Alberts afschrijft, is de lezer.

De lezer van Alberts zal aanwezig moeten zijn op de ‘open

plekken'. Van hem wordt geen passieve identificatiedrift verlangd, maar actieve verwondering. Wat zei Theo van Doesburg (pseudoniem van Christian Emil Marie Küpper), die zichzelf wegwerkte in weer andere pseudoniemen als I.K. Bonset en Aldo Camini, ook al weer? 'De lezer is altijd zelf, min of meer, het onderwerp van het vers.' En het lezen van Alberts is een avontuur waarbij men op onverwachte schatten (betekenissen) kan stuiten. Maar dan moet de lezer er wel bij zijn.

Eindnoten:

1. Pierre Macherey, *Gebroken spiegel, over de realistiese illusie.* In de lektuur-serie onder redaktie van S. Bogman, Y. van Kempen, A. Mertens en J.F. Vogelaar. Nijmegen 1981, p. 16
2. ibid., p. 20
3. ibid., p. 51
4. Terry Eagleton, *Marxisme en literatuurkritiek.* Nijmegen 1980, p. 38
5. R.T. Segers (red.), *Receptie-esthetika, grondslagen, theorie en toepassing.* Amsterdam 1978, p. 13
6. Johan Diepstraten in gesprek met K. Schippers, '*Het tekort aan verbeelding houdt de werkelijkheid in stand*'. In: BZZLLETIN 76, jrg. 8, mei 1980, p. 30
7. Johan Diepstraten in gesprek met Carel Peeters, '*Iemand die zich voor literatuur interesseert, kan er geen burgermansgedachten op na houden*'. In: BZZLLETIN 100, jrg. 11, november 1982, p. 23
8. Walter van de Laar, *Albert Alberts.* In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn 1980 (losbladige bijlage verschenen in mei 1982)
9. J. Bernlef en K. Schippers, *A. Alberts.* In: J. Bernief en K. Schippers, *Wat zij bedoelen.* Amsterdam 1965, p. 31
10. Vera Illes. *Ik denk nooit meer aan mijn verhalen. Alberts best verkochte auteur.* (interview). In: NRC Handelsblad, 15-8-1975
11. C.J. Kelk, De *eilanden.* In: De Groene Amsterdammer, 14-2-1953
12. J.W. Hofstra, *'De Eilanden': smetteloos prozadebuut van A. Alberts.* In: Elseviers Weekblad, 28-2-1953
13. Rob Nieuwenhuys, *Tegen een tropisch decor.* In: NRC, 28-2-1953
14. Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel.* Amsterdam 1972, p. 502
15. ibid., P. 506
15. ibid., P. 506
16. ibid., p. 507
17. J. Greshoff, *Allerbeste grondstof van het zuiverste water.* In: Het Vaderland, 28-3-1953
18. R. Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel, p.* 500
19. Annie Romein-Verschoor, *Sine Nomine?* In: Critisch Bulletin, jrg.
20. juni 1953, pp. 257-262
20. ibid., p. 259
21. Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel*, p. 617
22. Kees Fens, *Zonder namen te noemen.* In: *De gevestigde chaos.* Amsterdam 1966, pp. 68-77
23. ibid., p. 69
23. ibid., p. 69
24. ibid., p. 70
24. ibid., p. 70
25. ibid., p. 71
26. Overigens heeft geen enkele criticus opgemerkt, dat de ik-figuur de letterlijke afstand die hem scheidt van bv. Peereboom, Florines of Naman met de nodige inspanning weet te overbruggen, maar dat na de 'aankomst' de afstand vroeger of later volstrekt onoverbrugbaar wordt: Peereboom pleegt zelfmoord. Florines wordt door de ik doodgeschoten, Naman zit opgesloten in zijn eigen wereld vol illusies
27. Kees Fens, *Zonder namen te noemen.* In: *De gevestigde chaos*, p. 71
28. ibid., p. 72
28. ibid., p. 72

8. Walter van de Laar, *Albert Alberts.* In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn 1980 (losbladige bijlage verschenen in mei 1982)
29. Frits Abrahams, *Scepsis heb ik steeds gehad, want ook mezelf kan ik lang niet altijd vertrouwen.* (interview) In: Vrij Nederland, 21-11-1981
11. C.J. Kelk, De *eilanden.* In: De Groene Amsterdammer, 14-2-1953
13. Rob Nieuwenhuys, *Tegen een tropisch decor.* In: NRC, 28-2-1953
30. Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel*, p. 505
31. Annie Romein-Verschoor, *Sine Nomine?* In: Critisch Bulletin (zie noot 19), P. 260
32. Kees Fens, *Zonder namen te noemen.* In: *De gevestigde chaos*, p. 73
32. Kees Fens, *Zonder namen te noemen.* In: *De gevestigde chaos*, p. 73
33. ibid., p. 74
34. ibid., p. 76
35. ibid., p. 77
8. Walter van de Laar, *Albert Alberts.* In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn 1980 (losbladige bijlage verschenen in mei 1982)
36. H.A. Gomperts, *Pruimejantjes en Woutertjes.* In: Het Parool, 18-7-1953
37. C.J. Kelk, *Weerzin tegen het complex.* In: De Groene Amsterdammer, 1-8-1953
38. J.W. Hofstra, *Alberts' nieuwe boek: stijlproblemen.* In: Elsevier, 22-8-1953
39. Jan Engelman, *Het gezwatel van boombladeren. Een ontbrekende betovering.* In: De Tijd, 12-9-1953
40. Gabriël Smit, *Voor en tegen A. Alberts' De bomen: objectieve letterkundige voorlichting of persoonlijke smaakt?* In: De Volkskrant, 16-9-1953
41. J. Greshoff, A. Alberts met tovermacht bekleed. In: *Het Vaderland*, 26-9-1953
42. ?, *Surrogaat voor een gemis.* In: NRC, 5-9-1953
43. Annie Romein-Verschoor, *Achter de woorden schrijven.* In: Critisch Bulletin, jrg. 20, okt. 1953, pp. 455-459
44. Carel Peeters, *Een landschap achter het voorhoofd.* In: Vrij Nederland, 6-3-1976
45. Kees Fens, *Een onzichtbaar verhaal over een onzichtbare hoofd-figuur.* In: De Volkskrant, 20-3-1976
41. J. Greshoff, A. Alberts met tovermacht bekleed. In: *Het Vaderland*, 26-9-1953
7. Johan Diepstraten in gesprek met Carel Peeters, '*Iemand die zich voor literatuur interesseert, kan er geen burgermansgedachten op na houden*'. In: BZZLLETIN 100, jrg. 11, november 1982, p. 23
45. Kees Fens, *Een onzichtbaar verhaal over een onzichtbare hoofd-figuur.* In: De Volkskrant, 20-3-1976
46. Beb Vuyk, *Alberts noemt namen.* In: Vrij Nederland, 18-8-1962
47. C.J. Kelk, *Namen noemen.* In: De Groene Amsterdammer, 84-1962
48. Kees Fens, *Namen noemen.* In: De Tijd/Maasbode, 8-10-1962. Herdrukt in: Kees Fens, *Loodlijnen*, Amsterdam 1967, pp. 91-93
49. J. Greshoff, *Nuchter en poedelnaakt.* In: Het Vaderland, 1-12-1962
50. Rob Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel*, p. 508
51. Rob Nieuwenhuys, *Franse herinneringen van A. Alberts.* In: Het Parool, 28-12-1963
52. C.J. Kelk, *Als God in Frankrijk.* In: De Groene Amsterdammer, 11-1-1964
53. J. Greshoff, *Een sober schrijver.* In: Het Vaderland, 29-2-1964
54. G.W. Huygens, *De Franse slag.* In: NRC, 4-4-1964
29. Frits Abrahams, *Scepsis heb ik steeds gehad, want ook mezelf kan ik lang niet altijd vertrouwen.* (interview) In: Vrij Nederland, 21-11-1981
8. Walter van de Laar, *Albert Alberts.* In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn 1980 (losbladige bijlage verschenen in mei 1982)
51. Rob Nieuwenhuys, *Franse herinneringen van A. Alberts.* In: Het Parool, 28-12-1963
55. Kronkel, *Boek.* In: Het Parool, 4-10-1974
9. J. Bernlef en K. Schippers, *A. Alberts.* In: J. Bernief en K. Schippers, *Wat zij bedoelen.* Amsterdam 1965, p. 31
56. Kees Fens, *De vergaderzaal van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.* In: De Volkskrant, 16-11-1974
57. Wim Alings geeft in De Groene van 15-1-1975 (interview met Alberts) een mogelijke verklaring voor deze vergelijking: 'waarschijnlijk omdat gekke Seliphaan in *De dode zielen* zijn paarden als "secretarissen" aansprak'.
58. Paul van 't Veer, *Een schitterend boek.* In: Het Parool, 16-11-1974
59. T. van Deel, *De ziekte van het vergaderen.* In: Nieuwe Haagsche Courant, 23-11-1974
60. Gerrit Komrij, *De bedrevenheid van het weglaten.* In: Vrij Nederland, 7-12-1974
61. P.M. Reinders, *Het gevaar van vergaderen.* In: NRC Handelsblad, 10-1-1975
56. Kees Fens, *De vergaderzaal van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.* In: De Volkskrant, 16-11-1974
62. Hugo Bousset, *Vluchtheuvels.* In: Hugo Bousset, *Woord en schroom. Enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976.* Brugge 1977, pp. 110-113

56. Kees Fens, *De vergaderzaal van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.* In: De Volkskrant, 16-11-1974
60. Gerrit Komrij, *De bedrevenheid van het weglaten.* In: Vrij Nederland, 7-12-1974
59. T. van Deel, *De ziekte van het vergaderen.* In: Nieuwe Haagsche Courant, 23-11-1974
63. Pierre H. Dubois, *De gecamoefleerde leegte in nieuwe roman van A. Alberts.* In: Het Vaderland, 23-11-1974
58. Paul van 't Veer, *Een schitterend boek.* In: Het Parool, 16-11-1974
64. Kees Fens, *Les in lezen.* In: De Standaard, 14-1-1977
64. Kees Fens, *Les in lezen.* In: De Standaard, 14-1-1977
64. Kees Fens, *Les in lezen.* In: De Standaard, 14-1-1977
62. Hugo Bousset, *Vluchtheuvels.* In: Hugo Bousset, *Woord en schroom. Enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976.* Brugge 1977, pp. 110-113
56. Kees Fens, *De vergaderzaal van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.* In: De Volkskrant, 16-11-1974
56. Kees Fens, *De vergaderzaal van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.* In: De Volkskrant, 16-11-1974
63. Pierre H. Dubois, *De gecamoefleerde leegte in nieuwe roman van A. Alberts.* In: Het Vaderland, 23-11-1974
62. Hugo Bousset, *Vluchtheuvels.* In: Hugo Bousset, *Woord en schroom. Enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976.* Brugge 1977, pp. 110-113
65. Pierre H. Dubois, *Het tekort van A. Alberts.* In: Het Vaderland, 19-7-1975
66. Ab Visser, *De schrijvende ambtenaar.* In: Leeuwarder Courant, 23-8-1975
67. Kees Fens, *Jongensverhalen.* In: De Volkskrant, 13-9-1975
66. Ab Visser, *De schrijvende ambtenaar.* In: Leeuwarder Courant, 23-8-1975
68. Ad Zuiderent, *Het onversierde heimwee van A. Alberts.* In: Trouw/Kwartet, 11-10-1975
69. K. Schippers, *Een hond die zich uit de kudde heeft teruggetrokken.* In: NRC Handelsblad, 11-1-1980
70. Aad Nuis, *Een sober liefdesverhaal.* In: Haagse Post, 2-2-1980
71. Robert Anker, *Pure Alberts niet steeds boeiend.* In: Het Parool, 18-1-1980
72. T. van Deel, *Weinig woorden zeggen genoeg.* In: Trouw/Kwartet, 12-1-1980
71. Robert Anker, *Pure Alberts niet steeds boeiend.* In: Het Parool, 18-1-1980
73. Pierre H. Dubois, *Een nieuwe roman van A. Alberts6.* In: Het Vaderland, 19-1-1980
74. Herman Verhaar, *Een onbestemde familiekroniek.* In: Vrij Nederland, 26-1-1980
75. Wam de Moor, *Het oeuvre van Alberts of de triomf van de zelfbeperking.* In: De Tijd, 22-2-1980
76. Willem Kuipers, *Aan de grens van het zwijgen.* In: De Volkskrant, 8-3-1980
69. K. Schippers, *Een hond die zich uit de kudde heeft teruggetrokken.* In: NRC Handelsblad, 11-1-1980
71. Robert Anker, *Pure Alberts niet steeds boeiend.* In: Het Parool, 18-1-1980
77. Kees Fens, *Minimum.* In: De Standaard, 8-2-1980
76. Willem Kuipers, *Aan de grens van het zwijgen.* In: De Volkskrant, 8-3-1980
71. Robert Anker, *Pure Alberts niet steeds boeiend.* In: Het Parool, 18-1-1980
69. K. Schippers, *Een hond die zich uit de kudde heeft teruggetrokken.* In: NRC Handelsblad, 11-1-1980
78. Dat Alberts ná *De honden* ... nog meer heeft geschreven is te danken aan Kees Fens, die in Tirade ('Zo *is het*'. *Enkele aantekeningen bij het werk van A. Alberts.* In: Tirade, jrg. 24, sept./okt. 1980, pp. 418-428) als slotzin van zijn essay over romantische aspecten in zijn werk schreef: 'Ik ben er overigens benieuwd naar, hoe een volgende boek alle voorgaande opnieuw in een gezamenlijk perspectief zal plaatsen'. In Vrij Nederland (21-11-1981, zie noot 29) zei Alberts, dat dit zinnetje hem ertoe gebracht had *Maar geel en glanzend blijft het goud* te schrijven 'waarin het noorden zo'n overduidelijke rol speelt'.
79. Jaap Goedegebuure, *De aantrekkingskracht van het isolement.* In: Haagse Post, 21-10-1981
80. Willem Kuipers, *Een gouden sprookje van A. Alberts.* In: De Volkskrant, 6-11-1981
81. Wam de Moor, *Gelukkig is de mens die in eenzaamheid een schat vindt.* In: De Tijd, 13-11-1981
80. Willem Kuipers, *Een gouden sprookje van A. Alberts.* In: De Volkskrant, 6-11-1981
82. P.M. Reinders, *Van oude koningen, de dingen die voorbijgaan.* In: NRC Handelsblad, 6-11-1981
83. T. van Deel, *Een mysterieuze Alberts.* In: Trouw, 14-11-1981
84. Frans de Rover, *Geen enkel spoor van zilver.* In: Vrij Nederland, 30-1-1982
85. Robert Anker, *Uitgebeend proza, te veel raadsel.* In: Het Parool, 18-12-1981
81. Wam de Moor, *Gelukkig is de mens die in eenzaamheid een schat vindt.* In: De Tijd, 13-11-1981
84. Frans de Rover, *Geen enkel spoor van zilver.* In: Vrij Nederland, 30-1-1982
8. Walter van de Laar, *Albert Alberts.* In: Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945. Alphen aan den Rijn 1980 (losbladige bijlage verschenen in mei 1982)
86. T. van Deel, *Het zand voor de kust van Aveiro.* In: Trouw, 2-12-1982
87. Robert Anker, *Bijna een juweeltje, maar mislukt.* In: Het Parool, 8-12-1982
88. Frans de Rover, *Enkele figuren tussen schuivend zand.* In: Vrij Nederland, 18-12-1982
89. Kees Fens, *Achteruitvaren naar de toekomst.* In: De Volkskrant, 6-12-1982

Hella S. Haasse
Tussen de regels
Over het 'Indische' proza van A. Alberts

Van de hand van A. Alberts zijn drie boeken verschenen die over 'Indië' gaan: behalve *Het einde van een verhouding, Indonesië en Nederland tussen* 1945 *en* 1963 (1968), waarin hij als historicus een beknopt overzicht geeft van de periode van de soevereiniteitsoverdracht, zijn daar twee bundels, één met korte verhalen *De eilanden* (1952), en één met herinneringen, *Namen noemen* (1962), die niet lang geleden herdrukt werd onder de titel *In en uit het paradijs getild.* Een aantal van de hoofdstukken in dat boek zou men kunnen beschouwen als de achteraf onder woorden gebrachte documentaire onderbouw van wat in *De eilanden verbeelding* geworden is. Er is echter nauwelijks sprake van een verschil in aanpak tussen de twee bundels. De verhalen zijn iets meer gestyleerd, de werkelijkheid is er misschien iets meer 'omgelogen tot waarheid', de herinneringen echter vormen, door de manier waarop zij geschreven zijn, óók min of meer een reeks korte verhalen, en de onderlinge samenhang van al die verhalen of hoofdstukjes in zowel *De eilanden* als in *In en uit het paradijs getild* is zo groot, dat men best van twee autobiografische romans zou kunnen spreken. Men kan ze daarom mijns inziens ook in één adem bespreken.

Hoewel zij maar een klein gedeelte van zijn oeuvre vormen, hebben zij Alberts gemaakt tot een van de merkwaardigste schrijvers behorend tot de zogenaamde 'Indische bellettrie'. Juister is het te stellen, dat hij in die categorie een geheel aparte plaats inneemt. De lezer beseft dit onmiddellijk; maar het is niet eenvoudig te formuleren waarin nu precies dat unieke gelegen is. Om te beginnen is Alberts taalgebruik van een nauwelijks te overtreffen soberheid. Volstrekt eigen is ook zijn schijnbaar achteloze, maar in wezen zeer functionele manier van vertellen, waarbij ook techniek van het weglaten, verzwijgen, langs een omweg aanduiden, trefzeker wordt gehanteerd. Die op het eerste gezicht droge ingehouden trant van schrijven verleent aan de in het zogenaamd 'gewone alledaagse' besloten vreemdheid nog extra reliëf. Eén van de redenen waarom Alberts' 'Indische' proza zo'n merkwaardig effect heeft, schuilt mijns inziens in de discrepantie tussen de toon en het onderwerp.

Deze in Haarlem geboren Hollander zet zijn personages en hun tropische wereld in eenzelfde helder koel licht als dat waar zijn stadgenoot van ruim driehonderd jaar geleden, de schilder Saenredam, het interieur van de St. Bavo tot in de verste hoeken mee vulde.

Het zou een aardige stijloefening kunnen zijn zich voor te stellen hoe verhalen als bijvoorbeeld 'Groen', 'Het moeras' en 'De jacht' (Uit *De eilanden*) er uit zouden zien indien zij geschreven waren door auteurs in de ban van respectievelijk 'het exotische', tempo dulu-mystiek of militant derde wereld-engagement. Alberts is uiterst spaarzaam wat betreft het aanbrengen van sfeer en couleur locale, en hij betoogt of polemiseert nooit. In hoge mate bepalend is zijn manier om naar mensen en dingen te kijken: als een waarnemer die tegelijkertijd wèl en *niet* aanwezig is; die als het ware probeert zichzelf uit te vlakken terwijl hij verslag uitbrengt.

Alberts is voorzover ik weet de enige auteur die over de gemengde samenleving in het voormalige Nederlands Oost-Indië heeft geschreven zonder zich iets aan te trekken van de geijkte opvattingen en waardebepalingen betreffende rang, stand, kaste en ras die in de koloniale wereld gangbaar waren. Uiteraard houdt hij, of zijn alter ego, zich aan de voorgeschreven (of ongeschreven maar gebruikelijk geworden) regels, maar hij doet dat altijd wat verstrooid, aarzelend, om anderen een genoegen

te doen of om hen niet te kwetsen, of om tegemoet te komen aan wat er van hem verwacht wordt, *niet* omdat hij het zelf belangrijk vindt.

Doordat hij al vrijwel dadelijk na zijn aankomst in Indië terechtkwam op zijn standplaats, Soemenep op het eiland Madura, in een 'kleinschalig' milieu, heeft hij zich niet hoeven aan te passen bij de discriminerende 'deftige Europeanen onder elkaar' - sfeer van de grote Indische steden. Zowel zijn Nederlandse collega's als de Indonesiërs: de regent, de patih, de wedana, vorsten en handelaren, zijn klerk en zijn huisbediende, treedt hij tegemoet met een gelijke openheid voor indrukken, eenzelfde bereidheid tot, zo mogelijk contact. Deze onbevangen waarneming, een lens 'van alle smetten vrij', is primair bij Alberts; geen projektie of interpretatie krijgt de kans het beeld te vertroebelen of te vervormen. Hieraan danken zijn verhalen hun heldere eenvoud, die niet naïef en ook bepaald niet oppervlakkig is.

Madura, ± 1941, Alberts links.

Op het eerste gezicht lijkt er niet veel 'aan de hand'. De anekdote blijft meestal beperkt tot een enkele gebeurtenis of situatie, en wordt zonder ophef - men is geneigd te zeggen: haast wat verlegen, bescheiden - verteld. Achteraf blijkt de lezer dan toch nog over een verrassend groot aantal intrigerende gegevens te beschikken.

'Groen' is een verhaal over de verschrikkingen van de eenzaamheid, de klassieke tropenkolder, waaraan een bepaald type koloniale ambtenaren blootgesteld was: geboren en getogen Hollanders, die behalve hun werkopdracht in strikte zin (voornamelijk het controleren van opkoop en afvoer van de lokale Produkten) geen enkele relatie hadden tot de vaak afgelegen streek waar zij moesten leven. De 'ik' uit 'Groen' is zo'n soort man, een 'baar', die eigenlijk alles op het eiland dat zijn tijdelijke standplaats wordt, *vies* vindt, de zee voor de kust, het strand, het dorp, het huis en de koffie en de kopjes van het dorpshoofd; die uit verveling al een heel eind op weg is een chronische drinker te worden; die aanvankelijk nog met vage westerse kwalificaties als 'een heel mooi bos met hoge bomen', 'transparant groen licht' en 'wuivende palmen' de opdringerige angstwekkende alomtegenwoordigheid van het tropenwoud probeert te bezweren. Die 'ik'-figuur belichaamt een wezensgesteldheid (de onwetendheid, de onder de gegeven omstandigheden waardeloze interpretaties van de mensen, de mentaliteit en de problemen ter plaatse), die - zo lijkt het - eens, ooit, de schrijver zelf haast als dodelijk bedreigend heeft ondervonden. Van een bewust verlangen naar opgaan in de ondoordringbare natuur, in een paroxysme van 'doodsverlangen en vernietigingsdrift' (zoals F. van den Bosch dat beschreven heeft in *Het regenhuis*) is hier geen sprake. In de ongelukkige Peereboom, collega van de 'ik', die zich ophangt, zijn die angst, en het besef van nutteloosheid en zinloosheid al onherroepelijk gefixeerd. De laatste woorden van het verhaal: 'Maar ik leef nog' kunnen betekenen dat er voor de 'ik' nog een mogelijkheid bestaat tot overstappen naar een andere vorm van ervaren van die hem zo wezensvreemde werkelijkheid. Dat de overstap inderdaad heeft plaatsgevonden, blijkt uit het tweede verhaal, 'De koning is dood'; niet alleen uit het ingehouden medeleven van de 'ik' met de tweeëntachtig jarige sergeant-majoor kapelmeester Solomon, die na zijn pensionering op het eiland is blijven wonen en in zijn dorp als 'koning' geldt, maar vooral alweer uit de laatste zin (Alberts heeft, meen ik, eens verklaard pas een verhaal te kunnen opschrijven zodra hij de laatste zin weet): 'Ik heb daar de hele dag verder weet van gehad. Van dit en van het andere'. *Dit*: dat is het murmelen van de toegestroomde dorpelingen, die in twee rijen langs de weg staan wanneer de controleur met zijn Kasboek het huis van de stervende Solomon verlaat. Het andere, niet nader gepreciseerde, is misschien het inzicht, dat mèt het schamele pensioen dat de 'koning' uit 's Rijks schatkist genoot, voor een hele gemeenschap een (kleine) economische zekerheid is weggevallen.

Dat 'andere' in de ruimste zin van het woord ligt, even onuitgesproken, besloten in eigenlijk alle verhalen in *De eilanden.* De verhouding van de 'ik' tot wat hem omringt neemt geleidelijk de vorm aan van een for better or worse aanvaarden van toestanden die, op de keper beschouwd, altijd een kern van absurde onaanvaardbaarheid bevatten.

In de verhalen van Alberts wordt door de 'ik', de waarnemer, nuchter *gezien* waar een andere manier van reageren namens de autoriteiten juister geweest zou zijn, of waar aan het beschreven gebeuren een andere wijze van officieel of particulier handelen vooraf had behoren te gaan. Even lakoniek, vaak ook bepaald niet zonder zelfspot of zelfkritiek, registreert hij tegelijkertijd het onvermogen om in de gegeven situaties anders te doen of te zijn dan men doet en is. Hij slaagt er zelfs in, de indruk te wekken, dat het allemaal neerkomt op een bizarre, in wezen onbegrijpelijke vorm van samenspel.

Wat bij Alberts frappeert is het volledig ontbreken van een *persona.* Hij laat de dingen op zich afkomen, beweegt méé binnen het patroon dat zich ontwikkelt; op kritieke ogenblikken reageert hij veeleer als deel van een veel groter, méér dan het nu en hier omspannend geheel, dan als een individu met een duidelijke eigen instelling, laat staan als vertegenwoordiger van het Gezag. In het verhaal 'De jacht' bijvoorbeeld, voelt de 'ik' zich zowel de jager als het wild, zowel het opgejaagde 'zwijn' kapitein Florines als de ordehandhaver die de ordeverstoorder straft. De bittere smaak die het verbranden van Florines' lijk bij hem nalaat, heeft alles te maken met de verbijsterende gecompliceerdheid van de tijdens de 'jacht' opgeroepen emoties.

Het lijkt mij dat juist deze vorm van waarnemen, als het ware vanuit een 'groter' bewustzijn (misschien een dispositie die dichters en historici gemeen hebben), een broze maar wezenlijke relatie heeft geschapen tussen Alberts en de individuele 'eilanders' met wie hij tijdens zijn dienstjaren te maken kreeg. Die vorm van waarnemen is het ook, die het eigenaardige effect teweegbrengt van een bij alle onbegrijpelijkheden en misverstanden toch homogene samenleving. Binnen het grote verband immers bestaat er een - zij het ondoorgrondelijke - samenhang tussen de meest uitéénlopende elementen. Alberts doet nooit een poging dergelijke dingen onder woorden te brengen. Hij schuwt de vaagheid die daar het resultaat van zou zijn. Het staat bij hem tussen de regels.

In de herinneringen *In en uit het paradijs getild*, die Alberts zwart op wit gezet heeft, gedreven door de behoefte 'namen te noemen' bij de mensen en plaatsen die hij in *De eilanden* tot fictie had verwerkt, komen enkele passages voor die verraden, hoe aan de vooravond van de Japanse bezetting van Indonesië twijfel zich van hem meester maakte, een groeiend gevoel van onzekerheid over wie er tot de 'andere kant' behoorde:

> Ik begon te beseffen, dat er in dit land een totaliteit was, die onze totaliteit van overheersende Nederlanders met een gevoel van weerzin bekeek. Dat was nog tot daar aan toe, zo lang ik zeker wist welke mensen tot die andere totaliteit behoorden. Maar daar was ik niet meer zeker van.

Verreweg de meeste schrijvers die op de een of andere wijze onder te brengen zijn bij de 'Indische bellettrie' hebben hetzij hun eigen verhouding - of juist het als frustrerend ervaren *ontbreken* van een relatie - tot Indonesië en Indonesiërs-in-het-algemeen (als 'totaliteit' gezien) of in het individuele vlak (van eenling tot eenling) trachten te verklaren; hetzij naar interpretaties gezocht voor het wezen en gedrag van Indonesiërs in verhouding tot niet-Indonesiërs, in het bijzonder dan natuurlijk tot Nederlanders. Alberts doet het een noch het ander. Maar ik ken (behalve Maria Dermout's verhaal 'De professor' uit *De tienduizend dingen*) geen treffender en veelzeggender weergave van de letterlijk onbeschrijfelijke nuances van wederzijdse onverstaanbaarheid in het contact tussen Europeanen en Indonesiërs, dan het hoofdstuk 'Het mooiste eiland van de wereld' in *In en uit het paradijs getild.*

Alberts schrijft over de regent, de assistent-resident, de controleur, de havenmeester, de landmeter, de houtvester, mijnheer Zeinal en mijnheer Taronggi III in hun onderlinge omgang, op dienstreisjes, bij zakelijk contact, en in hun vrije tijd, alsof zij allemaal Jansen en Pietersen heten; hoewel het mensen betreft met totaal verschillende achtergrond: Hollanders, Madurezen al dan niet van Javaanse afkomst, en Indo-Europeanen, zijn die verenigd, solidair haast, in de gemeenschappelijke sfeer van *samenspel*, ook al suggereert de schrijver dat de eigenlijke doelstellingen van de vertegenwoordigers van de diverse groepen en zelfs van ieder individu apart, mijlenver uitéén kunnen liggen. 'De schat' is in dit opzicht een karakteristiek verhaal. Men beleeft samen iets, dat de illusie wekt van

‘iets ondernemen’. Het is echter het tegendeel: een ‘gezellige’ vorm van niets doen, zelfs van chaos-scheppen; en ook die ‘gezelligheid’ (bij de aanwezige Europeanen bevorderd door fors drankgebruik) is weer een soort van illusie.

Hoewel Alberts historicus is, vindt men in *De eilanden* en *In en uit het paradijs getild* maar weinig van de geschiedenis van Madura en het eilandengebied dat er in administratief opzicht

bij hoorde. Nu kan het zijn, dat de historische belangstelling waarvan zijn latere oeuvre getuigt, bij hem (ondanks het feit dat hij na zijn studie rechten en letteren, indologie zo men wil, op een geschiedkundig onderwerp promoveerde) pas goed op gang gekomen is *na* zijn verblijf in Indië. (Het lijkt mij niet toevallig, dat die belangstelling zich toen heeft toegespitst op de periode van de Vaderlandse Geschiedenis waarin de Verenigde Oost-Indische Compagnie ophield te bestaan, en het bewind over de archipel een economische en politieke aangelegenheid werd van het Koninkrijk der Nederlanden, *staatszaak*). Ook is het mogelijk, dat er (in tegenstelling tot Java, Sumatra en de Molukken, die voor ons koloniaal bestuur altijd de belangrijkste delen van de ‘gordel van smaragd’ zijn geweest) over Madura, behalve uit oude kronieken over de rijken Madjapahit en Mataram, weinig historische gegevens bekend zijn uit de Nederlandse tijd, en dat het in onze eeuw opgekomen Indonesische nationalisme in die contreien niet of nauwelijks bestond, laat staan ‘geschiedenis maakte’. In ieder geval zijn de toen actuele ontwikkelingen en problemen van enig belang in die *provincie* van Nederlands Oost-Indië niet merkbaar geweest. Alberts zelf vermeldt trouwens (*In en uit het paradijs getild*) dat de ontdekking van nationalistische, of beter gezegd: van op beheerste wijze gekoesterde anti-Nederlandse gevoelens bij de Indonesiërs met wie hij jarenlang dagelijks was omgegaan, hem overrompeld heeft. In zijn verhalen treft men dus ook nergens de neerslag aan van een zich bewust verdiepen in de actuele situatie van het ogenblik, zoals dat vóór de oorlog bij Du Perron, Beb Vuyk en Walraven het geval is geweest. De voorgeschiedenis van Alberts' eilanden verliest zich, voorzover hij er iets over te horen krijgt, in een soort van mythologie: authentieke legenden en aprocriefe verhalen, meestal verteld door mijnheer Zeinal of Zainal, die zijn eigen familiegeschiedenis reconstrueert in de vorm van een, op aan elkaar geplakte vellen papier genoteerde genealogie die de gehele vloer van zijn kamer beslaat. Verder zijn er dan nog een aantal, met allerlei smakelijke details versierde, overleveringen betreffende de lokale autoriteiten. De Vorst van Soemenep stamt af van een bendeleider, een groot opkoper en handelaar is de nazaat van een ooit op de kust van Madura aangespoelde schipbreukeling. In *De eilanaen* heeft Alberts aan deze stichter van een kooplieden-dynastie de naam Taronggi gegeven, verbastering van Tarragona, de stad waar de matroos in kwestie vandaan gekomen zou zijn. In *In en uit het paradijs getild* verklaart Alberts, dat dit personage in werkelijkheid uit Scheveningen afkomstig was en Dirk van Duyne heette. De economische macht van de ‘Indische’ van Duyne's, de Dirken I, II en III (parallel aan de politieke heerschappij onder de gekroonde Willems I, II en III; Dirk I zou trouwens als jongen met de uit Engeland terugkerende Willem I op het Scheveningse strand geland zijn) krijgt daardoor iets van een model in-het-klein van wat de verhouding tussen Nederland en het verre eilandenrijk altijd bepaald heeft. Met de ‘Dirken’ wordt terdege rekening gehouden door de kleine groep ambtenaren in dienst van het goevernement, die de orde moeten handhaven, recht moeten spreken en de leveranties van kapok, tabak, vis, kopra en wat dies meer zij moeten controleren, van rechtstreeks bemoeienis met de ‘dorpelingen’ is nauwelijks sprake, in feite onderhouden de Nederlandse gezagsdragers alleen contact met de ‘Hoofden’ en hun vertegenwoordigers: in grote trekken nog hetzelfde patroon als in Multatuli's tijd. Al ging het in Soemenep, te oordelen naar Alberts' beschrijving, over het algemeen bij alle betrokkenen en naar alle kanten, wat gemoedelijker, wat meer ontspannen, toe dan in de vormelijke Javaanse sfeer, er bestond desondanks een ingewikkeld stelsel van wederzijdse hoffelijkheden en plichtplegingen, dat volstrekt gehandhaafd diende te blijven, ook - misschien zelfs *juist* - waar het zinloos leek. De regent van Soemenep, die in een deftige auto rijdt, met een kleine gouden pajong als standaard,

geldt geheel vanzelfsprekend als *de* inheemse gezagsdrager en wordt als zodanig door de Nederlanders met de meeste égards behandeld; maar ook de oude plaatsvervangervorst op Klein Salambu ('Het mooiste eiland van de wereld'), bij wie armoe en verval troef zijn, en die zijn zelf-respect behoudt door zich kluizenaar te noemen, weet met hautaine waardigheid de hem op hun inspectiereis bezoekende ambtenaren te dwingen tot afstand-bewaren. Alberts weidt nooit uit over dergelijke zaken, legt ook niets uit, voorziet het gebeuren niet van commentaar; hij volstaat met een sober verslag, een haast en passant noteren van wie wàt zei en wanneer, en het merkwaardige is nu, dat op die manier toch de wezenlijke informatie over de toestand ter plaatse, de onderlinge verhoudingen en achtergronden, overkomt, en bovendien nog iets anders: de *persoonlijke* gevoelens die de schrijver bij het waarnemen bezielden, de reacties die het waargenomene in hem wakker heeft geroepen, ook al laat hij niet toe dat die zijn verslag *kleuren.* Misschien zou men een poging kunnen wagen die gevoelens te definiëren als een mengsel van verbazing, sympathie, beschaamdheid, hilariteit, medelijden, verbijstering ... ware het niet, dat zij niet onder woorden te brengen zijn. Dat is dan ook, denk ik, de reden waarom Alberts dit zelf nooit geprobeerd heeft: hij wist, instinctief, dat sommige dingen alleen duidelijk gemaakt kunnen worden doordat men er over zwijgt.

Alberts zegt, op de achterflap van *In en uit het paradijs getild*, dat hij na de publikatie van *De eilanden* 'behoefte voelde nog iets aan zijn vrij summiere verslagen toe te voegen'. Wilde hij 'namen noemen', dat wil zeggen: laten zien hoezeer hetgeen hij daarin geschreven had 'geschiedenis' was geworden, in de zin van echt gebeurd, maar *geschied, voorbij?* wilde hij de andere kant van de paradijselijke medaille tonen, de betrekkelijkheid van zijn lokaal gezag, toen hij door de Japanse bezetters van Indië geinterneerd werd?

> Ons bestaan werd met dat al hoe langer hoe doellozer en naargeestiger. De Madoerese ambtenaren begonnen ons met een paar uitzonderingen te ontwijken. Of misschien verbeeldden we ons dat alleen maar. We zaten nu eenmaal als gevallen koningen in een vreemd geworden land en gevallen koningen schijnen nogal lichtgeraakt en gevoelig voor een vriendelijke behandeling te zijn.

De Nederlandse functionarissen ondervinden een steeds vernederender behandeling van de zijde der Japanners. Wanneer Alberts in het bijzijn van de regent van Pamekasan een opmerking maakt over de binnen 'sloffende' Japanse commandant in de trant van: 'Het zijn net apen', zegt de regent: 'Een aap? Maar dan toch een heel bijzondere aap. Die man daar, dat is Radja Hanoman'. Alberts laat daar, in het desbetreffende hoofdstuk in *In en uit het paradijs getild* als commentaar op volgen: 'Radja Hanoman was in de Javaans-Madoerese geschiedenis de vorst van de apen en tegelijk de personificatie van alle kwaad. Het was van de regent bijzonder hartelijk, maar zijn sympathie kon niets veranderen aan de loop der dingen'. Hier heeft Alberts zich echter vergist. Het was *niet* hartelijk van de regent. Radja Hanoman is namelijk de witte aap, de vriend en helper van de held Rama, en als zodanig mede-verantwoordelijk voor de val van het leger der demonen en boze reuzen. Het leek er dus eerder op, dat de regent de Nederlanders vergeleek met die bende van grove, afzichtelijke veroveraars. Wel is het mogelijk dat de regent later spijt kreeg van zijn niet zo sympathieke opmerking. Immers, hij en zijn collega's toonden zich ontroerd, en namen met blijken van hoofsheid afscheid van Alberts en de andere Nederlandse bestuursambtenaren toen die bij de pont van de Madura-Stoomtram stonden te wachten om afgevoerd te worden naar de gevangenis in Surabaja.

Het leven, of, misschien beter gezegd: het zo lang mogelijk niet-dood zijn in gevangenis- en kampsituaties, heeft Alberts ondergaan als even vervreemdend op een tegelijkertijd verbijsterende en toch niet onvermakelijke manier (en het met

dezelfde heldere blik bekeken en in dezelfde lakonieke woorden geregistreerd) als zijn vroegere ervaringen op Madura. Zelfbeklag, sterke verhalen ontbreken; Alberts vermeldt geen enkele maal een gruwelijk detail van mishandeling of vernedering. Als

terloops laat hij doorschemeren dat er door de Japanners wel ‘geranseld’ werd, en dat (na de haast al te rustige en ondanks alles zelfs de gezondheid bevorderende eerste maanden) honger en buikloop hun tol eisten: ‘we werden magerder, zieker en doder’. In zijn, naar verhouding heel summier, verslag van de in toaal zesendertig maanden van internering komt geen heroiek voor, wel de illustratie van zijn bewering ‘maar we waren eigenlijk verrekt fatsoenlijk voor elkaar’, in twee alweer uiterst beknopt meegedeelde voorvallen:

> Ik herinner me nog, dat mijn ploeggenoot, de controleur Samkalden op een avond van het werk terugkwam. Ik had die dag niet mee kunnen gaan. Ik had een tropenzweer, zoals dat heette. De versnapering was die dag een pannetje karnemelk geweest, iets heerlijks. En hij kwam het aan mij brengen, omdat ik het wel kon gebruiken. Hij zag er zelf ook niet zo best uit

en dan nog:

> Noé, die het presteerde om bij het geven van een lezing over Hegel zijn hoorders zo te boeien, dat zij en hij eten vergaten, kwam ik eens heel vroeg in de ochtend tegen op een wandeling door het op dat ogenblik praktisch lege kamp. De zon was juist op, het was schitterend weer met dauwdruppels en de rest. Noé hield er stevig de pas in, mager als een skelet en zwart van de honger. Toen hij mij zag, stak hij zijn arm op en riep: Top of the morning to you. Ik geloof niet, dat ik het ooit zal vergeten.

Tijdens zijn internering heeft Alberts de assistent-resident H.J. Friedericy (1900-1962) leren kennen, die in de gevangenis Struyswijk in Batavia met schrijven was begonnen: verhalen, die zich allemaal afspelen in Celebes, waar Friedericy jarenlang als bestuursambtenaar werkzaam is geweest.

R. Nieuwenhuys heeft er in *Oost-Indische spiegel* iets over meegedeeld:

> In een andere gevangenis, Suka Miskin bij Bandung, een of twee jaar later, schreef Friedericy weer een verhaal, dat hij ‘Bontorio’ noemde en dat hij aan zijn collega Alberts liet lezen. Alberts (...) zei iets onverwachts en merkwaardigs waardoor Friedericy in verlegenheid kwam; hij zei dat ‘Bontorio’ de stof voor een roman bevatte; dat in sommige zinnen de kern besloten lag voor hele alinea's, zelfs van hoofdstukken. Waarna Friedericy gehoorzaam aan zijn litteraire mentor, aantekeningen in de marge begon te maken om ze in een volgend stadium uit te werken. Zo ontstond de roman ‘Bontorio’ die in 1947 uitkwam, maar die toen nauwelijks een lezerspubliek vond.

In 1958 verscheen een herdruk, herdoopt tot ‘De laatste generaal’, in het kielzog van de bundel verhalen ‘Vorsten, vissers en boeren’ (1957), dat wel de aandacht getrokken had. Hoewel Alberts dus al in die tijd litterair advies gaf, heeft hij er toen nooit aan gedacht zelf ook te gaan schrijven. Ik vraag me af of hij, toen hij na de oorlog in Holland aan zijn verhalen begon, bewust gestreefd heeft naar formuleringen die in hun beknoptheid zó terzake waren, dat zij geen ruimte openlieten voor uitwerking tot alinea's en hoofdstukken, laat staan tot een roman. Ook bij Friedericy speelt het motief van de gezagsdrager in Nederlandse dienst in zijn omgang met de bevolking een belangrijke rol, hij idealiseert die niet, maar ziet die wèl in het licht van een soort van voorname romantiek, die sympathiek is omdat Friedericy een

zeer integere opvatting van zijn taak had en een uitnemend kenner van land en volk van Celebes was. Bij Alberts overheerst de tragi-komische kant van de historisch-gegroeide verhouding, de wederzijdse onverstaanbaarheid die toch een zekere mate van tolerantie over en weer niet in de weg staat; Friedericy heeft zich bewust en gefascineerd verdiept in de volstrekt andere culturele achtergronden van zijn ambtsgebied, zozeer zelfs dat hij het in 'Bontorio' wagen kon zijn personages te laten denken en spreken vanuit hun eigen wereld. Friedericy *geloofde* aan zijn rol als bestuursambtenaar, Alberts heeft dat - zo lijkt het - nooit van harte gekund.

Er zijn wel eens vergelijkingen gemaakt tussen Alberts en twee andere schrijvers, die (zij het pas *na* de tweede wereldoorlog) allebei als goevernementsdienaren in Indonesië gewerkt hebben, en wel in het laatste nog niet aan de Republik Indonesia overgedragen stukje van het koloniale rijk, Nieuw Guinea. Ik bedoel F. Springer (pseudoniem van E.J. Schneider, geb. 1932) die daar gedurende enkele jaren, onder andere in de Baliem-vallei, gestationneerd was als bestuursambtenaar, en A. Nuis (geb.?), die 'op de valreep' een administratieve functie heeft bekleed bij een contingent luchtdoelartillerie. Zowel Springer als Nuis hebben hun waarnemingen en ervaringen verwerkt in proza, dat uiteraard bij de 'Indische bellettrie' is ondergebracht, Springer het meest direct in *Bericht uit Hollandia* (1962) en Nuis in *De balenkraai* (1967). Er is echter een wezenlijk verschil tussen Springers scepsis, die onbewimpeld tot satire geworden is in later werk (maar die hem niet verhindert toch geenszins 'displaced' te zijn in de sfeer van de Buitenlandse Dienst), Nuis' ironische verslag van zeer concrete voorvallen en situaties enerzijds, en Alberts' tussen de regels verborgen intense persoonlijke betrokkenheid en besef van het 'complexe geheel' aan de andere kant.

Misschien kan men zeggen, dat Alberts in de 'fictie' van *De eilanden* en in de 'facts' van *In en uit het paradijs getild* zijn individuele variant heeft getoond van de bewustwording van een Nederlands-Oost-Indisch ambtenaar als *eenling* één van die mensen die hij in *Het einde van een verhouding* heeft gekarakteriseerd als denkend en handelend

> niet zozeer vanuit een geijkte wereldbeschouwing, maar vanuit een eigen gevoel, dat als het ware geconditioneerd was door een eigen ervaring en eigen medeleven. (...) Want de eenlingen kenden het land en de mensen daarginds uit ervaring en bovendien hadden de meesten van hen er hun hart gelaten.

H. Lammers
Over Bert Alberts

De eerste ontmoeting met Bert Alberts was in Scheltema aan de Nieuwe Zijds, op een woensdag, ergens in 1960. Alberts maakte toen deel uit van de redactie van de Groene Amsterdammer. Ik werkte als Amsterdams redacteur van het Algemeen Dagblad.

Het geval wilde dat Nederland - eigenlijk Luns - in een dispuut gewikkeld was met Indonesië over Nieuw-Guinea. Alberts moest daarover schrijven natuurlijk, en zo hadden we een gemeenschappelijke belangstelling. Want veel van de berichtgeving over het Nederlands-Indonesisch geschil liep via Amsterdam. Indonesië, waarmee we toen geen diplomatieke betrekkingen hadden, beschikte in Amsterdam in de figuur van de heer Martojo over een soort vooruitgeschoven post, die ervoor zorgde dat standpunten van Indonesië hun weg vonden naar journalisten en andere personages, die het conflict rond Nieuw-Guinea beschouwden als een hachelijk avontuur, waaraan zo snel mogelijk een eind moest komen door overdracht van Nieuw-Guinea aan Indonesië.

Omdat ook ik die gedachte was toegedaan - evenals trouwens H.J.A. Hofland van het Algemeen Handelsblad, Hans Gruijters van dezelfde krant, pater Van Hees van de Nieuwe Linie, de Groene-redacteuren en later Bruins Slot van het dagblad Trouw - had ik veel contacten met Martojo, en kon daarmee mijn krant van dienst zijn. Zo kwam ik ook in aanraking met Bert Alberts, die mij op een gegeven ogenblik voorstelde om voor De Groene over dit onderwerp te schrijven vanuit het gezichtspunt van de binnenlandse politiek.

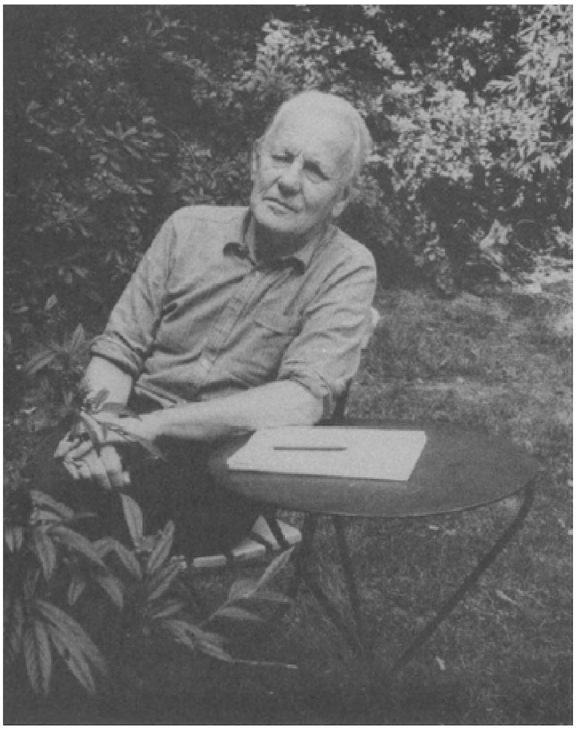
Zo gezegd, zo gedaan. Een en ander leidde tot een vaste wekelijkse rubriek over binnenlandse aangelegenheden (de Inktspat) en later tot een redacteurschap bij De Groene.

Ik werd dus collega van Bert Alberts, Sem Davids, mr. Dijkstra, Joke Reijnders, Jan van Keulen, Rob Opland en een reeks vaste medewerkers, die allen onder de milde directie van de heer Van Leeuwen een krant maakten, zoals die er waarschijnlijk nooit meer zal komen.

Moet ik een karakteristiek geven, dan kan ik het best uit de voeten met Van Dale's definitie van het begrip liberaal. Aan de definitie ontleen ik de volgende begrippen: onbekrompen, onbevooroordeeld, wars van kleingeestigheid, de beginselen der Franse revolutie aanhangend, niet orthodox, vrijzinnig. Vrije mededinging op economisch terrein, ook een liberaal trekje, was daarentegen niet het sterkste punt van De Groene, want sociaal-economisch kon men behoorlijk links uit de hoek komen. Doctrinair was men in dat opzicht ook weer niet, een redelijk verdedigd standpunt, ook al druiste dat in tegen gevoelens van sommige Groene-redacteuren, werd geplaatst. Men was verklaard anti-fascist, had een scherpe neus voor herlevend nationalisme in West-Duitsland, en ageerde al in de vijftiger jaren tegen de dreigende, later werkelijkheid geworden Amerikaanse genocide in Vietnam.

De Algerijnse vrijheidsstrijd ondervond steun, later werd De Gaulle een omstreden figuur, omdat die kon rekenen op symen antipathie op de redactie.

Bert Alberts was van het geestelijk klimaat, waarin over dit soort zaken een zeer open gedachtenwisseling binnen de redactie mogelijk was, een exponent. Hij was als schrijver nog niet zo bekend, maar schreef toen al in een stijl, die ook nu nog de zijne is: enigszins afstandelijk, en daar waar het hart spreekt van een bondigheid, die de ontroering niet in de weg staat, maar juist versterkt.



A. Alberts. Foto Hans Vermeulen

Op de donderdagse redactievergaderingen werden hem vaak stukken voor de volgende week gevraagd, die een verhalende trant hadden.

Ze waren niet steeds op tijd af, en dan kwam het voor dat ze in Scheltema nog aan de café-tafel werden voltooid. Zo kon men ons beiden nogal eens zeer vroeg aantreffen, tegenover elkaar gezeten aan het tafeltje dat vanaf de deur gezien rechts, in de verste hoek bij het raam stond. Ik was ook nog wel eens laat met schrijven, deels omdat ik pas onder hoge druk met de pen naar het papier ga, deels omdat ik een tijd lang de eindredactie mee verzorgde. Bert en ik schreven dan op blanco proef-stroken, die we eerst op de zetterij van het Handelsblad gingen halen. Zo'n werkdag op woensdag strekte zich vaak uit tot zeven, acht uur 's avonds. Dat was het ogenblik waarop de eerste krant van de persen kwam. Soms werd het ook wel later, want veel betaalden we het Handelsblad niet, dan gingen andere dingen wel eens voor. Tussen de bedrijven door moest ‘een wijsheid van de week’ worden bedacht en een onderschrift bij twee visjes in een kommetje, die wat tegen elkaar opmerkten. En verder waren er de zgn. ‘hompjes’, stukjes van iets meer dan honderd woorden, waarin commentaar werd geleverd op de meest actuele zaken in binnen- en buitenland.

Daarvoor werden niet alleen de Nederlandse kranten, maar vooral de New York Times en Le Monde nagelezen. Een groot aandeel had steeds Sem Davids, die altijd uiterst secuur en op

tijd met zijn bijdragen op de zetterij verscheen.

Bert Alberts maakte een wat verwarde indruk, maar dat was niet veel meer dan schijn. Hij beschikte over een grote innerlijke discipline en kon ook koppig en onverstoorbaar zijn, eigenschappen, die de firma Heineken leerde kennen toen ze voor kantooruitbreiding zijn woning aan de Nicolaas Witsenkade nodig had. Alberts is uiteindelijk wel geweken, maar het is onze beste brouwer niet in de koude kleren gaan zitten. Welke stille kracht mr. Dijkstra, die ook in dat opzicht niet te versmaden was, op de achtergrond daarbij heeft ontketend, vermag ik niet te verklappen. Maar goed, een schrander jurist haalt niet veel uit als zijn ‘cliënt’ zich in de zenuwen gooit en dat deed Bert Alberts niet.

De relatie tussen Alberts en Davids was een curieuze, maar tekenend alweer voor het klimaat dat toen De Groene kenmerkte. Davids was bij alle geestelijke bonhommie af en toe behoorlijk vasthoudend waar het om zijn visie op de wereldgeschiedenis ging, Alberts daarentegen had meer gevoel voor het volstrekt onvoorspelbare in het menselijk gedrag. Allebei schreven ze veel over buitenlandse politiek; als er één met vakantie was, verving de andere hem. En dan aapten ze, als het onderwerp een specifiek terrein van de ander raakte, elkaar in benaderingswijze en schrijfstijl na.

Althans, probeerden dat.

Ik heb Davids wel eens horen zeggen: ik heb er een mild zinnetje in gedaan, want anders wordt Bert zo bedroefd. En omgekeerd zei Alberts eens: Sem kan tevreden zijn: de Amerikanen zijn voor het laatst gewaarschuwd.

Van een van de twee is me bijgebleven: hier kan ik niet over schrijven, want anders verschiet de krant van kleur. Dus moest gewacht worden tot de ander terug was. De grenzen lagen nergens vast, maar ze waren er wel. Zo goed als de onverwoestbare collegiale waardering, over en weer.

Op een gegeven ogenblik verliet Bert Alberts ons en ging naar buitenlandse zaken. Hij bleef verhalen schrijven, en bezocht steeds, tot het eind van de zestiger jaren in ieder geval, de redactievergaderingen van De Groene, die niet zelden tot een uur of acht 's avonds duurden en vaak werden afgesloten met de mosselenmaaltijd in café De Boemerang aan het Weteringcircuit.

Daar hebben we veel verhalen van Alberts horen ontstaan. Hij begon toen ook te genieten van z'n schrijverschap en verbaasde zich bijvoorbeeld over de bijval die hij kreeg van mensen als Bernlef en Schippers, schoonzoons van Eddie Hoornik, wier artistieke denktrant hem verbaasde, maar, vanwege het ‘gekke’ erin, ook buitengewoon boeide.

Op buitenlandse zaken was hij naar ik meen onder meer belast met het schrijven van memories van toelichting en antwoord bij wetsontwerpen tot regeling van verdragen die Nederland met andere landen sloot. De historicus Alberts haalde met dat werk zijn hart op, maar of de bespiegelingen die hem daarbij invielen ook allemaal onbeschadigd de Staatsdrukkerij hebben gehaald, waag ik te betwijfelen.

Hij zal zich er niet al te veel om hebben bekreund, want hij was teveel de bestuursambtenaar uit Indië gebleven om niet te begrijpen dat de hogere hand wel eens anders schrijft dan de eigen.

Ik heb hem tenminste nooit horen klagen, wel zien gniffelen om het hiërarchische gedoe in Den Haag. En daarbij: als ik ooit iemand gemakkelijk in eigen tekst heb zien schrappen, dan was het Bert Alberts wel.

Hij schreef overigens voor de krant eerder te kort dan te lang. Daar zat Joke Reijnders dan weer mee, maar die was typografisch zo gewiekst, dat wit wonderen deed, en het er uiteindelijk allemaal uitzag alsof het precies zo was afgesproken. En zo hoort het ook.

Carlien Boelhouwer
Maar geel en glanzend blijft het goud

In november 1981 verscheen *Maar geel en glanzend blijft het goud* van A. Alberts. In deze novelle speelt het noorden wéér, zoals in veel werk van A. Alberts een belangrijke rol. De schrijver wijst daar zelf op in een interview met Frits Abrahams in *Vrij Nederland* van 21 november 1981. Daarin zegt hij dat een belangrijke aanleiding tot het schrijven ervan is geweest, het uit zijn werk bekende thema van het noorden een afsluiting te geven. Ook na herhaalde lezing bleef voor mij *Maar geel en glanzend blijft het goud* iets raadselachtigs behouden, waarvan de betekenis mij als lezer steeds weer leek te ontglippen. Hoe het noorden begrepen moest worden, leek daarbij een beslissende factor te zijn. Uit kranterecensies maakte ik op dat ik niet de enige was die met interpretatieproblemen zat. Het boek bleef me intrigeren. Ik hoopte door middel van een analyse meer greep op het verhaal te krijgen. De meest voor de hand liggende methode volgens welke het noorden in *Maar geel en glanzend blijft het goud* onderzocht kon worden, leek mij een analyse van de ruimte te zijn. Niet alleen het noorden zelf - als in eerste instantie een ruimtelijk begrip - nodigt tot een dergelijke analyse uit, het verhaal zit vol elementen die betrekking hebben op de ruimte. Zo gaat er aan het eigenlijke verhaal een schetsmatig kaartje vooraf net zoals dat het geval is bij verhalen van bijvoorbeeld OS. Lewis en J.R.R. Tolkien die in een gefingeerde wereld spelen. Als lezer ben je er dan ook op voorbereid de overeenkomst die het kaartje heeft met Denemarken ten dele wel, ten dele niet serieus te nemen. Een ander duidelijk voorbeeld van de bijzondere wijze waarop hier van de ruimte gebruik gemaakt is, is de manier waarop het maatschappelijk leven van de ambtenaar gestalte krijgt in het doorlopen van de drie verdiepingen van het paleis, waarbij de onderste verdieping de top van zijn carrière verbeeldt.

Een ruimtebeeld kan op verschillende manieren worden opgeroepen, door al of niet rechtstreekse waarnemingen van (een) personage(s) en/of een verteller, of doordat de tekst aansluit bij geografische, historische of andere voorkennis van de lezer. In *Maar geel en glanzend blijft het goud* is het op beide manieren gedaan. Het verhaal heeft twee lagen. Allereerst is daar natuurlijk de geschiedenis rond het ministerie met als kernfiguur de raadadviseur Gerner. De tweede laag omvat de geschiedenis rond de vroegere bewoner van het ministerie, koning Walter de Vierde. Aan de eigenlijke tekst gaan een landkaartje en een motto vooraf. Het eiland dat op het kaartje staat afgebeeld heeft geen naam, maar Lund aan de oostkant ervan gelegen doet vermoeden dat het om Seeland zou kunnen gaan. Temeer omdat het motto ‘Fragment uit een Deense ballade’ getiteld is. De plaatsen Soreu en Esrom zijn op het Deense eiland Seeland terug te vinden. De niet met naam aangeduide hoofdstad zou Kopenhagen kunnen zijn, het ‘Eiland in het Zuiden’ Lolland. Na enig zoeken blijkt verder koning Walter de Vierde (mogelijk) gebaseerd te zijn op een historische Deense koning, koning Waldemar de Vierde, die van 1340 tot 1375 over Denemarken geregeerd heeft.

Diens koningschap stond van aanvang af op een zwakke basis. Alleen in Noord-Jutland bezat de koning de volle souvereiniteit. In zijn eerste regeringsjaren stond hem een kring van raadgevers bij, waaronder nogal veel Duitse edellieden. De buitenlandse politiek van Waldemar was sterk Europees georiënteerd. Zo zoekt hij aansluiting bij Frankrijk (hij probeert zijn zoon uit te huwelijken aan een Franse prinses) en de Hanzesteden om zijn positie in eigen land te versterken.

De koning was bijgenaamd Waldemar Atterdag (wat zoiets betekent als: weer een dag), waarmee hij dan wilde zeggen, dat men om succes te hebben zich niet

moest laten afschrikken door tegenslagen, maar rustig moest afwachten. Er is ook een andere verklaring voor de bijnaam. Deze brengt de naam in verband met de wraakzuchtige aard van de koning die nooit vergaf, maar altijd de dag van de wraak afwachtte. Rond 1368 is Denemarken verwikkeld in een oorlog met de Hanzesteden. Op een kritiek moment verlaat Waldemar Denemarken en laat hij de Deense steden alleen met de Hanze onderhandelen. Waarom de koning zo gehandeld heeft, is door tijdgenoten al niet begrepen. Om dit vertrek van de koning zijn dan ook allerlei legenden ontstaan. Zo laat de 'holsteinische' kroniek de koning vluchten, omdat mensen uit zijn naaste omgeving hem willen vergiftigen. Het verhuizen van de koning naar Gurre in *Maar geel en glanzend blijft het goud* zou je als een nieuwe legende kunnen zien.

In 1373/1374 is Denemarken weer in oorlog met de Hanzesteden, omdat Waldemar zijn verplichtingen niet nakomt die bij de beëindiging van de oorlog van 1368 waren vastgesteld. De Hanze vraagt op een gegeven moment om een onderhoud. De koning, die omstreeks die tijd in slot Gurre verbleef, laat de bodes weten dat hij voortaan zijn plicht zal doen. Onmiddellijk daarna, waarschijnlijk nog op diezelfde dag, is Waldemar gestorven, op Gurre, 24 oktober 1375. Hij zou nog op zijn sterfbed de bodes vervloekt hebben. Verder wordt er verteld dat hij - stervend - bang is geworden voor de toekomst van zijn ziel en 'Help mij Esrom, help mij Soreu en jij, grote klok van Lund!' geroepen heeft, daarmee vertrouwend op de uitgaven die hij aan deze kloosters gespendeerd had.

Na zijn dood werd zijn kleinzoon uitgeroepen tot koning van Denemarken. Diens moeder Margrete was voorlopig zijn voogdes.

Waldemar komt ook voor in een gedicht van de Deense dichter Jens Peter Jacobsen dat enkele sagen vermengt. De liederen zijn in een vertaling op muziek gezet door Arnold Schönberg en vooral daardoor bekend geworden. De inhoud is als volgt: Koning Waldemar de Vierde bemint in het geheim een jong meisje, Tove Lille. Hij verklaart haar bij zonsondergang zijn liefde. Tove bekent dan dat zij al heel lang van hem houdt. Waldemar treurt over het geluk dat vergankelijk is, maar volgens Tove is tegenover hun liefde de dood kort.

De vrouw van koning Waldemar laat Tove doden. De koning lastert in zijn wanhoop God en is gedoemd na zijn dood elke nacht rusteloos voort te jagen. Samen met hun vorst maken zijn mannen zich op voor de eeuwige wilde jacht. Elke nacht zoekt de koning zijn Tove. Hij blijft tot het eind toe opstandig tegen God. Zijn volgelingen smeken daarentegen om de rust van het graf. Het orkeststuk eindigt met een spreekstem die verhaalt, hoe de nachtelijke stormen in angstige gemoederen

de sage van koning Waldemar levendig houden, maar hoe dan steeds weer de dageraad rust en vrede brengt.

In *Maar geel en glanzend blijft het goud* vind je veel van deze elementen terug. Zoals bijvoorbeeld wat de Deense geschiedenis betreft, de wat gemakzuchtige houding van de koning die voor de historische koning resulteerde in de bijnaam Atterdag, het 'Help mij, Esrom! Help mij Soreu! Help mij, grote klok van Lund!' wat de koning op zijn sterfbed geroepen moet hebben, de dochter Margrete die na de dood van de koning een tijd lang regeert in de hoedanigheid van regentes van de troonopvolger. Andere elementen zijn lichtelijk omgevormd, zoals bijvoorbeeld het uithuwelijken van de zoon van de historische koning aan een Franse prinses. In *Maar geel en glanzend blijft het goud* is het niet de zoon maar dochter Margrete die uitgehuwelijkt wordt.

Ook van de topografie van Denemarken, zoals hierboven gesignaleerd, wordt door A. Alberts gebruik gemaakt.

Er zijn zo nogal wat elementen die naar Denemarken verwijzen of liever: kunnen verwijzen. Voor een in beeld gebracht Denemarken is het kaartje voor in het boek eigenlijk wat al te schetsmatig - het werkelijke Denemarken is lang zo 'leeg' niet en ook de vorm van de eilanden is in werkelijkheid heel wat ingewikkelder -, terwijl de geschiedenis van koning Waldemar in Nederland niet zo bekend is dat de lezer bij zijn naam direct aan een bepaalde Deense koning zou denken. Datzelfde geldt - wellicht in wat mindere mate - ook voor de Gurre liederen.

Aan de ene kant een duidelijk verwijzen naar Denemarken: het motto, Soreu, Lund, de koning, aan de andere kant een toevoegen van elementen: het 'lege' kaartje bijvoorbeeld, de aanduiding 'hoofdstad' in plaats van Kopenhagen, die die identificatie met Denemarken weer gedeeltelijk teniet doen.

Het gevolg hiervan is dat de lezer het verhaalgebeuren niet meer echt in Denemarken situeert, maar in 'Denemarken', een noordelijk gelegen eiland dat overeenkomsten vertoont met Denemarken, maar ook verschillen. Denemarken krijgt er zo met die aanhalingstekens een dimensie bij die achtergrond èn verhaalgebeuren enigszins boven de realiteit doet uitstijgen.

Tussen de twee lagen van het verhaal zelf blijken allerlei ruimtelijke parallellen te zijn, met als climax de volledige versmelting van de twee verhaallagen aan het einde van het verhaal. Pas daar vindt ook de tweede verhaallaag, die aanvankelijk slechts geschiedenis betrof, een definitief einde.

De parallel die zich dan allereerst opdringt, is die tussen het klooster Esrom en het ministerie. Het betreft hier dan niet zozeer een parallel-gebaseerd-op-overeenkomsten maar eerder één die gebaseerd is op verschillen. Verschillen die des te meer opvallen omdat de tekst enige malen op de overeenkomstige bouw wijst. Zo is Esrom, in het noorden, destijds bestemd tot klooster, in tegenstelling tot het paleis in de hoofdstad - het centrum van het land zou je kunnen zeggen -, dat koning Walter o.a. gebruikte om van daaruit zijn land te regeren, en dat dus een wereldlijke functie had. Het klooster, middenin de bossen gelegen, is verder tamelijk moeilijk te bereiken, staat al heel lang leeg, is bijna niet te betreden en doet wat de inrichting betreft sprookjesachtig en middeleeuws aan. Het paleis daarentegen is vrij makkelijk toegankelijk, is nog altijd in functie, heeft deuren die als vanzelf open lijken te gaan en is hypermodern ingericht. De twee gebouwen hebben naast deze verschillen ook overeenkomsten. Eén van deze overeenkomsten is, als gezegd, de identieke bouw. Er is nog één: beide gebouwen hebben een ondoordringbare tuin die ook nog in beide gevallen een mysterieus gedeelte heeft.

Van de verschilpunten lijkt de eerste bepalend te zijn voor de rest: het klooster als het geestelijk domein tegenover het paleis als het wereldlijk domein. Binnendringen in het geestelijk domein lijkt meer moeite te kosten, zo blijkt uit de verschillen, dan hetzelfde proberen in het wereldlijk domein. Het paleis heeft bijvoorbeeld maar één mysterieus gedeelte, de tuin, terwijl het klooster helemáál - gebouw èn tuin - mysterieus aandoet.

De tweede belangrijke parallel is die tussen de door de koning aangelegde doolhof (met z'n schatten en z'n dolenden) in de tuin van het klooster Esrom en het paleis in de hoofdstad met zijn 'bewoners'. In het ministerie zitten de minst belangrijke ambtenaren helemaal boven in het gebouw. De belangrijkste ambtenaren, de raadadviseurs, zetelen beneden op de eerste verdieping, rond de ontvangstzaal van de minister. Het doel van de ambtenaren is om deze laagste sport van de carrièreladder, aan de basis van de omgekeerde pyramide, zo snel mogelijk te verlaten voor een hogere tree, om zo via achtereenvolgens een kleine eigen kamer op de derde als chef/sous-chef van de afdeling en de wat luxere kamers op de tweede tenslotte de top van de ladder / pyramide te bereiken wanneer zij als raadadviseur van de minister gelijkvloers een grote eigen kamer toegewezen krijgen. (De ambtenaren proberen zelfs via het in omloop brengen van het gerucht dat het gebouw te klein wordt, hun doel nog wat eerder te bereiken. De opzet mislukt evenwel). De bewegingen die ze hierbij moeten volvoeren doen enigszins denken aan de bewegingen van de dolenden in de doolhof die via steeds kleiner wordende kringen op een gegeven moment bij de schat oftewel het goud hoopten uit te komen. Temeer omdat er in het ministerie net als in de doolhof sprake is van een fluitspeler, de raadadviseur Gerner die op zijn kamer drie hoog vaak op een occarino speelt en van een (materiële) schat, de minister of liever: de door iedereen nagestreefde positie van de minister.

Zoals er naar het midden van de doolhof geen pad leidde, zo neemt de raadadviseur in het paleis een geisoleerde plaats in. Hij heeft ten eerste al zijn positie op een ongewone manier verkregen, zonder daarbij van de carrièreladder gebruik te maken. Eenmaal op de post van raadadviseur van bijzondere zaken beland, onderscheidt hij zich van zijn collega's door een kamer te betrekken op de derde verdieping in plaats van op de eerste. Verder speelt hij op een occarino, een instrument dat de doorsnee-ambtenaar niet kent en is hij in tegenstelling tot de rest van de ambtenaren niet geïnteresseerd in promotiekansen, maar in de geschiedenis van zijn land, met name in koning Walter de Vierde.

De minister heeft zijn werkruimte beneden in het gebouw, net zoals het goud zich onder het midden - de fluitspeler - bevond. En zoals het de minister tot zijn verbazing was gebleken dat er meerdere wegen naar een ministerschap leidden, zo bleek ook pas later dat het goud langs meer dan één weg te bereiken was.

In deze doolhof zijn de ambtenaren de dolenden in hun streven een kortere weg te vinden naar de eerste verdieping, het zo felbegeerde doel. Ze zijn duidelijk niet geïnteresseerd in het beeld van de fluitspeler dat de raadadviseur verbeeldt. Maar ook de minister en de raadadviseur, respectievelijk het goud en de fluitspeler, zijn naar iets op zoek. De plaats die de minister bezet in het paleis, maakt hem niet gelukkig en daarom ontwijkt hij deze eenzame plek zoveel mogelijk. De raadadviseur tenslotte probeert de geschiedenis van het leven van koning Walter de Vierde rond te krijgen. De weg waarlangs hij gaat is tegengesteld aan die van de ambtenaren: van beneden naar boven.

De derde belangrijke parallel is die tussen alweer de doolhof in de tuin van het klooster Esrom en klooster Esrom zelf, zoals het zich op de dag van het uitstapje van de minister, diens nichtje Margrete en Gerner aan hen voordoet.

De situatie van de raadadviseur Gerner lachend bovenaan de trap waarlangs Margrete met het goudblonde haar naar beneden gaat, doet denken aan het centrum van de doolhof in de tuin van Esrom. Analoog aan wat het paleis te zien gaf,

verbeelden de gangen van het klooster de paden in deze doolhof en is de raadadviseur Gerner te vergelijken èn met de fluitspeler èn met een doler. De minister lijkt ook een doler te zijn, maar wel van een andere orde. Hij doolt niet speciaal alleen hier, in Esrom, zoals dat wel het geval is met Gerner. De minister doolde in tegenstelling tot Gerner ook al in het paleis in de hoofdstad.

Voor wat de minister betreft, verschilt het uitstapje dan ook niet zoveel van zijn ambtsreizen naar het buitenland. Net als op (waarschijnlijk) deze reizen komt hij in Esrom niet verder dan de ontvangstzaal. Gemer gedraagt zich in Esrom daarentegen wel duidelijk anders. De raadadviseur wekte niet de indruk in het paleis er zich bewust van te zijn dat hij zich in een doolhof bevond. Hij zocht iets, dat wel, maar hij meende te weten waar hij het kon vinden. Hij was de fluitspeler in een doolhof waarin anderen dan hij zich bevonden omdat men er iets zocht waar hij geen belangstelling voor had: verbetering van de maatschappelijke positie. Terwijl de ambtenaren zich nauwgezet aan de verdieping die bij hun rang hoort, hielden, kon Gerner zich vrijelijk door het hele paleis heen bewegen, omdat de gangen en verdiepingen voor hem niet die maatschappelijke bijbetekenis hadden. Natuurlijk had hij als hooggeplaatste daar ook het recht toe, maar dan wel een recht waarvan hij als enige van de raadadviseurs gebruik lijkt te maken. Opvallend is dat Gerner, eenmaal in Esrom aangekomen, er niet meer in slaagt zijn weg te berekenen. Hieruit kun je concluderen dat hij geïnteresseerd als hij is meer in de geschiedenis, de cultuur, kortom: de geestelijke kant van het bestaan, dan in de maatschappelijke, wereldse kant nu hier in het geestelijke centrum Esrom zijn doolhof binnengaat. Net zoals de ambtenaren dus die, juist wel maatschappelijk geïnteresseerd, al in het ministerie - het wereldlijk domein - aan hun dooltocht bezig waren. Met Margrete, in deze doolhof het goud, heeft hij nu, anders dan in het paleis, een directe band. Zodra hij haar ziet, is hij verloren en moet hij haar overal volgen. Toch verliest hij haar aan het eind van de dag uit het oog, voorgoed. Net als de ambtenaren die hun opzet zagen mislukken en de minister die na elke ambtsreis toch steeds weer terugkomt in de voor hem treurige positie in het ministerie, komt ook Gerner weer bij zijn uitgangspunt - hier: de hoofdstad - terug, zonder voorgoed gevonden te hebben wat hij zocht.

De vierde belangrijke parallel is de tamelijk opvallende overeenkomst tussen de bewegingen van de raadadviseur aan het eind en de bewegingen van de ministers die het ministerschap wel/niet halen. (Op pp. 51-52, in een gesprek tussen twee ambtenaren over de op handen zijnde verkiezingen, wordt door één van hen een beeld gegeven voor de bewegingen van deze kandidaat-ministers).

Gerner krijgt de opdracht naar het einde van het noorden te gaan om er te sterven. In de nacht nog verlaat hij de stad in de richting van het noorden - omhoog -, net zoals de ministers die het net niet gehaald hebben in de nacht die voorafgaat aan de beëdiging van de nieuwe ministers als spoken de trap opklimmen naar het bordes van het ministerie.

De ministers worden niet ontvangen en zodra ze de glazen deuren gesloten vinden, gaan ze op in nevels. Zo komt Gerner tenslotte bij een nauwe doorgang tussen het strand en het eigenlijke land, begrensd ‘door duinen en ijs dat geluidloos op elkaar schoof’ (p. 68). Ook Gerner, zou je kunnen zeggen, wordt niet ontvangen: hij gaat niet dood, maar blijft leven. Het gebied waar de dood begint, bereikt hij net niet.

Vanaf dit punt in het verhaal komen zijn bewegingen niet meer overeen met die van de onsuccesvolle kandidaat-ministers maar met die van de ministers die het ministerschap uiteindelijk wel bemachtigen. Niet in nevels opgegaan, maar liggend op het strand is hij te vergelijken met de leden van de nieuwe regering die als drenkelingen die het aanspoelen overleefd hebben op de schoongewassen kust worden gesmeten. Dat betekent dat Gerner zal vinden, zoals ook inderdaad gebeurt, wat hem voortdreef vóórdat hij de dood zocht, te weten Margrete.

De laatste belangrijke parallel is die tussen de koning en Gerner bij de confrontatie aan het eind waar de twee verhaallagen tot één verhaal samensmelten. De

veronderstelling is wellicht geoorloofd in de koning van het motto: 'Fragment uit een Deense ballade', dezelfde te zien als koning Walter de Vierde. Een dergelijke veronderstelling is natuurlijk niet zo vanzelfspekend. In dit geval echter lijkt het gerechtvaardigd. In de ballade worden geen andere feiten aangestipt. Wat erin over de koning gezegd wordt, is ook uit de roman zelf te halen. De ballade vertelt hoe van koning Walter alleen het goud nog over is, waarmee hij jarenlang is gevoed. Zijn gestalte is in stof opgegaan, het goud - het symbool daarvoor niet. De koning komt zo overeen met het wereldlijke goud en Gerner liggend op het strand 'dood en dromend' (p. 68) met het beeld van de fluitspeler, met het geestelijke, mogelijk met de kunstenaar.

Een verschil met de doolhof in Esrom is dat de dolers van nu, de stoet van mensen, niet op zoek zijn naar het goud, zoals de monniken, maar naar de fluitspeler. Zonder een blik te werpen op de koning lopen ze allemaal doelbewust in de richting van het noorden. Ze doen dat niet uit zichzelf. De koning, het goud, heeft ze daartoe opgeroepen. In de door hemzelf ontworpen doolhof in Esrom had hij de mensen bewust 'doelloos' laten rondzwerven: het was de koning duidelijk geworden dat er geen weg naar het midden was. Nu, in deze afspiegeling van de doolhof in Esrom, laat hij de mensen eindelijk het midden betreden en de fluitspeler vinden.

Na zijn daad verschrompelt de koning. Hij 'gaat in nevels op' (p. 52), net zoals de ministers die het net niet haalden. Het leven laat hij voorgoed achter zich. De koning is definitief dood.

Er zijn nog veel meer lijnen te trekken; noodgedwongen heb ik mij hier beperkt tot de meest in het oog vallende. Wat direct uit deze parallellen naar voren springt, is het feit dat iedereen in het verhaal, vanaf de minister tot en met de raadadviseur op zoek is naar iets. De zoektocht van Gerner staat centraal, maar krijgt meer reliëf tegen de achtergrond van de diverse andere zoektochten. Een moeilijkheid is dat de figuur van Gerner niet eenduidig is.

Het verhaal begint vrij gewoon. Je bent geneigd Gerner te zien als een realistisch personage. Naar het einde toe verandert het karakter. Het wordt minder concreet, krijgt mythische trekken. Van een nogal realistisch aandoend verhaal wordt het een allegorie, waarin Gemer niet meer een normaal personage is dat alleen maar veel overeenkomstigs heeft met de fluitspeler, maar waarin Gerner het beeld is, een bijna-mythische figuur. Hoe die overgang precies verloopt, is moeilijk te zeggen. De ene keer is Gerner meer fluitspeler dan mens, dan weer meer mens dan fluitspeler.

Gerner, als de fluitspeler, lijkt ontsnapt te zijn uit het midden van de doolhof. Omdat zijn domein niet te betreden was en dus ook niet te verlaten, heeft hij daarbij gebruik moeten maken van een trapeze. Doel van zijn ontsnapping zou dan kunnen zijn: het terugvinden van het goud dat bij de fluitspeler hoorde, maar dat op geheimzinnige wijze (via de geheime gang) lang geleden weggehaald is. Dat goud moet ergens zijn. In eerste instantie denkt hij er sporen van terug te zullen vinden in het verleden, met name in de geschiedenis rond koning Walter de Vierde, omdat de doolhof in die tijd is aangelegd. Maar dan op een dag - een zomerdag - ziet hij Margrete. In haar ondekt hij de verloren gegane schat. En tegelijkertijd betreedt hij in Esrom tenslotte echt de doolhof - de doolhof van het leven. Hij verliest zijn zelfverzekerdheid, zijn gemak waarin hij zich in het paleis van de anderen onderscheidde, en is nu net zo onrustig als zij zijn. Margrete verdwijnt uit zijn gezichtskring. Al zijn pogingen om haar weer terug te zien falen en ten einde raad maakt hij tenslotte op de winteravond van het afscheidsfeest een afspraak met de koning, omdat deze verantwoordelijk is voor de doolhof. De koning weet er inderdaad meer van, maar wat hij vertelt is niet zo aangenaam voor de fluitspeler. Het goud is Gerner ontglipt. Er zit nu niets anders meer op dan dat Gerner teruggaat om zijn eenzame positie weer in te nemen.

Gerner gaat op weg. De koning krijgt medelijden, op het allerlaatste moment. Op aanraden van de monniken had de koning zich destijds ten behoeve van zijn ziel

van de mensen afgezonderd. De laatste tien jaar van zijn leven leefde hij volledig voor

zichzelf. Aanvankelijk had hij al het goud en al de landerijen die hij bezat aangewend met het doel zo zijn ziel, alleen de zijne en niet die van zijn onderdanen, te redden. Het had de koning niet geholpen, de rust had hij ook met behulp van dat goud niet kunnen vinden, net zoals ook de minister ondanks zijn gouden positie niet gelukkig was geweest.

De koning had toen voor zichzelf vastgesteld dat je vóór je dood de zielsrust, de schat, niet kunt vinden of het moest zo zijn dat je die zielsrust al had. Om die reden had hij het midden van de doolhof aan alle vier de zijden laten afsluiten. Met de aldus aangelegde doolhof had hij het eeuwig - vergeefs - zoeken van de mensen willen uitbeelden: de doolhof werd daarmee een metafoor voor het leven.

- Dit zou dan tevens een verklaring zijn voor het feit dat er op de dag van het uitstapje voor zo'n grote omweg gekozen wordt om naar de gebouwen in het noorden te komen. Zo nemen de minister, Margrete en Gerner heen bijvoorbeeld de weg langs de smalle zee in het oosten. Volg je hen op het kaartje dan doet die route nogal vreemd aan, je vraagt je af of er niet een wat snellere route is, dwars over het eiland. Het midden van het eiland zou het-geluk-dat-niet-te-vinden-is kunnen symboliseren en om die reden ondoordringbaar zijn. In dat geval is de ringweg de enige mogelijkheid om in het noorden te komen -. Wat ze wel konden vinden en wat de meesten in eerste instantie ook voor het toppunt van geluk aanzagen, was het goud. Maar dat goud was een dwaalspoor en over dat goud de beschikking te hebben, betekende nog niet dat je dan ook gelukkig was. De koning had wellicht gehoopt met de dood die rust te vinden. Het had niet zo mogen zijn. Zijn graf was ontheiligd door zijn onderdanen. En zo was de koning gedoemd geweest nog langer te dolen en te spoken op aarde.

Nu hij de raadadviseur de dood injaagt, begrijpt de koning dat de eisen die hij altijd gesteld heeft, te hoog zijn of misschien wel niet juist. Het zou betekenen dat men het leven alleen maar leefde om dood te gaan, om in de dood dan uiteindelijk na al dat dolen de eeuwige rust, de schat te vinden. De koning vindt dat het midden van de doolhof, oftewel: het geluk, al eerder, tijdens het leven, ontdekt moet kunnen worden. Om die reden keert hij het tij. De stoet van mensen zoekt niet meer naar hem, de koning, als symbool voor het goud waarmee je niet gelukkig wordt, maar de rust die de fluitspeler vertegenwoordigt. De mensen gaan op weg naar het noorden in gezelschap van de gouden zon die in het noorden warmte en leven moet brengen, en van Margrete, het goud dat de fluitspeler al eerder ‘ontdooid’ heeft. Tegelijkertijd vindt dan de koning ook uiteindelijk zijn rust. Nu de mensen zich niet meer door het materiële goud laten afleiden is er voor de koning als symbool van dat goud, geen reden meer langer op de aarde te blijven. De koning verlaat de doolhof van het leven voor de tweede keer en nu voorgoed. Hij zal er nooit meer in terug keren.

Je kunt in het verhaal tenslotte ook de kringloop van de natuur zien. Er wordt maar één dag expliciet beschreven, vanaf de morgen tot de avond, namelijk als Gerner afscheid neemt van Margrete. Die zomerdag van het uitstapje staat middenin het boek. Wat eraan vooraf gaat ben je geneigd in het voorjaar te plaatsen. Het boek eindigt in felle winterkou. De koning roept Margrete en de zon terug om aan die winter een eind te maken.

In tegenstelling tot wat in vele kritieken vastgesteld werd, namelijk dat het slot negatief uitgelegd diende te worden, in zekere zin een optimistisch einde, in overeenstemming met wat A. Alberts zelf opmerkt in het genoemde gesprek met Frits Abrahams waar hij met enige verbazing constateert dat verschillende critici het slot negatief interpreteerden - als Gerners dood - terwijl hij het gevoel had duidelijk naar een happy end te hebben toegeschreven.

Aan het eind van het verhaal wordt de schat, het midden van de doolhof-van-het-leven, gesitueerd in het uiterste puntje van het noorden van het eiland. Deze geografische aanduiding maakt het mogelijk te bekijken wat het noorden nu precies vertegenwoordigt. Hoog in het noorden, eigenlijk ten noorden van het noorden (de fluitspeler sterft immers niet), begint het gebied van de dood, de absolute zielerust; het gebied ten zuiden daarvan is dat van het leven. In feite is dat dus het hele eiland. Binnen het gebied van het leven is er ook weer sprake van de twee aspecten van de doolhof: Gerner liggend op het strand in het uiterste noorden als de fluitspeler; de échte schat en het eilandje in het zuiden waarvan alleen bekend is dat daar het laatste goud vandaan kwam, als het goud.

Het klooster Esrom bevindt zich in het noorden, dicht bij de schat. Gurre ligt op dezelfde breedtegraad als Esrom, maar van dit paleis is nog slechts een ruïne over.

Het geestelijke Esrom wordt duidelijk positiever gewaardeerd dan het 'wereldlijke' (de koning had er geresideerd) Gurre. Beide gebouwen bevinden zich dicht bij de schat, maar Gurre heeft het niet lang kunnen bolwerken, als gebouw bestaat het eigenlijk niet meer: het wereldlijke staat lager dan het geestelijke; om bij de schat te komen, moet je het 'wereldlijke' achterlaten, dan telt alleen het 'geestelijke' nog mee

Het paleis in de hoofdstad, het centrum van het land, is nog wel helemaal intact. Het 'geestelijke' (Soreu en Lund, op dezelfde breedtegraad) en het 'wereldlijke' houden elkaar daar in evenwicht. De tegenstelling wereldlijk-geestelijk moet met andere woorden in relatie gezien worden met de afstand tot de schat. Het ene heeft niet altijd een positievere waarde dan het andere. Op een bepaalde afstand van het midden van de doolhof, als je er nog niet erg ver in bent doorgedrongen, maakt het niet uit waarvoor je kiest.

Ten zuiden van die lijn slaat de weegschaal om naar de andere kant. Daar staan geen kloosters. Er staat zelfs geen paleis, er is alleen maar sprake van een gebied dat goud oplevert.

Het noorden is het gebied van de moeilijk te vinden zielerust en vormt als zodanig een opstapje naar de dood, de absolute zielerust. Het noorden is dus het gebied waar je het geluk deelachtig kunt worden èn het gebied van de dood. Juist door die combinatie verliest de dood haar gewoonlijk zo negatieve karakter. Wie zich in het noorden ophoudt, bevindt zich op een hoger niveau dan diegenen die in het centrum of nog ten zuiden daarvan leven. Zo beweegt Gerner zich consequent op een hoger plan, ook letterlijk, dan de andere personages. Geld, positie interesseren hem niet en het goud waar hij tenslotte naar op zoek gaat, is van een heel andere orde. Maar je in het noorden ophouden, betekent niet dat je dan automatisch ook het geluk gevonden hebt. Je moet er wat voor doen, je moet het 'wereldlijke' uit je herinnering bannen; ook op dat niveau wordt er dus nog gezocht. Niet velen weten zo hoog te komen. In het noorden is het eenzaam, koud en er hangt een kil licht, waardoor menigeen wordt afgeschrikt. Met zijn laatste daad zorgt de koning ervoor dat het noorden die afwerende aspecten verliest, door het leven op een 'geestelijk' plan te brengen: iedereen gaat nu naar het noorden, niemand laat zich meer door het 'wereldlijke' goud afleiden; het noorden raakt gevuld met het goede van het zuiden, terwijl het zuiden leegstroomt op het materiële goud na. Het 'wereldlijke' aan de ene kant en het 'geestelijke' aan de andere kant worden zo samengevoegd, omdat het 'geestelijke' bij nader inzien in zichzelf niet alleen maar positief was, terwijl daartegenover het 'wereldlijke' te negatief gewaardeerd bleek te zijn.

Tenslotte nog iets over de topografische en historische details. In mijn interpretatie spelen ze slechts ten dele een rol. Ze zijn daarin bij lange na niet overheersend. Zo lijken de aangebrachte veranderingen op de kaart van Denemarken niet van dien aard te zijn dat ze je bij de interpretatie op weg helpen. Het is notabene op dat eenvoudige kaartje al haast onmogelijk de minister, Margrete en Gerner op hun tochtje te volgen. Op zichzelf is het gedeeltelijk belang van reële achtergronden

(topografisch/historisch) goed in overeenstemming te brengen met de interpretatie van het verhaal zelf. Het betreft hier niet een personage-gebonden geschiedenis, maar een geschiedenis met algemene geldingskracht. Het is dan ook heel goed te begrijpen

dat reële details, die anders storend zouden kunnen werken, zoveel mogelijk weggewerkt zijn. Er is sprake van een realistische achtergrond, maar die lijkt ondergeschikt aan de symbolische waarde van de ruimte.

Geraadpleegde literatuur

Abrahams 1981; Frits Abrahams. 'Scepsis heb ik steeds gehad, want ook mezelf kan ik lang niet altijd vertrouwen', Een gesprek met A. Alberts, de grootmeester in het verzwijgen. In: *Vrij Nederland*, 21-11-1981.

Danstrup 1948; John Danstrup, *A history of Denmark*, Copenhagen 1948.

Höweler 1981; Casper Höweler, *XYZ der Muziek*, 23e druk, Haarlem 1981.

Van Luxemburg 1981; Jan van Luxemburg, Mieke Bal, Willem G. Weststeijn, *Inleiding in de Literatuurwetenschap*, Muiderberg 1981.

Schäfer 1879; Dietrich Schäfer, *Die Hansestädte und König Waldemar von Dänemark, Hansische Geschichte bis 1376*, Jena 1879.

Schönberg 1910; Arnold Schönberg, *Gurre-lieder* von Jene Peter Jacobsen für Soli, Chor und Orchester, Deutsch von Robert Franz Arnold, Klavierauszug von Alban Berg, Wien/Leipzig 1910.

Tägil 1862; Sven Tägil, *Valdemar Atterdag och Europa*, Lund 1962.

Brieven en commentaren

Aldert Walrecht

Op blz. 9 van BZZLLETIN 103 geeft *J. Ritzerfeld/Oscar Timmers* Van Dale's definitie van *Poolse vlecht:* viltige, nauwelijks te ontwarren massa hoofdhaar, door allerlei vuil aaneengekleefd. De auteur deelt mee dat hij op de reactie van een lezer wacht om iets meer over de oorsprong van dit begrip te vernemen. Graag nemen wij de volgende reactie op:

(De) Poolse vlecht

- voor Oscar Timmers -

In mijn oudste wdb. - P. Boissière. Dictionnaire analogique de la langue française - dat al van vóór 1850 is, tref ik PLICA ou PLIQUE aan met de definitie: maladie du cuir chevelu en Pologne (= ziekte van de behaarde hoofdhuid in Polen).

Kramers & Bonte. Dictionnaire français -néerlandais. Gouda, Van Goor, 1858, geeft: PLIQUE, f. [Méd.] Poolsche vlecht, eene in Polen vaak voorkomende haarziekte, die uit onzuivere sappen haren oorsprong neemt, PLICA, f. In Sachs-Villatte. Enzyklopädisches Wörterbuch van 1856 komt het als WEICHSELZOPF voor. (ZOPF = vlecht, en de WEICHSEL stroomt door Polen). In het Spaans en Engels heet het gewoon PLICA, maar wèl met de omschrijving: a disease of the hair, peculiar to Poland and the neighbouring countries, in which the hair is vascularly thickened, matted, or clotted (The concise English dictionary, 1920). In de Petit Larousse illustré van 1918 lees ik zelfs: PLIQUE, n.f. (du latin PLICARE = plier). Enchevêtrement des cheveux et des poils de la barbe, observé en Pologne et dû à la malpropreté. (Ja, ja, die Polen dàt waren viezerikken!).

Ik zou nog veel meer vindplaatsen kunnen citeren, maar met het voorafgaande lijkt me duidelijk genoeg bewezen dat men in ieder geval al van vóór het midden van de vorige eeuw deze haarziekte kende, en haar bovendien associeerde met *Polen en 'malpropreté'* een associatie die vandaag de dag nòg bij velen in West-Europa bestaat, inz. in Frankrijk en in Duitsland, maar vlak ook ons keurige landje niet uit, waar de scheldnaam (vieze) Polak zelfs tot de (eerbiedwaardige) eigennaam van een bekende Amsterdamse burgemeester is geworden, om van een bekende uitgever nog maar niet te spreken.

Op allerlei manieren treft men de discriminerende visie op de Polen aan: - De Poolse landdag, die Polnische Wirtschaft (= huishouden van Jan Steen), het ging er daar Pools aan toe... Het zijn slechts enkele voorbeelden die je met talloze zou kunnen uitbreiden: saoul, gris (= zat) comme un Polonais, Ubu roi etc.

Wanneer men de pest aan een volk heeft - dat is altijd zo geweest - legt men de naam van het land, bijvoeglijk, vast in de meest verschrikkelijke kwalen: de Engelse ziekte, de Franse besmetting ('druiper'), de Spaanse griep, de Poolse vlecht ... En in de handboeken en naslagwerken lees je dan later dat die ziekte zo heet, omdat ze dáár ontstaan is of voor het eerst geobserveerd. Op die manier houdt men zijn eigen land hóóg en houdt men zichzelf SCHOON.

Zó zit dat zo ongeveer.

Mijn aanvankelijk vermoeden dat deze 'taaidiscriminatie' zich vooral richtte op de Poolse Joden (met hun welige haar- en baardgroei) vond geen volledige bevestiging, maar net zoals de auteur zèlf denk ik er het mijne van.

Anne Marie Musschoot
A. Alberts: een wereld zonder zekerheden

Meer dan bij het onmiddellijk voorafgegane boek *Maar geel en glanzend blijft het goud* (1981), sluit *Het zand voor de kust van Aveiro* (1982) aan bij sommige verhalen uit Alberts' veelgeprezen debuut *De eilanden* (1952) en bij het kleine meesterwerkje *De honden jagen niet meer* (1979), een geserreerde zeevaardersfamiliekroniek. Toch is het jongste boek ook duidelijk verschillend van het vroegere werk, al was het maar omdat Alberts in *Het zand voor de kust van Aveiro* zowel tijd als ruimte, de lokatie van de handeling en de historische situering ervan, zeer precies, concreet heeft vastgelegd. Was het nietnoemen, het vervagen juist karakteristiek voor zijn zeer eigen en inmiddels al vrij beroemd geworden weglaattechniek, het bewust streven naar onbestemdheid is hier achterwege gebleven. Maar de mogelijkheid tot veralgemening, tevoren in hoofdzaak het resultaat van tijd- en ruimteloosheid, blijft ook hier aanwezig door de ‘open’ typering. Het mens- en wereldbeeld is wezenlijk onveranderd gebleven: de Albertsiaanse mens is een eenzame, een ‘vreemdeling’ in een zinloze, vaak Kafka-esk-absurde en dreigende wereld, waarin de enige zekerheid de onzekerheid is.

De honden jagen niet meer werd voorafgegaan door een inleidend verhaal dat door zijn metaforisch karakter een richtinggevend kader aangaf voor de interpretatie van het gebeuren. In *Het zand voor de kust van Aveiro* is de verhullende vorm van deze inleiding vervangen door een rechtstreekse verklaring. De korte proloog bevat een directe mededeling over de aanleiding van het boek en de bedoeling van de auteur. Tijdens het seizoen 1936/1937, dit is in de periode dat Alberts als ‘fonctionnaire bénévole’ werkte in dienst van het Ministerie van Koloniën te Parijs, woonde hij in het theater l'Atelier van de Franse hoofdstad een opvoering bij van *Le Faiseur* van Honoré de Balzac. In deze comedie over de belevenissen van een beursspeculant, gesitueerd in 1839 in het Frankrijk van Louis Philippe, weet Mercadet, ‘de gokker à outrance’, zich ‘vijf akten lang zijn schuldeisers van het lijf (...) te houden door hen te vragen, te smeken en soms te bevelen te wachten op de terugkomst van zijn associé Godeau’. Deze Godeau is, in het stuk van Balzac, acht jaar tevoren naar Indië verdwenen met het geld van hun beider firma. Mercadet, die in de Balzac-studie als een hoogtepunt van typeringskunst wordt beschouwd,[1.] schrikt er niet voor terug zijn dochter een winstgevend huwelijk op te dringen om zijn faillietverklaring te vermijden, maar aarzelt ook niet een valse Godeau op te voeren om de beurs te beïnvloeden en nog acht dagen uitstel van executie te krijgen. Als aan het slot van het stuk - het gaat om een komedie, er is dus een happy-end - de *ware* Godeau blijkt te zijn aangekomen is Mercadet zelf de enige die dit niet gelooft. En het is juist door dit slot dat Alberts werd getroffen. In de voorstelling die hij bijwoonde liep Mercadet vastberaden de coulissen in met de woorden: ‘Als de man, die ik hen jarenlang heb voorgespiegeld, werkelijk bestaat, dan heb *ik* er recht op hem te ontmoeten’. Het citaat is een bijna letterlijke weergave van de oorspronkelijke tekst, die Alberts er wel op na blijkt te hebben gelezen: ‘J'ai montré tant de fois Godeau que j'ai bien le droit de le voir. Allons voir Godeau!’[2.]

Deze reddende Godeau, die de toeschouwers dus niet te zien krijgen - een dubbelzinnigheid of onzekerheid die helder in Alberts' geheugen bleef - brengt hij in verband met Samuel Becketts *Wachten op Godot*, een stuk dat hij ‘een jaar of twintig later’ in Amsterdam zag en dat hij zo samenvat:

> Twee mannen wachten zonder hoop, zonder illusie, zonder wat ook, op Godot, die hen moet verlossen of niet verlossen en op wie ze in elk geval

moeten wachten. Als dan eindelijk de boodschapper hen komt zeggen,
dat Godot niet komt, blijven die twee wachten.
(Proloog, p. 6).

De ‘boodschap’ van dit prototype van het existentialistische absurde theater is inderdaad niet de verlossing door Godot (in christelijke of niet-christelijke zin geïnterpreteerd): het is een stuk zonder intrige, waarin niets gebeurt, alleen zinloos wordt gepraat zonder dat enige echte communicatie mogelijk blijkt te zijn. Het onderwerp van het stuk is dus het wachten zelf als representatief aspect van de menselijke conditie.

Sindsdien heeft Alberts, ‘terecht of ten onrechte’, het wachten op Godeau met het *Wachten op Godot* geassocieerd. Dat Beckett ‘op de klank is afgegaan, toen hij een naam en een gedaante zocht voor iemand op wie al of niet vergeefs zou kunnen worden gewacht’ blijft onzeker. ‘Misschien. Misschien niet’. Het verband was overigens in de Beckett-studie al bekend: de gelijkenis naar klank en inhoud werd opgemerkt door Eric Bentley (*What is Theatre?*, 1956) en de parallel is inderdaad te opvallend dan dat hij alleen op een toeval zou berusten.[3.] Belangrijker is evenwel dat Alberts juist door de *onzekerheid* van het wachten in beweging werd gezet om een ‘soort tussenfiguur’ te ontwerpen: ‘Een man, die verdwijnt en die terugkomt naar degenen, die wel of niet op hem wachten’. Albertsiaanser, d.w.z. paradoxaler kon het wel niet, vooral waar het nadrukkelijk open laten van het einde (met de aanwezigheid van tegenstellingen die elkaar opheffen) begeleid wordt door deze ironische commentaar: ‘Of die thuiskomst vrolijk, droevig, wanhopig of troosteloos zal zijn, is iets waar ikzelf ook nogal benieuwd naar ben’ (Proloog, p. 6-7). De flaptekst gaat weliswaar iets verder: ‘en, hoewel het niet vermeld staat, mogen we aannemen, dat hem nog enig geluk, of tenminste enige rust wacht’. Maar deze expliciet positieve interpretatie wordt in de roman zelf niet aangegeven, alleen als mogelijkheid opengelaten. Dat Alberts overigens graag de toekomst van zijn romanfiguren in het ongewisse laat bleek al uit het ‘onduidelijke’ einde van Gerner, de ‘vreemde’ raad-adviseur in het sprookjesachtige *Maar geel en glanzend blijft het goud:* hij ging ‘liggen op het ijs, zijn rechterarm onder zijn hoofd geschoven, dood en dromend’. Dood *en* dromend; dus: dromend, en niet helemáál dood, of zelfs: helemaal niet dood? De laatste interpretatie is, althans volgens Alberts zelf, óók mogelijk.[4.]

Uit interviews is bekend dat aan de basis van Alberts' terughoudendheid of zuinigheid bij het verstrekken van feiten en interpretaties, een bewuste reserve ligt ten aanzien van zijn lezers: hij is bang mensen ‘lastig te vallen’ met al te veel bijzonderheden.[5.] De lezer moet dus zelf maar aanvullen, invullen, interpreteren. Alberts' gereserveerdheid moet echter niet uit-

sluitend worden begrepen als een uiting van uitzonderlijke beleefdheid. Ze vindt immers een veel diepere grond in de fundamentele twijfel of onzekerheid die de essentie vormt van zijn wereldbeeld en die ook doordringt in zijn wikkend-enwegende, nuancerende stijl, in het geven en nemen, poneren en negeren tegelijk. Van deze onzekerheid is de hoofdfiguur van *Het zand voor de kust van Aveiro* de allegorische uitdrukking.

Zoals de steeds schimmig blijvende waarnemende ik-figuur uit de verhalen van *De eilanden* is de centrale figuur van *Het zand voor de kust van Aveiro* een psychologisch niet uitgediepte ‘vreemdeling’. Hij is, net als de ‘gezagvoerder’ in De *honden jagen niet meer*, afgesneden van zijn familie en genoodzaakt in absolute afzondering belangrijke beslissingen te nemen - beslissingen waarvan hij niet weet of ze ‘goed of niet goed waren’. In *Het zand voor de kust van Aveiro* gaat het om ‘de passagier’ - de persoonsaanduiding geeft zijn lot aan, zoals door Kees Fens al werd aangestipt[6.] - en hij zal door de verteller ook meestal zo worden genoemd. Het hele gebeuren wordt, op de uitzondering van enkele verhaalfragmenten na, geheel via zijn perspectief gepresenteerd of er dan toch door gedomineerd; hij heeft er echter nauwelijks greep op, hij *ondergaat* enkel zijn lot. En als hij toch als door een wonder aan de dood ontsnapt is dit alleen aan het toeval te danken.

Opmerkelijk is dat *Het zand voor de kust van Aveiro*, in tegenstelling met Alberts' vorige romans (maar misschien meer in aansluiting bij zijn historische werken), zeer rijk is aan feiten. Op de achterflap van het boek wordt zelfs gesproken van een ‘bijzonder avontuurlijk klimaat’. De geschiedenis is, zoals gezegd, precies in tijd en ruimte gesitueerd. De roman opent scenisch met het vertrek, in de vroege ochtend van 18 oktober 1797, van de Nossa Senhora do Livramento - de naam van het schip is wel symbolisch - vanuit de rede van de Portugese haven Aveiro met bestemming Santos aan de kust van Brazilië (een havenstad die ook in *De honden jagen niet meer* een rol speelde). ‘De passagier’, de enige passagier aan boord, kijkt via het achtervenster van het schip naar de kust, waar de ingang van de haven niet te zien is, want die ingang *is* er niet meer. Zo, lakoniek het kijken omzettend in het niet-zien, introduceert Alberts het natuurelement dat, zoals ook is aangegeven in de titel, het lot van de passagier zal bepalen: bijna een halve eeuw geleden werd in een nachtelijke storm waarbij de aarde beefde en huizen instortten in Lissabon (1 november 1755) zand opgehoopt voor de kust van Aveiro, zodat de ‘vrije’ toegang tot de zee werd versperd. Deze (smalle) havengeul was ‘zo'n twee-honderd jaar terug, vlak in het begin van de 17e eeuw’ (een vergissing voor *16e* eeuw?) in een al even wonderbaarlijke storm ontstaan, waarna zich een loodsenbedrijf had ontwikkeld dat in handen kwam van loodsenfamilies. Tot zo'n familie, die dus ‘nu’ het beroep van loods niet meer kan uitoefenen, behoort ook ‘de passagier’. Hij wordt nagekeken door de ‘laatste wegbrenger’, dj. Amadeo Vicente, oudere broer van ‘de passagier’, Mateus Vicente. In een korte overschakeling naar het perspectief van thuisblijver Amadeo Vicente wordt de voorgeschiedenis onthuld en de motor tot de geschiedenis verduidelijkt: de jongere broer vaart voor de kleine van hun vader geerfde bankiersfirma - hun grootvader was nog loods - naar Brazilië om daar diamanten te verwerven in opdracht van de (krankzinnige) koningin van Portugal. In Aveiro wordt de plaats van Mateus meteen ingenomen door de klerk van de firma (een prospectief element).

In de volgende fragmenten van het eerste deel van de roman, getiteld ‘Het faillissement’, wordt weer overgeschakeld naar ‘de passagier’ en naar in de titel aangegeven snelle wending van diens lot. Turend door de kijker naar het noorden (bij Alberts sedert *De eilanden* symbolisch voor het onbekende, waar het verlangen naar uitgaat) kondigt de schipper de komst van een Franse kaper aan. De aanval

op het schip blijft echter uit omdat ze worden beschermd door een Brits fregat. In het hierop volgende bezoek van een Brits officier aan boord van de Nossa Senhora worden niet alleen de (historische) omstandigheden van de aanval duidelijk - het Portugese vredesverdrag met Frankrijk werd in Parijs niet bekrachtigd - maar blijkt ook dat de opdracht van 'de passagier' vrijwel onuitvoerbaar is geworden: de officier deelt mee dat *snelle* Engelse koopvaarders op weg zijn naar Brazilië. 'De passagier' wéét nu dat de Engelsen hem zullen vóór zijn en 'daarginds de markt naar hun hand zetten' (p. 27). Hij staat voor de keuze: terugkeren, en een enorme boete betalen om het contract met de Kroon ongedaan te maken, of dóórvaren zonder vooruitzicht de verhoopte winst te kunnen maken. Hij kiest voor het laatste, dreiging en onzekerheid tegemoet, twijfelend of zijn beslissing de juiste was. 'Hij ging gewoon verder, ook al lag er een Brazilië vol dreigende mislukkingen achter de horizon' (p. 30), waarmee de ontwikkeling van het gebeuren nu nog duidelijker vooraf wordt aangegeven.

Zijn aankomst in Santos wordt echter nog vertraagd door een nieuwe aanval, 'zes weken later', deze keer nabij een eiland dat door de verteller met een ironische noot zo wordt voorgesteld: 'Intussen had de schipper een van zijn kaarten tevoorschijn gehaald om te zien of het eiland bestond. Het bestond wel degelijk en het had zelfs een naam gekregen, Trindade' (31). Ironisch-afstandelijk waarnemer van het gebeuren ('Er scheen geen einde aan te komen, maar dat einde kwam natuurlijk toch'), is 'de passagier' een buitenstaander die het verloop van de aanval en het gevecht in zijn verbeelding voor zich ziet, aldus vooruitlopend op de realiteit zelf. De techniek is zeer typerend: de weergave van de werkelijkheid volgt op de overweging, is er een nuancerende realisatie van, vult ze aan of maakt ze overbodig. Zo in:

> Hij zag het voor zich (...) Wat er daarna zou gebeuren was iets, waaraan hij liever niet wilde en trouwens ook niet hoefde te denken (...) Alsof hij zijn gedachten had uitgeschreeuwd en die vervloekte kerels daarginds aan boord hem hadden verstaan, maar het gebeurde

(p. 36-37); en even verder: 'Vrijwel meteen hierna volgde de ontmoeting tussen de voorste rover en het tweede fregat. Dat is te zeggen, het had een ontmoeting moeten worden' ... (p. 37-38).

Als ook deze bedreiging van Nossa Senhora met behulp van twee Portugese fregatten is afgewenteld gaat de koers rechtstreeks naar Santos waar, één dag later dan gehoopt, wordt afgemeerd. 'De passagier' wordt er, de volgende ochtend, hartelijk verwelkomd door de Agent, die meteen vertelt dat hij zelf van huis is weggestuurd met het verzoek niet meer terug te komen (zijn ballingschap vormt een vooruitwijzende parallel met het lot van de passagier) en die hem doet beseffen dat de plannen van het huis Vicente definitief zijn gestrand. Achter de beslissing te *wachten*, zij het dan *zonder veel hoop*, op een bericht van zijn broer, wordt onmiddellijk een bevestigende punt gezet. In een kort fragment, geschreven vanuit het perspectief van Amadeo Vicente te Aveiro en als het ware een kleine coda vormend, wordt het lot van Mateus (voorlopig) bezegeld. Amadeo zou niet schrijven: 'Hij moest de berichten van Mateus afwachten en hij moest eigenlijk maar hopen, dat die helemaal niet zouden komen' (p. 47). Door de ingeschoven coda in parallelperspectief ontstaat dramatische ironie: de lezer weet meer dan elk van beide partijen.

Het tweede deel, 'De bruidsvlucht', is het uitvoerigste van de drie luiken van de roman en bestaat uit negen vrij korte fragmenten waarin een periode van meer dan drie jaar wordt overspannen: drie jaar die 'de passagier' veilig en in volle rust doorbrengt in Santos, eerst als gast, later als buurman van de Agent van Portugal aldaar. Zijn leven wordt kort samengevat als volgt:

De passagier ging wat handeldrijven, niet zozeer in diamanten, als wel in goud en hij verkeerde met mensen, die net als hij genoegen namen met een kleine winst en die niet al te veel vroegen en zagen. En hij bleef wachten op de brief, die niet zou komen

(p. 51). Maar ‘zo'n drie jaar later’ zijn er berichten over vrede - ‘vrede, die zeer verstorend werkt’, meent de Agent. Immers, eindelijk kan de brief nu komen. Op aandringen van de Agent, die ‘voor alle moeilijkheden een oplossing heeft gevonden’, verlaat ‘de passagier’ vrij abrupt zijn ‘gezin’ (d.i. zijn bedienden) om een fortuin te gaan zoeken in het Portugese kroonland Moçambique. Zonder fortuin kan hij immers, zo voorspelt de Agent, niet terug naar zijn broer (die inmiddels wel al het bankiershuis opgeheven en een ander beroep gekozen zal hebben). Maar fortuin vindt hij er niet, wel, bijna, de Dood, in de gedaante van een vrouw, de ‘meesteres’ van een ‘prazo’, naar wier hand hij volgens een oud (maar blijkbaar verouderd) gebruik kwam dingen. Deze ‘meesteres’ blijkt overigens toevallig wel al getrouwd te zijn: ‘de passagier’ werd foutief ingelicht door een luitenant-generaal die trouwens even tevoren al ‘niet zo'n plezierig man was gebleken’ (p. 64) en door een kwaadaardig garnizoen bestaande uit drie man. Zijn redding, beschreven in enkele spannende en aangrijpende taferelen, heeft hij te danken aan zijn neger-gids wiens sympathie hij won - althans die suggestie zit in de tekst verdoken - door zijn kennis van de navigatie (overgeërfd van zijn grootvader): hij kent de verschuivingen van diepten en ondiepten door de wisselende kleur van het water (p. 68; parallel met p. 12). Dit gehele tweede deel is scenisch uitgewerkt, met filmisch nauwkeurig geregistreerde betekenisvolle details (zoals het intrigerende, obsederende lachen van de mensen met wie ‘de passagier’ had gesproken in Sena).

Het kortere derde deel, ‘Een schip vol spoken’, brengt een snelle ontknoping. Het wordt ingeleid (zoals het eerste deel werd uitgeleid) door een fragment waarin de toestand te Aveiro wordt belicht. ‘Een jaar of zes na het vertrek van dom Mateus Vicente’ (p. 85; Alberts blijkt hier wel zeer breed, indien niet enigszins onnauwkeurig te zijn in het uitsparen van tijd als men bedenkt dat Mateus' reis naar Moçambique volgde na een verblijf van ‘zo'n drie jaar’ in Santos) werd de stad overvallen door een storm van windhozen, net zo verwoestend als bij de Lissabonse aardbeving een halve eeuw tevoren. De gevolgen waren even verrassend: de duinen werden opnieuw omgetoverd in een dunne, rafelige strook zand waardoorheen een mogelijke uitgang naar zee kon worden gegraven.

Op dit punt van zijn verhaal heeft Alberts een meesterlijk beknopte parodie ingevoegd, te beschouwen als een afrekening met het ambtenlijk apparaat waar hij zelf jarenlang deel van uitmaakte en waarvan hij de buitenissige of op z'n minst soms bevreemdende aspecten al met ingehouden spot heeft beschreven in *Maar geel en glanzend blijft het goud.* De passage waarin wordt meegedeeld dat over de kwestie van het al of niet graven van een uitweg naar zee zal worden beslist in een zitting van stedelijke notabelen op het stadhuis, herinnert ook sterk aan de vroegere roman *De vergaderzaal* (1974). Er wordt op zo'n vergadering ‘urenlang steeds verwarder gesproken’ (of, ‘iedereen kon zijn gemoed luchten’) terwijl de uitslag van de aan het eind van de vergadering gehouden stemming van te voren vaststond. Dodelijk ironisch werkt wel het inleidende voegwoord *omdat* in de bijbehorende Albertsiaans-lakonieke bedenking: ‘Omdat de uitvoering van dit plan zo bijzonder voor de hand lag, was het aantal naar voren gebrachte bezwaren eindeloos’ (p. 86). Amadeo Vicente is in dit tafereel een achtergrondfiguur, die de aandacht liever *niet* op zich gevestigd wil hebben. Hij heeft, zoals voor de lezer al werd voorspeld door de Agent van Portugal te Santos in het tweede deel van de roman, het bankiersvak opgegeven en de firma laten verdwijnen: zijn schuldeisers laten hem met rust zolang hij het ‘wachten’ op zijn broer als verweer kon aanhouden. Hij staat ‘nu’ aan het hoofd van een antiquariaat en is een romantische dromer geworden, verlangend naar reizen en vreemde landen. Zijn ‘verdwenen’ broer ziet hij als een ‘vage gedaante (...) op een schip in een duistere zee’.

De afwikkeling van de geschiedenis van Mateus verloopt in vier korte taferelen. Opgesloten in een hut krijgt hij het bezoek van de 'man' van de 'meesteres', die hem beide handen af wil hakken en die hij, met een pistool dat hem door de neger-gids onopgemerkt werd toegestoken, neer kan schieten. Hij vlucht en vindt de neger terug, die hem de weg kan wijzen naar de bossen (bij Alberts een motief waarin verlangen en bevrijding worden geprojecteerd). De neger wordt echter door hun achtervolgers neergestoken en 'de passagier' maakt hem af met zijn laatste revolverschot: een daad van barmhartigheid die beknopt en cru-realistisch wordt beschreven (p. 100).

> Toen hij bij hem kwam, gaf de neger één schreeuw van pijn, wentelde zich op zijn zij en wees op zijn buik, waar bloed en darmen uitkwamen. Hij rolde weer terug. Hij beet in het zand om zijn geschreeuw te smoren, maar de passagier had zijn ogen gezien, zijn glanzende, smekende ogen. En terwijl hij met zijn ene hand door het zwarte kroeshaar streek, schoot hij met de andere de laatste kogel diep in de zwarte nek. De neger draaide zijn gezicht nog eenmaal om. De ogen vielen dicht en de opgetrokken lippen vielen terug over de tanden.

Tenslotte vindt 'de passagier', 'op een middag', de zee waar hij niet-begrijpend en in half bewusteloze toestand toevallig wordt opgepikt door een schip dat even toevallig naar Aveiro vaart. Aan boord van het schip tuurt hij door het achtervenster: de uitgangssituatie is bereikt, de terugtocht kan beginnen. 's Nachts ziet hij visioenen: een schip met een kajuit vol spoken en één helse vrouw, en hij *schatert* de ganse nacht 'om hun woede en het kwaad, dat ze niet konden doen' (p. 103). Vóór Aveiro wordt een sein gehesen, 'de gek', weer helder, weet dat hij thuis komt: 'U kunt een loods aan boord verwachten'.

De samenloop van omstandigheden in de slotscène zal voor sommige lezers vermoedelijk onwaarschijnlijk lijken. Deze afloop van de gebeurtenissen is echter duidelijk ingegeven door Alberts' visie op de mens. De mens is volgens hem inderdaad slechts een speelbal van het toeval, van het lot; en dat lot is afhankelijk van de natuur, die beheerst wordt niet zozeer door wetmatigheden als wel door onzekerheden, getuige de onbegrijpelijke, onvoorziene verschuivingen van het zand voor de kust van Aveiro. Het thema van de onzekerheid, het wachten zonder illusie en de uiteindelijke zinloosheid van dat alles, kwam in Alberts' vroeger werk al op verschillende manieren aan de orde. In *Het zand voor de kust van Aveiro* heeft hij echter, zoals door Jaap Goedegebuure in zijn recensie werd opgemerkt, aan deze voorstelling iets nieuws toegevoegd, juist door de op het einde aangebrachte 'illusie' dat een 'verlossing' mogelijk is, 'bereikt *kan* worden'.[7.]

Het zand voor de kust van Aveiro kan dus wijzen op een mogelijke wending in positieve, 'blijmoedige' zin in Alberts' thematiek. In zijn bijzonder compacte, geserreerde en ingehouden-suggestieve schrijftrant blijft de alles bepalende onzekerheid echter alom-tegenwoordig. De stijl is, zoals hiervóór al gezegd, wikkend en wegend, nuancerend opbouwend en terugnemend, waarbij woorden als 'ofschoon, hoewel, misschien, waarschijnlijk, tenminste, wel, niet, of eigenlijk' als veel voorkomende scharnierwoorden fungeren. Enkele voorbeelden: 'dat wordt sterk betwijfeld. Hoewel, je weet maar nooit' (p. 63); en: 'Die kapitein was helemaal geen kapitein. Niet meer dan een sergeant en waarschijnlijk zelfs dat niet. Hoogstens een korporaal, maar dat doet er niet toe. Wat er wel toe doet is de sterkte van zijn garnizoen' (p. 69); en nog: 'een gebouw, dat zonder meer herkenbaar was als wachtlokaal. Maar dat was het niet, tenminste niet meer' (p. 71). Een ander kenmerk van deze stijl - waar in de kritiek al herhaaldelijk op werd gewezen - is het gebruik van parallellen en herhalingen die, waar ze nuanceringen aanbrengen, tot diezelfde indruk van alles doordringende onzekerheid bijdragen. Meest opvallend zijn de

nabauwende herhalingen in de dialogen, waardoor een echo-effect ontstaat.[8.] Zoals in:

> Zeerovers? vroeg de schipper.
> Zeerovers, zei de kapitein.
> (P. 33)

En een mooi staaltje op p. 15-16:

> Hij ging zijn kantoor binnen en zei: Antonio, je kunt nu gaan zitten op de plaats van meneer Mateus.
> Op de stoel van meneer Mateus, meneer Amadeo? vroeg de klerk. Op de kruk van meneer Mateus, zei Amadeo. Dat wil zeggen, op je eigen kruk, maar die kruk is nu de stoel van meneer Mateus geworden. Zet je kruk eigenlijk maar op de plaats van de stoel. Of laat je kruk maar staan en ga op de stoel zitten. Wat kan het mij ook schelen. Of nee, het kan me wel wat schelen. Doe wat ik je heb gezegd. Neem de stoel.

Deze dialoog zou in een absurd drama à la Ionesco zeker niet misstaan. Gesteund door de door Alberts zelf in de proloog aangebrachte verwijzing naar Becketts *Wachten op Godot* kan er trouwens op gewezen worden dat juist dit echo-effect - een techniek waarvan Alberts tot dusver overigens in *al* zijn romans gebruik heeft gemaakt - ook voorkomt bij Beckett en zelfs zeer intensief wordt toegepast in *Wachten op Godot* (voor het eerst opgevoerd in 1953).[9.] Daar gaat het trouwens slechts om één van de vele middelen om de desintegratie van de taal te bereiken, om de onmogelijkheid van communicatie via taal uit te drukken. Bij Alberts is dit echo-effect ook buiten de dialogen veelvuldig aanwezig. Er zijn hele zinnen of blokken van zinnen die naar elkaar verwijzen, zoals het hierboven al aangehaalde 'herkennen' van (on)diepten door de wisselende kleur van het water, zoals het 'vreemde' lachen en de op verschillende plaatsen opduikende al of niet dreigende 'gedaanten'. Deze parallellen en variërende herhalingen krijgen motivische waarde en verlenen aan de tekst een grote densiteit of compactheid: de tekst verwijst voortdurend naar zichzelf. Het lezen van Alberts romans is dan ook steeds opnieuw een uitnodiging tot zoeken: er wordt veel meer gesuggereerd dan er staat.

Eindnoten:

1. Douchan Z. Milatchitch, *Le théâtre de Honoré de Balzac*, diss. Paris 1930, p. 279. Het stuk dateert uit 1848 en werd oorspronkelijk opgevoerd in een bewerking door A. Dennery, onder de titel *Mercadet.*
2. H. de Balzac, *Oeuvres complètes.* Théâtre II. La Marâtre - Le Faiseur, Paris 1907, p. 285.
3. Zie Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd.* Revised and enlarged edition, Pinguin Books 1968, p. 48. De aangewezen parallel met Balzacs Godeau-figuur in Balzac komt niet meer voor in de recentere editie van Bentley, *What is theatre?* (1969).
4. 'Dat laatste woord [nl. dromend] wil zeggen dat hij doorleeft', lichtte Alberts toe in een gesprek met Frits Abrahams, in *Vrij Nederland* 21 november 1981.
5. Zie bijv. het gesprek met J. Bemlef en K. Schippers (1964), opgenomen in *Wat zij bedoelen*, Amsterdam 1965, p. 27-44 (citaat p. 34); en vgl. ook K. Schippers, 'Nieuwe roman A. Alberts. Een hond die zich uit de kudde heeft teruggetrokken', *in N.R.C. Handelsblad*, C.S. 11 januari 1980.
6. Kees Fens, 'Achteruitvaren naar de toekomst', in *De Volkskrant* 6 december 1982.
7. Jaap Goedegebuure, 'De zinloosheid van elk menselijk bedrijf', in *Haagse Post* 4 december 1982.
8. Zie hierover Kees Fens, '"Zo is het". Enkele aantekeningen bij het werk van A. Alberts', in *Tirade* 24, nr. 258/259, september/ oktober 1980, p. 418-428; en vgl. de bijdrage over Alberts door Walter van der Laar in *Kritisch Lexicon van de Nederlandstalige Literatuur na 1945* (o.r.v. A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel), aanv. mei 1982.
9. Zie hierover N. Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache* (Zürich 1957), ook geciteerd door M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (vgl. hierboven, n. 3).

Magda Eggermont
A. Alberts: romantisch schrijver?

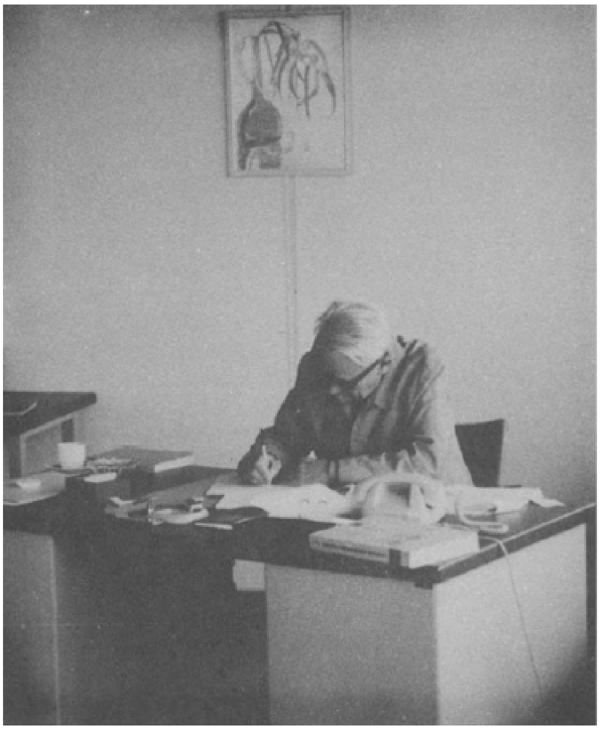
Aan de basis van Alberts' verhalen en romans ligt een discrepantie tussen droom en werkelijkheid. Het spreekt vanzelf dat de droom- en werkelijkheidsbeleving waarmee we geconfronteerd worden, die zijn van het romanpersonage, hoewel we dikwijls de indruk hebben dat Alberts van zijn hoofdpersonage een spreekbuis maakt om zijn eigen visie kenbaar te maken aan de lezer.

Hoe droom en werkelijkheid in een problematische verhouding komen te staan, blijkt al uit de ruimtelijke situering van de verhalen. Wat onmiddellijk opvalt is dat Alberts een onderscheid maakt tussen positief gewaardeerde toevluchtsoorden en negatief gewaardeerde ruimten waaraan men probeert te ontsnappen. Met dit onderscheid gaat ook het beschrijvingsprocédé gepaard. De vluchtruimten (eilanden, bossen, een berg, de zee, het noorden), die alle gemeen hebben dat ze uitgestrekt en (bijna) onbegrensd zijn, blijven gehuld in vaagheid en anonimiteit waardoor ze aanspraak maken op een onmiskenbare algemeengeldigheid. De vijandige, dreigende en onwezenlijke wereld daarentegen, die het individu gevangen houdt, wordt duidelijk en precies beschreven. Denken we maar aan de concreet voorgestelde ambtenarenwereld waarin Gerner terecht komt (*Maar geel en glanzend blijft het goud*) of aan het vergadermilieu dat Dalem gek maakt (*De vergaderzaal*). De groeiende vervreemding doet het individu op zoek gaan naar een aangepaste omgeving, hoewel het er meestal niet in slaagt zich definitief los te maken van dat oorspronkelijk wezenloze milieu: Aart blijft gebonden aan het ouderlijke huis (*De bomen*), Wietze aan het thuisland (*De honden jagen niet meer*), Dalem houdt niet op vergaderingen te ensceneren, ook al is hij buiten de stad gekomen.

Naast de ruimtelijke situering bepaalt het aandeel van de mens de realiteit in Alberts' verhalen en romans. Wie is het individu dat centraal staat en met wie komt het in contact? Alberts' hoofdpersonages zijn alle extreme individualisten; of het nu een ambtenaar betreft, of een gezagvoerder of een schoolgaand jongetje, stuk voor stuk zijn het egocentrische zwijgers die opvallen door hun eenzelvigheid. De mensen waarmee het individu - noodzakelijkerwijze - samenleeft, zijn familieleden of collega's, maar zowel het familiale als het werkmilieu bevallen de ik niet, op enkele schaarse uitzonderingen na. In dit geval betreft het mensen zoals Naman (*De eilanden*), meneer Barre (*De bomen*) of juffrouw Pezzoli (*De Franse slag*) waarin het hoofdpersonage zichzelf min of meer herkent. Die personages komen dan meestal vrij goed uit de verf, de andere verdwijnen in de naamloosheid. De eilandbewoners, de vergaderheren en het ambtenarenkorps worden anoniem gehouden, waardoor elke identificatie onmogelijk geworden is. De vervreemding wordt op die manier in de hand gewerkt en Alberts' bedoeling wordt duidelijk: een volmaakte harmonie tussen de mensen is niet van deze wereld.

Dit wordt bevestigd door de manier waarop men met elkaar omgaat. Elk contact verloopt hoffelijk, zelfs overdreven beleefd (denken we maar aan de beleefdheidswedstrijden waarin enkele van Alberts' figuren uitmunten), maar is tegelijk afstandelijk en koel. De dialogen die de personages met elkaar voeren, worden afgedwongen door de omstandigheden en zijn dus zakelijk, formeel en schraal. Het zijn aaneenschakelingen van korte vragen en - indien mogelijk - nog kortere antwoorden, die vermoedelijk van elkaar gescheiden zijn door lange stiltes. Om de leegte die er tussen de gesprekspartners hangt op te vullen, wordt vaak naar de drank gegrepen, die a.h.w. de eenzaamheid symboliseert waarin de betrokkenen verdrinken. Niet alleen het praten verloopt moeilijk, ook elke andere vorm van contact wordt gehinderd. Vaak zijn die relatiestoringen het gevolg van een bijzondere band

tussen één van de personages en de natuur (dit is bijvoorbeeld het geval bij de ik in 'Groen'), of van het afwijkend gedrag van een personage (bijvoorbeeld Dalem, Naman), soms zijn ze het gevolg van de omstandigheden (zoals in 'De onbekende maarschalk').



A. Alberts, 1970

De oppositie individu - collectiviteit is één van de steunpilaren waarop Alberts' oeuvre rust. De persoonlijke gevoelens en verlangens van het individu worden beklemtoond. Dit gebrek aan evenwicht tussen de mens en zijn (ruimtelijke én menselijke) omgeving correspondeert met de tegenstelling tussen droom en realiteit, die we als uitgangspunt poneerden. Het zojuist aangewezen gebrek aan harmonie tussen individu en collectiviteit krijgt zijn tegenhanger binnenin de mens zelf. Ook daar is weinig stabiliteit te vinden, vooral omdat Alberts van zijn personages gevoelsmensen maakt voor wie de rede van geen belang is. Dit is één van de redenen waarom Alberts' werk

romantisch kan worden genoemd. Er is echter nog een tweede component van de dichotomie realiteit-droom, waaruit dit fundamenteel romantisch karakter nog beter kan blijken.

Ook binnen het individu heerst dus zelden een toestand van harmonie. Een verklaring daarvoor moet vooral gezocht worden bij de ontevredenheid met het heden, waardoor het individu meestal een onrustig bestaan kent. Soms dringt zich een nostalgisch verlangen naar het verleden op, dat zich concretiseert in een bijzondere belangstelling voor de geschiedenis (denken we maar aan Gerner of aan de ‘fonctionnaire bénévole’ uit *De Franse slag*). De vlucht in het verleden of de poging daartoe wordt, in het geval van Wietze, gesuggereerd door het staren naar het dorp van zijn jeugd. Anderzijds kijken Alberts' personages zelden vooruit naar de toekomst. Thuis gekomen, verlangt Wietze weliswaar naar de volgende zeereis, maar hij blijft toch een uitzondering onder Alberts' creaturen. Zij horen of voelen zich niet thuis in de tijd waarin ze werden neergezet; toch zullen ze er zich bij neerleggen, eerder dan zich over te geven aan nostalgische of elegische mijmeringen of toekomst dromen.

Hun ongenoegen met het heden resulteert wel in een evasiedrang naar een andere ruimtelijke omgeving. Aan de tijd konden Alberts' individuen zich nog onderwerpen, de dreigende wereld die hen omgeeft, zijn ze echter niet meer bij machte te aanvaarden; vandaar hun vluchtpogingen waarmee ze voortdurend begaan zijn.

De permanente drang om te ontsnappen hangt samen met een andere - innerlijke - drijfveer waardoor ze langzaam maar zeker gestuwd worden naar stille, heldere, uitgestrekte terreinen die een geheime aantrekkingskracht uitoefenen op Alberts én op zijn personages. Bovenal willen ze immers geïsoleerd raken van hun omgeving; dat lijkt hun een noodzakelijke voorwaarde om de tocht van het bestaan te ondernemen en te voltooien. Het wordt echter al gauw duidelijk dat het complete isolement onbereikbaar is omdat de realiteit té inherent verbonden blijft met het individuele bestaan. Men keert naar de realiteit terug omdat daar de taak vervuld moet worden als ambtenaar (de ik op de eilanden en in Parijs, Dalem, Gerner), als vader (Wietze) of als kleine jongen (Aart). De werkelijkheid drukt haar stempel op het bestaan ook al stelt men alles in het werk om er totaal los van te komen. Of ze nu toevlucht zoeken in een zelfgebouwd fort, of in een overzeese schuilplaats of achter een moeras, Alberts' (hoofd-) personages gaan door het leven als ‘eilandjes’ in een vaak opdringerige samen-leving. (Van het ‘samen’ valt overigens weinig te bespeuren).

Een tweede gevolg van het onvermogen om zich te schikken in het heden is de psychische ontwrichting, waarvan een aantal personages het slachtoffer wordt. Reeds in zijn allereerste verhaal - ‘Groen’ - confronteert Alberts de lezer met het proces van geestelijke desintegratie. Dit ontwikkelt zich tot één van de eigenaardigheden van zijn gehele werk. In bijna elk verhaal is een van de personages neurotisch, gecomplexeerd of althans psychisch uit de band springend (Barre, Naman, Dalem, ...), waaruit we ongetwijfeld mogen afleiden dat Alberts onze maatschappij ziet als verantwoordelijk voor en oorzaak van dergelijke psychische storingen. Het vreemde, grillige en geheimzinnige krijgt een grote rol toebedeeld in Alberts' werk, wat op zichzelf alweer een aanwijzing is van het romantisch karakter ervan.

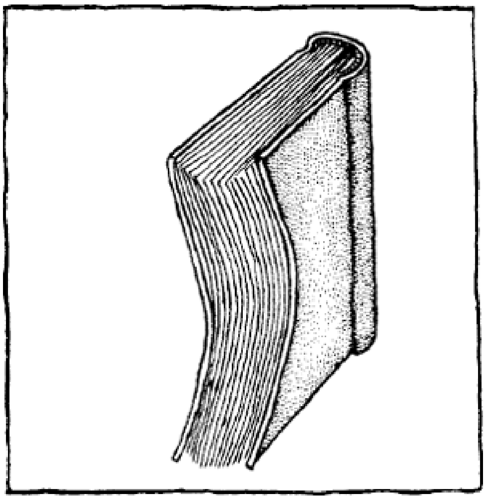
Kunnen we hieruit besluiten dat Alberts een romantische schrijversfiguur is? Veel van wat hij geschreven heeft, berust op autobiografisch materiaal of is doorspekt met reminiscenties aan zijn Franse of Indische periode. En niet alleen de opgeroepen

gebeurtenissen berusten veelal op waar gebeurde feiten, ook de droom- en belangstellingssferen van de (hoofd-) personages zijn die van Alberts zelf. Hij is al van jongs af geïnteresseerd in geschiedenis, net als zijn hoofdpersonages trekt hij zich bij voorkeur terug en droomt hij van een compleet isolement. Als hij zich onder de mensen begeeft, keert hij altijd teleurgesteld terug want iedere keer heeft hij weer teveel van zichzelf prijsgegeven en wordt hem bevestigd dat het gedroomde isolement niet realiseerbaar is.

Zijn teleurstelling, pessimisme en zelfs verbittering omdat hij niet geschikt is voor deze wereld verbergt hij echter, teneinde zichzelf te handhaven. Hiervoor beschikt hij over een drietal middelen. Ten eerste verschuilt hij zich vaak achter de anekdotiek, niet alleen in zijn boeken, ook - en vooral - in de gesprekken die hij nochtans graag toestaat. In zijn anekdotes kiest hij de houding van de nuchtere, afstandelijke, objectieve en sceptische waarnemer waardoor de inbreng van eigen gevoelens bijzonder klein en zelfs verwaarloosbaar kan genoemd worden.

Het tweede middel hangt nauw samen met het eerder genoemde omdat het in dit geval gaat om de manier waarop Alberts zich tot zijn (lees-) publiek richt. Hij kiest radikaal voor een sobere understatement-toon; hij vertelt zakelijk, laconiek, bijna terloops, waardoor de intensiteit van de gevoelens die achter het vertelde schuilgaat slechts heel zelden aan de oppervlakte komt.

Het derde middel waarvan hij gebruik maakt, is eveneens een belangrijk kenmerk van zijn stijl geworden, namelijk zijn relativerende humor en ironie, die zijn verhalen en romans een onmiskenbare afstandelijkheid verlenen maar tegelijk iets onthullen van de betrokkenheid van de schrijver bij het vertelde. De belangrijkste sleutels op weg naar Alberts als ironicus, zijn de door W.C. Booth genoemde ‘conflicts of style’ en ‘conflicts of belief’ (in *A Rhetoric of Irony*, Chicago - London, 1975^{2}). Zoals reeds eerder is gebleken, peilt Alberts in al zijn boeken naar de kern van het bestaan, die volgens hem samenhangt met de fundamentele tweestrijd tussen droom en realiteit, waarmee elk individu af te rekenen krijgt. Telkens als hij aan deze essentie gekomen is, raakt hij met zijn terloopse manier van schrijven alleen de rand van het probleem. Als hij daarentegen bijvoorbeeld de sinecure van de Parijse ‘fonctionnaire bénévolé’ beschrijft, geeft hij zijn relaas een zwaarwichtigheid en precisie mee alsof dat nu het centrale punt was. De stijl lijkt helemaal niet aangepast aan het onderwerp. Daarnaast heeft hij het bijvoorbeeld met alle ernst over het absurde, zinloze, immobiele ambtenarenkorps terwijl hij er voor zichzelf de spot mee drijft en eraan voorbij gaat als aan een niets zeggende circustent. Dat er voor Alberts een enorme dosis gevoelens achtersteekt, wordt maar al te gauw duidelijk. Hoewel de soberheid waarmee hij alles op papier zet het tegendeel zou laten vermoeden, bewijzen de behandeling van de ruimte, de voorgestelde personages en vooral de centrale thematiek dat hij door en door romantisch schrijft en is.



Het heilig vuur
G. Brands in gesprek met A. Alberts

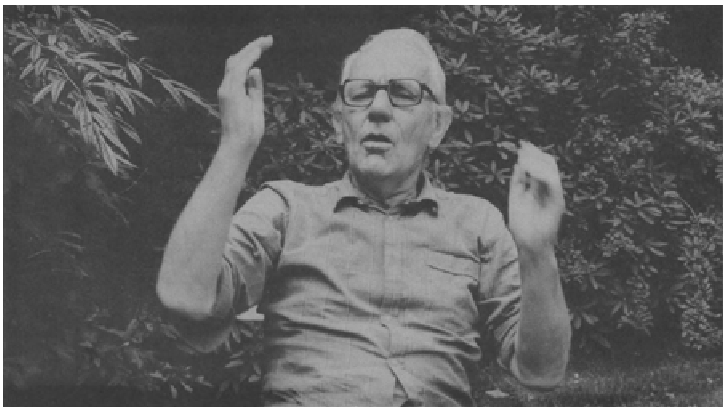
In het seizoen 1973/1974 zond de AVRO-televisie het kunstprogramma De Ivoren Toren uit. Toen de AVRO ermee stopte zag de TROS een mogelijkheid iets aan kunst te doen en zette het programma nog één seizoen voort onder de titel Het Heilig Vuur.

In oktober 1974 had ik voor Het Heilig Vuur een gefilmde ontmoeting met A. Alberts. Het gesprek vond plaats kort voor het verschijnen van *De vergaderzaal*, het boek waarmee Alberts een grotere bekendheid kreeg. Vóór die tijd werd zijn werk slechts in kleine kring zeer bewonderd. Toen ik dit laatste tegen hem zei, was zijn reactie: 'O, nou, kijk eens aan.'

De geluidsband van de film is op mijn verzoek destijds uitgetypt; televisie is immers een vluchtig medium. Met de uitgetypte versie heb ik nooit iets gedaan. Voor dit nummer van BZZLLETIN heb ik de enigszins vergeelde velletjes maar eens opgezocht.

G. Brands: *Over een dag of tien verschijnt uw nieuwste boek* De vergaderzaal. *Waar gaat dat over?*

A. Alberts: *De vergaderzaal* is het betrekkelijk korte verhaal van iemand die per ongeluk in het bedrijfsleven is terechtgekomen en daar bijna zijn hele leven heeft gewerkt. Op een gegeven ogenblik kan hij de spanning van wat je toch eigenlijk met tegenzin doet niet langer verdragen en dan begint hij langzaam gek te worden. Dat gek worden gebeurt 's morgens, tenminste, dan merkt de man dat verschijnsel als hij naar een vergadering gaat waar hij al zijn collega's ontmoet. Dan loopt hij die vergadering uit en gaat eerst nog naar zijn kantoor terug. Hij voelt dat het allemaal vreemd omgaat in zijn hoofd en dan begint hij een zwerftocht door een stad die in feite Amsterdam is maar niet als zodanig wordt genoemd. Hij gaat eerst naar een café, want hij hoort dat daar een vergadering wordt gehouden. Hij is namelijk helemaal gek geworden van vergaderen. En als hij daar geweest is en een idioot figuur heeft geslagen, dan gaat hij naar buiten, de stad in. Bij de Ringdijk gaat hij vergaderen, met z'n secretaris, met allen.



A. Alberts. Foto Hans Vermeulen

Van Oorschot bood het al aan in 1952.

Jajaja. Ik had het toen voor viervijfde af. Maar op een gegeven moment wist ik met die gekke man geen raad meer. Toen heb ik het laten liggen. Ik wil niet zeggen dat ik er al die twintig jaar aan heb lopen denken, maar van tijd tot tijd dacht ik, o god o god dat moet ook nog eens een keer af. En dan schoof ik het maar weer weg.

Maar uiteindelijk heeft Van Oorschot tegen me gezegd: ik kom over veertien dagen op zondag half twaalf bij je langs en dan moet het af zijn. En toen was het ook af.

Dan hebt u het op heel korte termijn afgemaakt.
Ik heb het in anderhalf maal 24 uur afgemaakt. Het was wel een vermoeiend ogenblikje. Maar het is afgekomen. Gelukkig maar. Ik ben het kwijt.

Toen ik u opbelde zei u tegen mij, ik wou dat ik dat ellendige boek nooit had afgemaakt.
Ja ja, ik moet bekennen dat ik zeker een week of tien dagen nadat het af was bij mezelf dacht, o god heb ik die oude man wel helemaal goed gek laten worden. Ik vond het wel vervelend,

ja. Wat ik tegenwoordig doe is natuurlijk ander werk, hè. Het is historisch werk, wat veel plezieriger en veel gemakkelijker schrijven is. Want je hoeft niks zelf te verzinnen. De feiten hoef je alleen maar op te zoeken en als ze eenmaal gevonden zijn dan kun je daar gewoon je verhaal van maken.

U hebt vorig jaar een historisch boek gepubliceerd, De huzaren van Castricum. *Hoe is dat ontstaan?*

Ik reisde toen altijd op en neer van Blaricum naar Den Haag en dan kun je niet altijd een detectiveromannetje zitten lezen, dus ik leende nogal wat historische boeken uit de bibliotheek en toen kwam ik op gegeven ogenblik het verhaal tegen, en dat begon ongeveer op deze manier. In 1799 was er een grote coalitie tegen Frankrijk, van heel Europa, en het front strekte zich uit van Sicilië tot aan Den Helder. En het belangrijkste onderdeel van het front was Noord-Holland. Toen dacht ik, hee daar weet ik helemaal niets van en toen ben ik daar eens naar gaan zoeken. Het bleek dat daar inderdaad een geweldige oorlog is gevoerd die een vrij lange voorgeschiedenis had. Het slot was eigenlijk het eerst klaar, ik moest steeds meer naar voren terug tot ik op een gegeven ogenblik aankwam in '87 en toen dacht ik nou moet het maar afgelopen zijn en toen heb ik het afgemaakt. Maar dat is rustig werken. Je hebt geen gezanik met wat moet ik nou doen of laten doen. Het gebeurt allemaal.

Om nog even terug te komen op De vergaderzaal, *dat is toch voornamelijk gebaseerd op uw eigen ervaringen?*

Jaja. Er was toen in Amsterdam een eh organisatie, die heette het Kinabureau. Dat was een soort clearing instituut waar aan de ene kant van de tafel de kinahandelaren zaten en aan de andere kant de producenten van kina. Daar was ik een soort directiesecretaris. Ik moest de notulen van die vergaderingen maken, dus heb ik daar vergaderingen genoeg meegemaakt.

Beviel u dat werk?

Ach, eigenlijk gezegd was het helemaal zo gek niet. De Kinaovereenkomst die door dat bureau werd uitgevoerd was een prachtig gesloten kartel waar niemand tussen kon komen. Het had eigenlijk wel zijn bekoring. Je kon niet zeggen dat het sociaal gesproken een wanprodukt was, want prijsverhogingen daar deden ze niet aan. Integendeel, ze verlaagden eerder de prijzen dan dat ze ze verhoogden. Maar wat ze wel deden was eh, buitenstaanders ook buitenstaanders laten blijven. Tot het op een gegeven moment niet meer ging omdat er teveel outsiders waren. Toen is die zaak langzaam maar zeker op de achtergrond geraakt en tenslotte helemaal verdwenen. Ik geloof dat het bureau opgeheven is in 1954 of '55.

Moest u ook niet prijzen doorbellen?

Jajaja. Ik heb eens na een lange dag vergaderen, en dat was toen niet in Amsterdam maar in Brussel met Belgische kinaproducenten, een prijs doorgebeld naar Djakarta. Ik heb me toen met een komma vergist, dus daar is toen de grootste ellende van gekomen. Maar enfin, toen heb ik mijn ontslag aangeboden en toen zeiden ze, nou nee zo erg is het nou ook weer niet. Toen mocht ik blijven zitten.

Hoe bent u eigenlijk tot schrijven gekomen?

Eerlijk gezegd weet ik dat niet zo precies meer. Ik kwam eind '47 geloof ik of begin '48 uit Indonesië terug en toen was mijn moeder in Appingedam terechtgekomen. Of all places. Daar kwam ik toen ook en daar had ik niets te doen. Ik liep er nogal

veel te wandelen door die weilanden in de omgeving. En dat groen, dat ik een hele tijd niet gezien had natuurlijk, dat heeft toen een zekere indruk op me gemaakt en toen heb ik een verhaal geschreven dat ‘Groen’ heette en dat helemaal niet daar speelde maar in Nieuw-Guinea. En zo is het eigenlijk gekomen ja.

Dus groen was de kleur van die weilanden?
Jajaja.

Wanneer ging u naar Indonesië?
In 1939. De oorlog was in Europa al uitgebroken. We zijn om de Kaap gevaren en hebben toen een hele mooie reis gehad. Ik kwam daar in een ressort, en dat vond ik eigenlijk wel plezierig, waar één man het werk makkelijk aankon. Maar er moesten er twee zitten omdat er een heleboel kleine eilanden bijhoorden. Als dan een van de twee naar de eilanden moest, dan moest de ander thuis zitten om op te passen. En aangezien mijn chef die reis al zo vaak had gemaakt, zei hij ga jij er maar naar toe. Dat was echt erg leuk, varen naar al die kleine eilanden. Meestal moesten we daar belasting halen en mensen in het gevang zetten en meer van die dingen. En dat ging allemaal redelijk vrolijk, moet ik zeggen.

Hebt u nog lang last gehad van heimwee?
Toen ik in Nederland terug was een jaar of vier, vijf zeker wel, ja. Nou ben ik het wel praktisch kwijt. Ik heb echt geen behoefte meer om naar Indonesië te gaan om daar eens rond te kijken. Maar ik zou bijvoorbeeld nog wel eens naar zo'n klein eiland als Kangean willen gaan, dat daar in de oostelijke archipel ligt en dat een van de mooiste eilanden van de wereld is. Maar ik weet ook dat als je daar aankomt dat je van alle kanten wordt aangegaapt en dat je daar niet meer zo onbekommerd kan rondlopen. Nee, het heimwee is wel afgesleten. Als wij zo zitten te praten zie ik het nog wel helemaal voor me. Ik heb er nog altijd herinneringen aan. Maar niet meer zo dat je zegt oh jongens wat had ik er graag weer heengegaan. Nee, dat niet.

Hebt u in Indië wel eens andere schrijvers ontmoet?
Geeneen. Och, waar ik zat daar kwam je geen schrijvers tegen.

En Friedericy?
Ja natuurlijk. Dat was in het interneringskamp, jaja. Die was toen geweldig aan het schrijven. Die heeft toen zijn eerste roman geschreven in het kamp.

Over uw kampervaringen hebt u nooit iets geschreven.
Nee, nou, een half hoofdstukje in het boek *Namen noemen*, maar ik heb het erg kort gehouden want ik had geen behoefte om al die ellende nog eens een keer op te halen voor andere mensen.

Toen u in Nederland terugkwam bent u in dienst getreden van het Kinabureau en daarna werd u redacteur van De Groene? Ja. Toen het Kinabureau op z'n eind liep ben ik naar De *Groene* gegaan.

Heeft de journalistiek nog invloed op u gehad?
Ik weet het niet helemaal zeker, maar als het er een is dan is het een negatieve geweest. Toen ik op het Kinabureau zat had ik alleen maar met cijfers en dat soort dingen te maken. Maar als je iedere week alleen maar stukjes moet schrijven, dan heb je geen zin meer om iets buiten die stukjes om te gaan doen. Ik ben er eigenlijk prompt mee opgehouden, mag ik rustig zeggen. Pas naderhand, toen *De Groene*

ook al een beetje minder begon te worden, toen heb ik nog wel eens gewoon op verzoek wat geschreven.

Zoals in het huisorgaan van wijnhandelaar Oud?

Ja, ja. Dat stond toen onder leiding van een van de toenmalige redacteuren van *De Groene*, Van Keulen. Die zei: schrijf toch een verhaal voor ons, dat wordt altijd nog iets beter betaald dan wanneer je het in een literair tijdschrift schrijft. En dat was ook zo. Er is altijd een bestelling van gemaakt.

U hebt over een verhaal als '*De nachtegalen van de keizer*' *een jaar of vijf, zes gedaan.*

Ja, ja daar heb ik even moeite mee gehad.

Het is een heel kort verhaal, maar toen ik het uit had, had ik het gevoel of ik een prachtige roman had gelezen. U bent geloof ik bang om de mensen lastig te vallen met te veel informatie. Ja, dat is wel zo. Ofschoon tegenwoordig, met dat historische werk, is dat natuurlijk minder want dan moet je juist meer informatie geven.

U maakt, dacht ik, emoties los door het weglaten.
Jaja, dat zou best kunnen, dat weet ik zelf nooit zo precies hoor...

Schrapt u veel in uw werk?
Nee. Ik verander wel eens een zinnetje hier en daar, maar schrappen, nee dat is er niet bij.

Ik heb wel eens gehoord dat u stukken zo kunt dicteren.
Ik heb in, wacht eventjes, in *De Franse slag*, daar heb ik hele hoofdstukken van gedicteerd, ja. Dan weet ik wat ik wil gaan zeggen en dan is het ook meestal iets dat echt gebeurd is. Wat ik me herinner en wat ik zo kan oplepelen.

Van Oorschot heeft De Eilanden *drie keer verramsjt, zei hij. Uit boosaardigheid heeft hij het steeds weer herdrukt.*
Ja, dat vind ik erg aardig van hem. Het is toch maar een onderneming. Ze *zullen* het lezen heeft hij iedere keer gezegd.

Van uw boek De bomen *zijn in twintig jaar duizend exemplaren verkocht, doet u dat pijn?*
Nee, ach nee, nee, nee, dat geloof ik toch niet, nee.

Veel van uw verhalen zijn gebaseerd op eigen ervaringen, maar er zijn ook verhalen, ik denk even aan '*Zee, onvergetelijke zee bij Perou*', *die geheel fantasie zijn.*
Helemaal. Ja, ja, ja.

Het doet toch zeer authentiek aan.
Nou, ik heb daar een enorme atlas bij gebruikt, het was bijna een stafkaart van Perou, althans van die kust. Die weg vanaf zo'n havenplaats de bergen in, die staat op zo'n kaart, dus dan kan je je ongeveer voorstellen hoe het er uitziet. Ik geloof dat het topografisch wel klopt ongeveer.

U hebt nooit gedichten geschreven?
Nee, nee, nee.

Maar in het verhaal '*Groen*' *staat iets dat naar mijn smaak wel een gedicht is: Lááááát nu lief en zacht...*
O god, dat is waar ook.

Is dat zo bij u opgekomen?
Ja, dat is zo bij me opgekomen. Het verhaal is in zekere zin niet zo gebeurd. Mijn eerste chef op Madura vertelde me dat toen hij zelf twintig jaar tevoren naar Indië kwam hij eens geweldig flink wilde zijn en dat hij toen uit eigen beweging heeft aangevraagd op Nieuw-Guinea te worden geplaatst. Daar hadden ze toen maar heel weinig bestuursposten. Hij zat daar met twee zogenoemde strapangs, dat waren Javanen die wegens moord tot levenslang waren veroordeeld en die als zijn bedienden optraden. Tweehonderd kilometer verder zat dan een andere man. Die

afstand liep hij in vier dagen en dan bleef hij daar een tijdje zitten praten en dan ging hij weer terug. En als hij thuiskwam dan ging hij aan tafel zitten en barstte in snikken uit. Zeven maanden later was hij ook goed zenuwziek en moesten we hem van zijn plaats halen. Dat is de historische achtergrond van het verhaal.

Het thema van de man die gek wordt keert dus terug in De vergaderzaal.

Ja, ja, ik moet daar een beetje mee oppassen.

Schrijft u met de hand?

Ja, met de hand.

En wie tikt het uit?

Ik zelf.

Moet u weerzin overwinnen voordat u gaat schrijven?

Ja, eigenlijk wel ja. En als het af is, is het af. Dan heb ik er niks meer mee te maken gelukkig.

Leest u uw eigen werk nog wel eens?

Nou, nee. Als het eenmaal af is, dan hoef ik het niet meer te lezen. Ik heb nog wel eens een boek gelezen, ‘De bomen’ na een jaar of tien. Toen dacht ik, nou het is wel een beetje aan de al te compacte kant. Er wordt een herdruk uitgebracht van een boek dat ik nog eens moet nakijken omdat het barst van de drukfouten, maar ik heb het niet. Ik heb het eenvoudig niet. Dat is eh ... ‘Namen noemen’. Ik kan het vermoedelijk wel krijgen bij mijn familie, die zal nog wel een exemplaar hebben.

Hebt u favoriete schrijvers?

Het klinkt een beetje vreemd, maar ik vind *Grote verwachtingen* van Dickens een van de mooiste romans die er ooit zijn geschreven. Dat is geloof ik van 1853 of 1854 en ik herinner me dat ze na honderd jaar eens een onderzoek hebben gedaan en dat men toen dat boek nog altijd het mooiste vond. Ik vind het ook prachtig. Ik ben wat dat betreft nogal ouderwets van smaak. Van Dickens heb ik die korte inhoudsopgaven overgenomen die vaak aan het begin van een hoofdstuk staan. Zoals ook wel eens in een jongensboek staat.

Kijkt u veel televisie?

Nogal ja. Als je 's avonds een beetje moe thuiskomt, dan hoeft het voor mij niet meer zo dat ik allerlei dure dingen ga doen. Ik kijk rustig naar de televisie.

U werkt nu op het Ministerie van Buitenlandse Zaken. Wat doet u daar?

Nou, vertalen, vertalen. Er bestaat op dat ministerie een afdeling vertalingen en die vertaalt voor praktisch alle ministeries. Onze afdeling vertaalt uit het Frans, Duits en Engels in het Nederlands.

U voelt zich in de ambtelijke wereld wel op uw gemak?

Ja. Zeker, zeker. Ik heb ambtenaren altijd wel gemogen. Over het algemeen zijn het redelijk vriendelijke mensen.

Gaat u nog verhalen schrijven?

Ik weet het gewoon niet. Ineens komt er eens een idee in je op. Misschien als een uitgever erom verzoekt. Op bestelling wil ik nog wel eens wat doen.

Waarom werkt u prettiger op bestelling?

Dan moet het af. Als iemand mij vraagt, wil je daar en daar een verhaal voor schrijven, en ik heb ja gezegd, dan heb ik er het volgende ogenblik wel spijt van, maar dan maak je het toch af.

Hoe zou u het vinden als u plotseling vermaard werd als schrijver?
Ik geloof, eerlijk gezegd, niet zo plezierig. Nee, nee. Zeker niet als je voortdurend zou worden gevraagd om daar eens wat voor te schrijven of daar eens wat voor te doen. Want ik kan heel slecht nee zeggen en ik weet zeker dat ik dat niet zo plezierig zou vinden. Maar gezien de ervaringen zit dat er niet zo erg in, geloof ik, dat plotseling vermaard worden. Maar ja, niemand weet het ooit.

Jozien Moerbeek en Aloys van den Berk
A. Alberts-bibliografie

Publkaties in boekvorm

- *Baud en Thorbecke, 1847-1851.*
  Utrecht, Oosthoek, 1939.
  VII, 248 blz.
  (Utrechtse bijdragen tot de geschiedenis, het staatsrecht en de economie van Nederlands-Indië; dl. 18).
    - dissertatie.

- *De eilanden.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1952.
  152 blz.
  (verhalen).
    - 3e druk 1965. 171 blz. (De witte olifant).
    - 5e druk 1975.
    - in 1973 ook verschenen als Bulkboek.

- *De bomen.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1953.
  133 blz.
  (verhalen).
    - 2e druk 1975.

- *Namen noemen.*
  zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen aan het leven in een verloren paradijs, dat Nederlands-Indië heette, 1939-1947.
  Amsterdam, H.J. Paris, 1962.
  190 blz.
  (herinneringen).
    - 2e gewijzigde druk verscheen als: *In en uit het paradijs getild.* Amsterdam, 1974.

- *Wilhelmina, Koningin der Nederlanden*;
  vorstin in oorlog en vrede.
  's-Gravenhage, Kruseman, 1963.
  112 blz.
  (biografie).
    - 2e druk 1963. 124 blz. (Kopstukken uit de twintigste eeuw; no. 28).

- *De Franse slag*;
  zo maar wat ongewone en openhartige herinneringen van een Nederlander in Franse Staatsdienst, 1937-1939.
  Amsterdam, H.J. Paris, 1963.

142 blz.
(herinneringen).

- 2e gewijzigde druk verscheen als: *Aan Frankrijk uitgeleverd.* Amsterdam, 1974.

- *Koning Willem III.*
's-Gravenhage, Kruseman, 1964.
96 blz.
(Kopstukken uit de geschiedenis; no. 15).
(biografie).

- *Koning Willem II.*
's-Gravenhage, Kruseman, 1964.
79 blz.
(Kopstukken uit de geschiedenis; no. 19).
(biografie).

- *Johan Rudolf Thorbecke.*
's-Gravenhage, Kruseman, 1965.
84 blz.
(Kopstukken uit de geschiedenis; no. 20).
(biografie).

- *Nederland; tussen verleden en toekomst*;
een fotoboek van Cas Oorthuys;
met teksten van A. Alberts.
Amsterdam enz., Contact, 1966.
160 blz.
vertalingen:
    - *The Netherlands between past and future*;
    a photobook by Cas Oorthuys;
    with commentaries bij A. Alberts;
    English adaption by James Brockway.
    Amsterdam, Contact, 1966.
    60 blz.
    - 2e druk 1970.

- *Die Niederlande zwischen gestern und morgen*;
eine Bilddarstellung von Cas Oorthuys;
begleitender Text von A. Alberts;
Deutsche Fassung von E.M. Verhey-Bruun.
Amsterdam, Contact, 1967.
208 blz.
- *Holanda; entre el ayer el mañana*;
estampas fotográficas Cas Oorthuys con textos de A. Alberts;
version español de B.J. Fernandéz de la Mata.
Amsterdam, Contact, 1967.
208 blz.

- *In de tijd gezet*;
inl. A.M. van den Boogaart.
Amsterdam, Algemene Nederlandse Grafische Bond, 1966.
108 blz.

(gedenkboek)

- de ondertitel luidt: Dit boek werd in 1966 uitgeg. door de Algemene Nederlandse Grafische Bond t.g.v. het 100-jarig bestaan van de oudste vakbond van ons land.
  Tekst: Dr. A. Alberts. Vormgeving en illustratieve uitwerking: Hans Barvelink. Red. en documentatie: P. den Boer. Prod.: Meijer Pers N.V., Wormerveer.

- *Laten we vrede sluiten*;
  de merkwaardige voorgeschiedenis van de Vrede van Breda.
  Amsterdam, P.N. van Kampen & Zoon, 1967.
  56 blz.
  (historisch essay).

- *Het einde van een verhouding*;
  Indonesië en Nederland tussen 1945 en 1963.
  Alphen aan den Rijn, N. Samson, 1968.
  144 blz.
  (Nauta-reeks; no. 17).
  (historisch essay).

- *Alberts, A., en H. Barvelink.*
  Een eeuw in beweging;
  uitgeg. t.g.v. het 100-jarig bestaan van de Koninklijk Machinefabriek Stork N.V. Hengelo, 4 september 1968.
  Hengelo, G.J. Thieme, 1968.
  (gedenkboek).

- *Semper mare navigandum*;
  uitgeg. t.g.v. het 100-jarig bestaan van de N.V. Stoombootmaatschappij Nederland.
  Amsterdam, N.V. Stoombotenmaatschappij Nederland, 1970.
  (gedenkboek).

- *Het twee-landenboek*;
  geschreven in opdracht van het Ministerie van Buitenlandse Zaken t.g.v. de Wereldtentoonstelling in Osaka.
  Osaka, 1970.

Japanse uitgave van *Het Twee-landenboek*, die in een miljoenen oplage aan lagere schoolkinderen werd uitgereikt.

- *De huzaren van Castricum*;
  een geschiedenis van de Nederlandse Republiek van 1780 tot 1800.
  Amsterdam, Querido, 1973.
  336 blz.
  (historisch essay).

- *Alberts, A., A.J. Vos Jzn., D.H. Wolff.*
  De Plantage als sieraad aan de Amstel;
  uitgeg. t.g.v. het 100-jarig bestaan van Drukkerij Kampert en Helm.

Amsterdam, Drukkerij Kampert en Helm, 1972.
(gedenkboek).

- *Leven op de rand*;
  uit de geschiedenis van Apeldoorn;
  met een woord vooraf van F.Th. Dijckmeester.
  's-Gravenhage, Kruseman, 1973.
  144 blz.
  (Stad en dorp).
  (historisch essay).
    - titelpagina vermeldt: met medewerking van het gemeente archief van Apeldoorn.

- *De eilanden/Verhalen.*
  Utrecht, Knippenbergs Uitgeverij, 1973.
  24 blz.
  (Bulkboek 18 / Indisch-Nederlandse letterkunde; dl. 3).
  (verhalen).
    - herdruk van de bundel uit 1952.
      bevat ook een interview met A. Alberts van K. Schippers, uit *Haagse Post*, 25 aug. 1971.

- *De vergaderzaal*;
  roman.
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, z.j. (1974).
  78 blz.
  (roman).
    - 4e druk 1978.
      Als t.v.-stuk in de bewerking van Kees van Iersel uitgezonden door de VARA op zondag 2 jan. 1977.

- *De Hollanders komen ons vermoorden*;
  de scheiding tussen Noord- en Zuid-Nederland, 1585-1648.
  Amsterdam, Querido, 1975.
  148 blz.
  (historisch essay).

- *Haast hebben in september*;
  verhalen.
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, z.j. (1975).
  119 blz.
  (verhalen).

- *Aan Frankrijk uitgeleverd.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, z.j. (1975).
  143 blz.
  (herinneringen).
    - eerder verschenen als *De Franse slag*, Amsterdam, 1963, in deze herdruk abusievelijk genoemd *Met de Franse slag.*

- *In en uit het paradijs getild.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, z.j. (1975).
  195 blz.
  (herinneringen).
    - eerder verschenen onder de titel *Namen noemen*, Amsterdam, 1962.

- *Een koning die van geen nee wil horen*;
  de Europese ambities van Lodewijk XIV, 1638-1715.
  Amsterdam, Querido, 1976.
  179 blz.
  (historisch essay).

- *Een camera vol stilte*;
  Nederland in het begin van de fotografie, 1839-1875;
  samengest. door Jan Coppens;
  met een inl. van A. Alberts.
  Amsterdam, Meulenhoff, 1976.
  228 blz.
    - bijdrage van Alberts is getiteld *Eeuw zonder kop of staart.*

- *Per mailboot naar de Oost*;
  reizen met de Lloyd en de Nederland tussen 1920 en 1940;
  met een woord vooraf door A. de Wilde.
  Bussum, De Boer Maritiem, 1979.

104 blz.
(historisch essay).

- *De honden jagen niet meer.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1979.
  81 blz.
  (roman).
    - 2e druk 1980.

- *Maar geel en glanzend blijft het goud.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1981.
  72 blz.
  (roman).
    - 2e druk 1981.

- *Het zand voor de kust van Aveiro.*
  Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1982.
  108 blz.
  (verhalen).

Verspreide publikaties in boekvorm

Van liberaal naar sociaal getij, 1885-1914;
met medew. van A. Alberts, J.C. Brandt Corstius e.a.
Zeist, W. de Haan, 1956.
371 blz.
(Algemene geschiedenis der Nederlanden in twaalf delen; deel 11).

Busken Huet, Conrad. *Het land van Rembrandt*;
studiën over de Noordnederlandse beschaving in de zeventiende eeuw;
verzorgd door A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1965.
528 blz.
- 4e druk 1978. Alphen aan den Rijn, Septuaginta.

Lennep, Jacob van. *Elisabeth Musch*;
in de bew. van (en met inl. van) A. Alberts.
Amsterdam, De Arbeiderspers, 1968.
175 blz.
(De negentiende eeuw).

Bijl de Vroe, C.L.M. *Rondom de Buitenzorgse troon*;
Indisch dagboek 1914-1919;
ingel. en bew. door Marian Schouten;
met een woord vooraf door A. Alberts.

Haarlem, Fibula-Van Dishoeck, 1980.
186 blz.

Apologie of verantwoording;
van de prins van Oranje, 1581;
gevolgd door het Plakkaat van Verlating, 1581;
met enige begeleidende correspondentie;
historische indelingen en aantekeningen Dr. A. Alberts;
moderne Nederlandse bewerking Drs. J.E. Verlaan.
Nieuwkoop, Heureka, 1980.
159 blz.

Graven, *stadhouders*, *koningen*;
onder red. van Jan van Herpen;
met bijdr. van A. Alberts e.a.
Zutphen, Walburg Pers, 1982.
64 blz.

- blz. 56-63: 4 artikelen over resp. Willem I, Willem II, Willem III en Wilhelmina.

Vertalingen door A. Alberts

Belloc, Hilaire Pierre. *Marie Antoinette*;
Nederlands van A. Alberts.
Utrecht, Het Spectrum, 1959.
224 blz.
(Prisma-boeken; no. 404).

Boxer, C.R. *Jan Compagnie in oorlog en vrede*;
beknopte geschiedenis van de VOC;
vert. door A. Alberts.
Bussum, De Boer Maritiem, 1977.
119 blz.

Chapman, Guy. *De zaak Dreyfus*;
Nederlandse bew. van A. Alberts.
Utrecht, Het Spectrum, 1957.
200 blz.
(Prisma-boeken; no. 236).

Defoe, Daniel. *De avonturen van kapitein Singleton*;
vert. uit het Engels door A. Alberts.
Bussum, De Boer Maritiem, 1979.
273 blz.
(Bibliotheek der zeven zeeën).

Diderot, Denis. *De non*;
vert. uit het Frans van A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1967.
173 blz.

- 1e druk 1967
- 24e druk 1974.
- nieuwe uitgave: Diderot, Denis. *De non*;
  een schokkende bekentenis;
  nieuwe uitgave; vert. uit het Frans door A. Alberts.
  Amsterdam, Nieuwe Wieken/Omega 1982.
  169 blz.

Haller, Albert von. *De nieuwe wereld van de Afrikaan*;
vert. uit het Duits door A. Alberts.
Amsterdam, H.J. Paris, 1961.
230 blz.

Halliday, F.E. *Geïllustreerde geschiedenis oan Engeland*;
inl. en vert. uit het Engels van A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1966.
224 blz.

Heilbroner, Robert L. *De wereld jaagt naar geld*;
vert. A. Alberts.
Amsterdam, H.J. Paris, 1957.
228 blz.

Kanada (pseudoniem). *Nehroe*;
bew. naar het Engels van A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1963.
94 blz.
(Kopstukken uit de twintigste eeuw; no. 5).

Lefranc, Abel. *Het dagelijkse leven in de Renaissance*;
Ned. van A. Alberts.
Utrecht, Het Spectrum, 1957.
191 blz.
(Prisma-boeken; no. 306).

Marryat, Frederick. *Jonker Wijsgeer*;
de avonturen van Mr. Midshipman Easy;
vert. door A. Alberts.
Bussum, De Boer Maritiem, 1980.
382 blz.

(Bibliotheek der zeven zeeën).

Maurois, André. *Napoleon*;
uit het Frans vert. en met een voorwoord van A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1964.
159 blz.
(Biografieën in woord en beeld).

Merian, M.S. *Het nieuwe bloemenboek*;
uit het Engels vert. door A. Alberts.
's-Gravenhage, 1966.

Packard, Vance. *De afvalmakers*;
vert. uit het Amerikaans door A. Alberts.
Amsterdam, H.J. Paris, 1961.
237 blz.

Packard, Vance. *Het menselijke in het dier*;
vert. uit het Amerikaans door A. Alberts.
Amsterdam, H.J. Paris, 1962.
195 blz.

Pepys, Samuel. *Dagboek van een levensgenieter 1660-1669*;
vert. uit het Engels door A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1967.
253 blz.

Pernoud, Régime. *De glans der Middeleeuwen*;
Nederlands van A. Alberts.
Utrecht, Het Spectrum, 1956.
208 blz.
(Prisma-boeken; no. 176).

Poe, Edgar Allan. *Het reisverhaal van Arthur Gordon Pym*;
vert. uit het Amerikaans door A. Alberts.
Bussum, De Boer Maritiem, 1978.
228 blz.
(Bibliotheek der zeven zeeën).

Postgate, R. *1848*, *de geschiedenis van een bewogen jaar*;
vert. en bew. door A. Alberts en F. Kool.
Amsterdam, H.J. Paris, 1956.
276 blz.

- 2e druk 1958.

Sabatini, Rafaël. *Sabatini omnibus.*
Kapitein Bloed. De zwarte zwaan. De huid van de beer; onder red. van (en bewerkt door) A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1966.

557 blz.

Sinclair, Andrew. *Geïllustreerde geschiedenis van Amerika*;
vert. uit het Engels door A. Alberts.
's-Gravenhage, Kruseman, 1968.
231 blz.

Tuchman, Barbara W. *De kanonnen van Augustus*;
vert. uit het Amerikaans van A. Alberts.
Amsterdam, H.J. Paris, 1962.
539 blz.

- 3e druk 1967.
  547 blz.

Secundaire literatuur in boekvorm:

Bernlef, J. *Ga jij de klas maar uit!*;
informatie over de Nederlandse literatuur na 1945.
Groningen, Wolters-Noordhoff, 1970. 254 blz.

- 2e dr. 1974. 272 blz.
- blz. 107-109.

Bernlef, J., en K. Schippers. *Wat zij bedoelen.*
Amsterdam, Querido, 1965. 184 blz.
(Reuzensalamanders; no. 44).

- blz. 27-46. *Gesprek met A. Alberts.*
- eerder verschenen in *De Gids*, 117e jrg., 1964, blz. 29-45.
- later gepubliceerd als: *A. Alberts ... en toen ben ik een verhaal gaan schrijven.* In: *Literatuurkrant*, *aansluitend op de reeks Bulk-boeken over Indisch-Nederlandse letterkunde.*
  Utrecht, Knippenberg, z.j. (= 1973)

Bousset, Hugo. *Woord en schroom*;
enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976.
Nijmegen enz., Gottmer enz., 1977.

- blz. 110-113. *Vluchtheuvels.*
  (over: *De vergaderzaal*).

Erinkveld, Herman, en Walter van de Laar. *Albert Alberts*; *een eerste poging tot een volledige beschrijving van leven en werk.*
Arnhem enz., Witte Studentenpers, 1979. VI, 423 blz., XXIX blz.

- bevat o.a. een opgave van de publikaties in *De Groene Amsterdammer* van de hand van A. Alberts, een gesprek tussen Jan Roelands en Albert Alberts uitgezonden op VARA-radio op 22 en 29 dec. 1976 en de volledige teksten van juryrapporten van de aan Alberts toegekende prijzen.

Fens, Kees. *De gevestigde chaos.*
Amsterdam, Van Oorschot, 1966.
(Stoa-reeks).

- 3e dr. 1975.
- blz. 68-77. *Zonder namen te noemen.*
- eerder gepubliceerd in *Merlijn*, 2e jrg., no. 5, 1963-1964, blz. 1-10.

Fens, Kees. *Loodlijnen.*
Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1967.

- 2e druk. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1978.
- blz. 91-93. *Namen noemen.* (over: *Namen noemen*).
- eerder in *De Tijd* - Maasbode, 8 oct. 1962.

Laar, Walter van de. *A. Alberts.*
In: *Kritisch literatuur lexicon.*
Alphen aan den Rijn enz., Samson/Wolters-Noordhoff, 1982.
18 blz.

- verscheen in mei 1982.
- bevat uitgebreide bibliografie met een overzicht van de verspreide (tijdschrift) publikaties van A. Alberts.

Nieuwenhuys, Rob. *Oost-Indische spiegel*;
wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden.
Amsterdam, Querido, 1972.

- 2e verbeterde dr. 1973.
- blz. 500-508 en blz. 617-618.
- zie ook de voorpublikatie *Een beetje gek worden*; over de schrijver A. Alberts, Tirade, 16e jrg., no. 173, jan. 1972, blz. 11-20.

Secundaire literatuur in periodieken

Abrahams, *Frits.* Scepsis heb ik steeds gehad, want ook mezelf kan ik lang niet altijd vertrouwen.
Vrij Nederland, 21 nov. 1981.
(interview).

Alings, *Wim.* Bert, ben je nou helemaal zestig.
De Groene Amsterdammer, 25 sept. 1971.

Alings, *Wim.* Onafzienbaar vergader- geouwehoer in krap honderd woorden,
De *vergaderzaal* klaar om verfilmd te worden.
De Groene Amsterdammer, 15 jan. 1975.
(over: *De vergaderzaal*).

Anker, *Robert.* Brood uit lijden.
Leeuwarder Courant, 5 dec. 1981.
(over: o.a.: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Anker, *Robert.* Uitgebeend proza, te veel raadsel.
Het Parool, 18 dec. 1981.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

B.D. (= Daniëlle Besancon).
Spectator, 8e jrg., no. 6, febr. 1979.
blz. 330.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Bittermieux, *Cl. De eilanden* van A. Alberts:
Volwaardig debuut.
De Nieuwe Gids, 22 maart 1953.
(over: *De eilanden*).

Bittermieux, *Cl.* Een tweede maal Alberts:
En nog verrassend.
De Nieuwe Gids, 2 aug. 1953.
(over: *De bomen*).

Boon, *Louis-Paul.* Het voetbalveld van Europa.
Hollands Diep, 1e jrg., no. 2, 22 nov. 1975, blz. 21.
(over: *De Hollanders komen ons vermoorden*).

Brandt, *Willem.* Revolutie in Nederland met *De huzaren van Castricum.*
De Telegraaf, 12 oct., 1973.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Bueren, *Peter van. De vergaderzaal* bijna letterlijk vertaald tot televisiespel.
De Volkskrant, 29 dec. 1976.
(over: *De vergaderzaal*).

Bulter, *Willem.* Alberts tilt zichzelf in het schrijversparadijs.
Tubantia, 13 sept. 1975
(over: *Haast hebben in september*).

Deel, *T. van.* De ziekte van het vergaderen;
uitstekende roman van Alberts.
Nieuwe Haagsche Courant, 23 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Deel, *T. van.* Een mysterieuze Alberts.
Trouw, 14 nov. 1981.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Dubois, *P.H.* Eenzaamheid, spleen en bedwongen ontroering.
Het Boek van Nu, 6e jrg., april 1953, blz. 185-186.
(over: *De eilanden*).

Dubois, *Pierre H.* Historische variaties.
Het Vaderland, 10 aug. 1974.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Dubois, *Pierre H.* De gecamoufleerde leegte in nieuwe roman van A. Alberts.

Het Vaderland, 23 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Dubois, *Pierre H.* Boeken van Alberts en Willemsen.
Het Vaderland, 29 nov. 1975.
(over o.a.: *De Hollanders komen ons vermoorden*).

Dubois, *Pierre H.* Het talent van A. Alberts.
Het Vaderland, 19 juli 1975.
(over: *Aan Frankrijk uitgeleverd*, *In en uit het paradijs getild*, *Haast hebben in september*).

Duinhoven, *L. van.* Dr. A. Alberts: Noem mij geen schrijver.
Drentsche en Asser Courant, 24 mei 1973.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Engelman, *Jan.* Het gezwatel van boombladeren;
een ontbrekende betovering.
De *Tijd*, 12 sept. 1953.
(over: *De bomen* en *De eilanden*).

Fens, *Kees.* Plezier.
De Tijd-Maasbode, 1 febr. 1964.
(over: *De Franse slag*).

Fens, *Kees. De vergaderzaal* van Alberts is meesterwerkje, op Gogol af.
De Volkskrant, 16 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Fens, Kees. Jongensverhalen.
De Volkskrant, 13 sept. 1975.
(over: *Haast hebben in september*).

Fens, Kees. Een onzichtbaar verhaal over een onzichtbare hoofdfiguur.
De Volkskrant, 20 maart 1976.

Fens, Kees. Aanhoudende vorst.
De Volkskrant, 3 jan. 1977.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Fens, Kees. Les in lezen.
De Standaard, 14 jan. 1977.
(over: t.v.-bewerking van *De vergaderzaal*).

Fens, Kees. Minimum.
De Standaard, 8 febr. 1980.
(over: *De honden jagen niet meer*).

Fens, Kees. ‘Zo is het’, enkele aantekeningen bij het werk van A. Alberts.
Tirade, 24e jrg., sept/oct. 1980, blz. 418-428.

Fens, Kees. Achteruitvaren naar de toekomst.
De Volkskrant, 6 dec. 1982.
(over. *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Goedegebuure, Jaap. *De aantrekkingskracht van het isolement.*
Haagse Post, 21 oct. 1981.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Goedegebuure, Jaap. De zinloosheid van elk menselijk bedrijf.
Haagse Post, 4 dec. 1982.
(over: *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Gomperts, H.A. Pruimejantjes en Woutertjes.
Het Parool, 18 juli 1953.
(over: *De bomen*).

Greshoff, J. Allerbeste grondstof van het zuiverste water.
Alberts' *De eilanden* een der allerbeste boeken uit de laatste jaren.

Het Vaderland, 28 maart 1953.
(over: *De eilanden*).

Greshoff, J. A. Alberts: met toverkracht bekleed.
De bomen, een verrukkelijk meesterwerkje.
Het Vaderland, 26 sept. 1953.
(over: *De bomen*).

Greshoff, J. Nederlands proza.
Standpunte, 8e jrg., juni 1954, blz. 64-69.
(over: *De eilanden* en *De bomen*).

Greshoff, J. Nederlands Proza: de letterkunde en Indië.
Standpunte, 9e jrg., no. 4, april 1955, blz. 68-74.

Greshoff, J. Namen noemen door Alberts;
Nuchter en poedelnaakt.
Het Vaderland, 1 dec. 1962.
(over: *Namen noemen*).

Greshoff, J. Een sober schrijven.
Het Vaderland, 29 febr. 1964.
(over: *De Franse slag*).

Grinsven, T. van. Per mailboot naar het Verre Oosten.
Het Binnenhof, 20 nov. 1979.
(over: *Per mailboot naar het Verre Oosten*).

Hofstra, J.W. De eilanden: smetteloos prozadebuut van A. Alberts.
Elseviers Weekblad, 28 febr. 1953.
(over: *De eilanden*).

Hofstra, J.W. Alberts' nieuwe boek: stijlproblemen.
Elseviers Weekblad, 22 aug. 1953.
(over: *De bomen*).

Huizing, Everhard. A. Alberts.
Nieuwsblad van het Noorden, 11 sept. 1975.
(over: *Aan Frankrijk uitgeleverd, In en uit het paradijs getild, Haast hebben in september*).

Huizing, Everhard. Melancholieke roman van Alberts.
Nieuwsblad van het Noorden, 27 dec. 1982.
(over: *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Huygens, G.W. De Franse slag.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 4 april 1964.
(over: *De Franse slag*).

Illes, Vera. Ik denk nooit meer aan mijn verhalen;
A. Alberts, best verkochte auteur.

N.R.C. Handelsblad, 15 aug. 1975.
(interview).

Jong, Annemiek de. In gesprek met Albert Alberts:
Ik schrijf zo prozaïsch mogelijk, nuchter en gewoon.
Hervormd Nederland, 22 maart 1980, blz. 9-10.
interview).

Kelk, C.J. Het boek van de maand: A. Alberts, *De eilanden.*
De Groene Amsterdammer, 14 febr. 1953.
(over: *De eilanden*).

Kelk, C.J. Als God in Frankrijk.
De Groene Amsterdammer, 11 jan. 1964.
(over: *De Franse slag*).

Kelk, C.J. In de marge leven de geestigste mensen;
Bert Alberts zestig jaar.
De Groene Amsterdammer, 25 sept. 1971.

K, C.J. (= C.J. Kelk). Marianne Philipsprijs 1973 voor Albert Alberts.
De Groene Amsterdammer, 21 maart 1973.

Kelk, C.J. Het einde van Nederland als eersterangs mogendheid.
De Groene Amsterdammer, 26 sept. 1973.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Komrij, Gerrit. De bedrevenheid van het weglaten.
Vrij Nederland, 7 dec. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Kossmann, Alfred. Schitterende novelle van A. Alberts.
Het Vrije Volk, 30 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Kossmann, Alfred. Prachtige legende.
Het Vrije Volk, 27 nov. 1981.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Kronkel (ps. van Simon Carmiggelt). Boeken: A. Alberts.
Het Parool, 4 oct. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Krook, Jaane. De plattegronden en notulen van De *vergaderzaal.*
De Gooi- en Eemlander, 1 maart 1975.
(interview).

Kuipers, Willem. Aan de grens van het zwijgen;
de bijzondere plaats van A. Alberts.
De *Volkskrant*, 8 maart 1980.
(over: De *honden jagen niet meer*).

Kuipers, Willem. Een gouden sprookje van A. Alberts.
De *Volkskrant*, 6 nov. 1981.

(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Loggem, Manuel van. Rake weergave van een zinloos bestaan.
Algemeen Dagblad, 28 maart 1964.
(over: De *Franse slag*).

Maandag, Ben. Wie boven de 50 is wil ontvluchten uit het heden; over Lodewijk XIV en zijn ambities.
Het Vrije Volk, 15 jan. 1977.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Marissing, L. van. Literatuur grondstof voor televisiemakers.
Volkskrant, 23 maart 1977, in: Boek in boek uit; boekenbijlage.

Montijn, Ileen. Alberts en de liefde voor geschiedenis.
NRC-Handelsblad, 28 nov. 1975.
(over: De *Hollanders komen ons vermoorden*).

Montijn, Ileen. Ouderwetser dan ouderwets.
N.R.C.-Handelsblad, 4 maart 1977.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Moor, Wam de. Terborgh, van Oudshoorn, Nescio en Alberts.
De *Tijd*, 18 sept. 1971.

Moor, Wam de. De billijke bekroning van A. Alberts.
De *Tijd*, 29 febr. 1976.

Moor, Wam de. Het oeuvre van Alberts; of De triomf van de zelfbeperking.
De *Tijd*, 22 febr. 1980.
(over: *De honden jagen niet meer*).

Moor, Wam de. Gelukkig is de mens, die in eenzaamheid een schat vindt.
De Tijd, 13 nov. 1981.
(over o.a.: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Moor, Wam de. A. Alberts gaat opnieuw achter de woorden aan.
De Tijd, 25 maart 1983.
(over: *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Nieuwenhuys, Rob. Tegen een tropisch decor.
Nieuwe Rotterdamsche Courant, 28 febr. 1953.
(over: *De eilanden*).

Nieuwenhuys, Rob. Ongewone herinneringen aan verloren paradijs; *Namen noemen* van A. Alberts.
Haagsch Dagblad, 15 sept. 1962.
(over: *Namen noemen*).

Nieuwenhuys, Rob. Een beetje gek worden.
Tirade, 16e jrg., no. 173, jan. 1972, blz. 11-20.
- later verwerkt in *Oost-Indische Spiegel.*

Nieuwenhuys, Rob. A. Alberts: *De vergaderzaal*; het uitgestelde boek van een groot schrijver.
Haagse Post, 16 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Nieuwenhuys, Rob. Alberts houdt van intriges.
Hollands Diep, 3e jrg., no. 3, 12 febr. 1977, blz. 24.
(over: *De koning die van geen nee wil horen*).

Nieuwenhuys, Rob en K. Schippers. De geschiedenis van A. Alberts.
Hollands Diep, 1e jrg., no. 4, 20 dec. 1975, blz. 20-21.
(interview).

Nuis, Aad. De geschiedenis buiten het schoolboekje.
Haagsche Post, 15 jan. 1977.

Nuis, Aad. Een sober liefdesverhaal.
Haagse Post, 2 febr. 1980.
(over: *De honden jagen niet meer*).

Oorschot, G.A. van. De ontdekking van Alberts.
VARA-gids, 11 dec. 1976.

Osstyn, Karel. Een schat van woorden.
De Standaard, 1 febr. 1982.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Peeters, Carel. Een landschap achter het voorhoofd.
Vrij Nederland, 6 maart 1976.

(over: *De bomen*).

Reinders, P.M. Het gevaar van vergaderen.
N.R.C.-Handelsblad, 10 jan. 1975.
(over: *De vergaderzaal*).

Reinders, P.M. Van oude koningen, de dingen die niet voorbijgaan.
N.R.C.-Handelsblad, 6 nov. 1981.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Reinders, P.M. Vertraagde thuiskomst.
N.R.C.-Handelsblad, 14 jan. 1983.
(over: *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Romein-Verschoor, Annie. Sine nomine?
Critisch Bulletin, 20e jrg., juni 1953, blz. 257-262.
(over: *De eilanden*)

Romein-Verschoor, Annie. Achter de woorden schrijven.
Critisch Bulletin, 20e jrg., okt. 1953, blz. 435-459.
(over: *De bomen*).

Romein-Verschoor, Annie. Een huzarenstuk is de halve geschiedenis.
Vrij Nederland, 5 jan. 1974.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Roosbroeck, R. van. A. Alberts en zijn 20 jaar oude Vergaderzaal.
Leeuwarder Courant, 15 maart 1975.
(over: *De vergaderzaal*).

Roosbroeck, R. van. Boedelscheiding.
De Standaard, 13 febr. 1976.
(over: *De Hollanders komen ons vermoorden*).

Rover, Frans de. Geen enkel spoor van zilver; de thuiskomst van A. Alberts in het lege noorden.
Vrij Nederland, 30 jan. 1982.
(over: *Maar geel en glanzend blijft het goud*).

Rover, Frans de. Enkele figuren tussen schuivend zand;
A. Alberts kleine roman van het wachten.
Vrij Nederland, 18 dec. 1982.
(over: *Het zand voor de kust van Aveiro*).

Schippers, K. A. Alberts schrijft zijn boeken tussen de middag op het departement.
Haagse Post, 25 aug. 1971.

- herdrukt in A. Alberts. *De eilanden.* Utrecht, 1973.

Schippers, K. Een hond die zich uit de kudde heeft teruggetrokken.
N.R.C.-Handelsblad, 11 jan. 1980.
(over: *De honden jagen niet meer*).

Simons, Wim J. Alberts en de koning die geen nee wilde horen.
Utrechts Nieuwsblad, 13 aug. 1977.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Smit, Gabriël. Een klein meesterwerk.
Roeping, 29e jrg., juli 1953, blz. 337-338.
(over: *De bomen*).

Stroman, Ben. Meesterlijke verhalen en een bijna geslaagde novelle.
Algemeen Handelsblad, 14 nov. 1953.
(over: *De eilanden* en *De bomen*).

Surie, H.H. Namen noemen.
Hollands Weekblad, 4e jrg., no. 171, 12 sept. 1962, blz. 15-16.
(over: *Namen noemen*).

Swert, F. de. Alberts, de revelatie.
Het Volk, 7 febr. 1976.

Termorshuizen, Gerard, Pengantar.
Basis, 26e jrg., no. 6, maart 1977, blz. 184.

Tromp, Hansmaarten. Ik heb in mijn leven meer meegemaakt dan gedaan.
De Tijd, 27 febr. 1976.
(interview).

Veer, Paul van 't. Een schitterend boek; *De vergaderzaal* van A. Alberts eindelijk verschenen.
Het Parool, 16 nov. 1974.
(over: *De vergaderzaal*).

Veer, Paul van 't. Alberts, historicus.
Het Parool, 16 okt. 1975.
(over: *De Hollanders komen ons vermoorden*).

Veer, Paul van 't. Historie als een sprookje.
Het Parool, 8 jan. 1977.
(over: *Een koning die van geen nee wil horen*).

Veer, Paul van 't. De literator als geschiedschrijver.
Lezerskrant, 4e jrg., no. 4, nov. 1977, blz. 17-18.

Veer, Paul van 't. Literator als geschiedschrijver.
Hervormd Nederland, 22 maart 1980.
(interview).

Verhaar, Herman. Een onbestemde familieroman.
Vrij Nederland, 26 jan. 1980.
(over: *De honden jagen niet meer*).

Visser, Ab. Drie korte romans.
Leeuwarder Courant, 1 febr. 1975.
(over Alberts, Springer en Van Gelder).

Visser, Ab. De schrijvende ambtenaar.
Leeuwarder Courant, 23 aug. 1975.
(over: *In en uit het paradijs getild, Aan Frankrijk overgeleverd* en *Haast hebben in september*).

Vuyk, Bep. Alberts noemt eindelijk namen; een stukje leven dat voorbij is.
Vrij Nederland, 18 aug. 1962.
(over: *Namen noemen* en *De eilanden*).

Wesseling, H.L. Een vergeten invasie.
N.R.C.-Handelsblad, 23 nov. 1973.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Wijgh, Hanneke. A. Alberts, schrijver: Ik heb niet zoveel woorden nodig.
De Nieuwe Linie, 16 dec. 1964.
(interview).

Wijgh, Hanneke. Albert's grote kracht: veel zeggen met weinig woorden.
Nieuwe Linie, 3 sept. 1975.
(over: *Haast hebben in september, In en uit het paradijs getild* en *Aan Frankrijk overgeleverd*).

Zaal, Wim. Verdrinken met een pruik op.

Elseviers Weekblad, 29 sept. 1973.
(over: *De huzaren van Castricum*).

Zuiderent, Ad. Het onversierde heimwee van A. Alberts.
Trouw/Kwartet, 11 okt. 1975.
(over: *Haast hebben in september*).

Gerard Rasch
Literatuur in Polen

1. Literatuur zonder land

Als je iets over Poolse literatuur en het functioneren van die literatuur wilt schrijven, heb je altijd met een vervelend probleem te kampen: wie en wat kun je bij de lezer als bekend veronderstellen? Weet hij of zij waar ik het over heb als ik schrijf dat de literatuur in de 19e eeuw daar 'het geweten' van de natie was? Gelooft hij of zij me als ik hem vertel dat de romantische dichter Mickiewicz even groot is als zijn Russische tijdgenoot Poesjkin en dat Cyprian Kamil Norwid zijn tijdgenoot Baudelaire evenaart? In de boekhandel kun je altijd wel Dostojevski, Tolstoj en andere oude Russen kopen, maar als je op zoek gaat naar Poolse romans uit vroegere tijd, vind je er maar twee: *Quo vadis* van Henryk Sienkiewicz uit 1896 en *De boeren* van Włsdysław Reymont uit 1909.

Welnu, de Poolse roman heeft niet het niveau van de Russiche, Franse of Engelse en de oorzaken daarvan moeten in de poëzie van de Poolse romantiek worden gezocht, in de wijze waarop zij in de 19e eeuw functioneerde. Na de opstand van 1830 (tegen de Russen) waren de meeste dichters gevlucht en verbleven in ballingschap in Parijs. In het land zelf werd alles wat nationaal was onderdrukt door de Russen, Pruisen en Oostenrijkers die het land bezet hielden. Wie in ballingschap schreef, schreef als dichter van een met de ondergang bedreigd volk en onderwierp zich in laatste instantie aan de plicht te strijden voor het behoud van de Poolse cultuur. De dichters waren het geweten van de natie: ze moesten andere volkeren eraan herinneren dat Polen nog bestond, en de Polen zelf niet laten vergeten wie ze waren.

Deze plicht kon tot meesterwerken inspireren, al beperkte het de horizon van de literatuur natuurlijk wel en kon het elan van de emigratie niet eeuwig duren. Het ontbreken van direct contact met de werkelijkheid in Polen had ook tot gevolg dat de poëzie 'vergeestelijkte', en moeilijk toegankelijk werd. Toch was de romantiek een bloeitijd voor de Poolse literatuur. In die periode werd ook de traditie geschapen dat de poëzie alleen de taal nodig heeft om te kunnen overleven, dat ze het in ieder geval een tijdlang zonder land kan stellen.

Een knappe prestatie, dat wel, maar het bracht de Poolse literatuur ook in een isolement dat tot in de 20e eeuw zou voortduren. Omdat de literatuur zo onder druk stond en de schrijvers zo moesten vechten voor hun bestaan, sloten ze zich vaak op in hun eigen problematiek. Velen vertaalden hun onderdrukt-worden in een extreem nationalisme dat buitenlanders afschrikte en in Polen weinig ruimte overliet voor een realistische kijk om wat er rondom in Europa gebeurde. In wezen is voornoemde Norwid (1821-1883) de enige romanticus die een helder inzicht had in de historische processen (denk nu niet dat hij marxist was: hij was een diep gelovig katholiek). Hij zag heel scherp dat er alleen in Polen zelf aan een betere toekomst gewerkt kon worden; buiten Polen kon de dichter weliswaar het geweten van het volk zijn, maar niets concreets uitrichten.

Norwid werd pas in de 20e eeuw als een van de grootsten erkend; op de poëzie van zijn tijd had hij geen enkele invloed. Zijn standpunt naderde dat van de Poolse positivisten die zich o.a. in romans ten doel stelden het volk te verlichten, onderwijzen. Kennis was volgens hen een voorwaarde voor het verwerven van de vrijheid en zelfstandigheid. En hiermee kom ik terug op de zwakke positie van de Poolse roman: door de dominantie van de poëzie kon deze pas in de jaren 1860 tot ontwikkeling komen en toen het eenmaal zo ver was, moest ook de roman zijn

nationale dienstplicht vervullen. Dat wil niet zeggen dat zij daardoor slecht of onbelangrijk was. Integendeel: zij was veel meer dan literatuur. In de literatuur moest alles tot uitdrukking komen waarvoor elders plaats was in de filosofie, publicistiek of politiek; roman was een discussieforum, was eenvoudig overbelast.

Ook de romans van Sienkiewicz zijn uit het positivisme geboren: zij vertelden over de tijd dat Polen groot en machtig was, moesten de nationale trots sterken (de wereldbestseller *Quo vadis* waarvoor hij de Nobelprijs kreeg, handelt bij uitzondering niet over Polen). *De boeren* die in 1924 Polen nog een Nobelprijs opleverden, hoort al tot het volgende tijdperk, dat van het modernisme (symbolisme) en dat in Polen vooral teruggreep op de romantiek, o.a. in de voorkeur voor het onbedorvene, oorspronkelijke, het poëtische van het landleven. De dichters waren echter inmiddels wel zo ernstig door de Europese fin-de-siècle besmet dat ze zich nog maar nauwelijks nationaal engageerden.

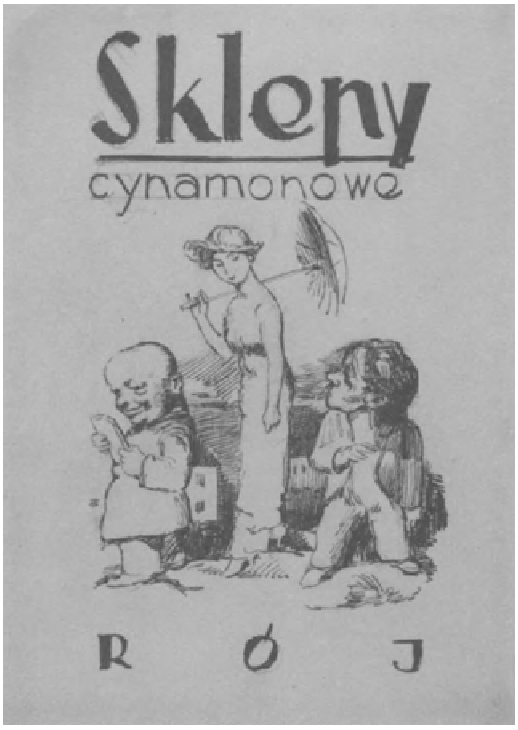
2. De tweede republiek en de Tweede Wereldoorlog

Bij het verwerven van de zelfstandigheid na de Eerste Wereldoorlog werd Polen een republiek (dat was het ook in de 18e eeuw geweest, toen ze zelf hun koningen kozen). De dichters konden nu - zonder zich om de nationale zaak te bekommeren - het leven en de vrijheid bezingen; sommigen werden gefascineerd door de perspectieven die de moderne massamaatschappij en technologie boden en zochten in experimentele poëzie naar adequate uitdrukkingen voor de veranderingen die zich in de wereld voltrokken. Deze laatsten verbonden socialisme en avantgarde met elkaar; de enige echt populaire communistische dichter, Władysław Broniewski (1901-1962), schreef echter traditioneel.

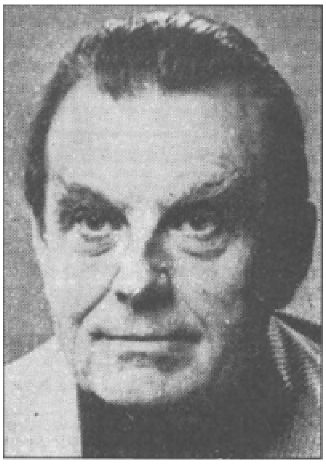
De roman bleef het stiefkind van de literatuur. Daarin zouden Bruno Schulz (*De kaneelwinkels*, 1934) en Witold Gombrowicz (*Ferdydurke*, 1937) pas verandering brengen. Het 19e-eeuwse wereldbeeld heeft voor hen definitief afgedaan. Gombrowicz zag de crisis van de mens in zijn onrijpheid, in de discrepantie tussen innerlijk en uiterlijk, inhoud (wezen) en vorm. De mens was niet in staat de ‘donkere oceaan van wilde en onrijpe inhouden’ die de wereld nu overvielen, te bevatten, was niet opgewassen tegen de moderne tijd, waarin het Lage het Hoge bedreigde (de massacultuur). Uitgerekend Mickiewicz en Sienkiewicz verweet hij een mensbeeld-ideaal geschapen te hebben, dat de ‘Poolse vorm’ ervan afsneed moderne inhouden op te nemen. Schulz laat zien dat het leven zelfs niet door ‘terug te rijpen’ naar de mythische kinderjaren (rond 1900) zijn integrale betekenis terug kan krijgen. De scheuren in het oude wereldbeeld zijn niet meer te dichten. De werkelijkheid is tegelijk een bonte maskerade en nimmer aflatende nachtmerrie die hij met grote poëtische kracht oproept - in een taal die als relict van het modernisme alleen nog onwerkelijkheid kan dragen.

Ook in de poëzie werd de 19e eeuw uitgeluid; ik volsta hier

met het noemen van Bołeslaw Leśmian (1878-1937), volgens Miłosz een van de grootste moderne Europese dichters (zie: Rochelle Stone, Bolesław Leśmian, *The poet and his poetry*, Berkeley 1976, waarin ook proeven van vertalingen).



Omslag van *De kaneelwinkels*, 1933.



Czesłew Miłosz - geboren 1911, debuut 1933, sinds 1950 buiten Polen (Berkeley), Nobelprijs voor de literatuur 1980; publiceerde het hier opgenomen *Het Idee* in de ondergrondse Poolse pers ('Zapis' 7, 1978). Behalve dichter ook essayïst en auteur van twee romans, zie verder bibliografie.

In de jaren '30 was het culturele klimaat versomberd. De economische crisis trof Polen zwaar, de opkomst van het fascisme schiep angst. In Wilno ontstond de groep Zagary waarvan Czesław Miłosz (geboren 1911, debuut 1933) de belangrijkste dichter is. Deze 'catastrofisten' voorzagen de ondergang van de westerse cultuur, ongeveer als filosofen als Spengler en Ortega y Gasset. Miłosz (sinds 1950 buiten Polen, Nobelprijs voor literatuur 1980) heeft zich later niet zo zeer als dichter van de historische catastrofe ontpopt als wel als eschatologisch dichter, de dichter van de overgang naar iets anders, wat na de catastrofe komt, nog onzegbaar is.

Gefascineerd als hij is door de dingen, de natuur, zoekt hij overal de ideale vorm van het concrete, het onvergankelijke in het tijdelijke, de harmonie in de chaos - is dus metafysicus bij uitstek.

Met dit pessimisme ging de Poolse literatuur de Tweede Wereldoorlog in; volledigheidshalve noem ik ook nog de naam van S.I. Witkiewicz (Witkacy, 1885-1939), wiens toneelwerk na de oorlog ook in het westen bekend werd.

De jaren 1939-1945 waren voor de literatuur de jaren van een ware diaspora. Parijs, Londen, Jerusalem waren centra van Poolse cultuur; vele verbleven ook in de Sovjetunie, meestal onvrijwillig, vaak in gevangenschap. In het land zelf waren schrijven, drukken en colporteren even gevaarlijk als gewapend verzet tegen de bezetter. Alle literatuur verscheen ondergronds; veel van wat toen werd geschreven, verscheen pas na de oorlog. Wederom waren de dichters het geweten van de natie.

Als je de oorlogsliteratuur (inclusief alles wat direct na 1945 werd geschreven) onder één noemer wilt vangen, dan kun je zeggen dat ze directer sprak dan vroeger. Er werden geen symbolen meer gebruikt, de poëtische dictie werd vereenvoudigd. Dat wil niet zeggen dat de literatuur vervlakte, pathetisch en sentimenteel werd. Integendeel, de beste werken van die jaren getuigen juist van een verbazingwekkend beheerste expressie. Immers, voor wie zich niet wilde laten verpletteren door het geweld, waren een zekere reserve, ironie of zelfs cynisch aandoende nuchterheid een eerste vereiste. Direct was de literatuur ook in die zin dat de oorlog het referentiekader was van zowel lezer als schrijver. Wie schreef, schreef tegen de dreiging van de totale ondergang in.

In die samenhang is het vanzelfsprekend dat een cyclus gedichten over een onbestaand Arcadië (Czesłew Miłosz, *De wereld, een naïef gedicht*) of over het vooroorlogse Polen (Julian Tuwim, *Poolse bloemen*) niet minder relevant was dan een gedicht van Miłosz als Campo di Fiori (over de opstand in het getto van Warschau). Een historische novelle als *De slag op de vlakte van Sedgemoor* van Jarosław Iwaszkiewicz en een roman als *Stemmen in het donker* van Julian Stryjkowski (over het leven van de joden in een Galicisch stadje anno 1910) waren niet minder belangrijk dan de schokkende oorlogsverhalen van Zofia Nałkowska (*Medaillons*) en Adolf Rudnicki, dan de roman *De zwarte stroom* van Leopold Buczkowski waarin aan de verwoesting van mensen en landschap een volledig gedesintegreerd bewustzijn van de verteller beantwoordt dat de werkelijkheid niet meer kan vastleggen.

3. Literatuur in de Poolse volksrepubliek

De oorlog liet in Polen onnoemelijke verwoestingen achter, miljoenen doden, verlaten concentratiekampen. Het land was bevrijd door de Russen, wat niemand, een handjevol communisten uitgezonderd, hen in dank afnam. Jerzy Andrzejewski laat in zijn roman *As en diamant* (1948, in 1958 door Andrzej Wajda verfilmd) het dilemma van de jeugd zien: moesten zij die als Partizanen tegen de Duitsers hadden gevochten, zich nu aan de Russen overgeven? Het antwoord van de schrijver is niet helemaal duidelijk, maar zijn sympathie ligt niet aan de kant van vertegenwoordigers van het ancien régime dat oproept tot anti-communistisch terrorisme. Dat hij, en met hem vele andere schrijvers, in 1949 een fanatiek partijschrijver werd, kwam echter als een verrassing.

Als alle Oostbloklanden heeft Polen een stalinistische periode gekend die echter iets korter duurde dan elders (1945-1955) en ook wat minder hard was. Voor de literatuur betekende het stalinisme dat de literatuur onderworpen werd aan de

doelstellingen van de staat: het (versneld) invoeren van het socialisme. Als in het positivisme moest de literatuur leren, zij 't niet als toen om de kennis te verruimen, maar om het bewustzijn te vernauwen, om te indoctrineren. En dat ging niemand, Andrzejewski noch anderen, erg goed af, hoe oprecht velen, vooral jongere schrijvers het ook probeerden. De schrijvers verlieten hun ideologische dogmatisme dan ook al gauw en zijn er na 1956, toen Gomułka aan de macht kwam en er liberaler tijden aanbraken, niet toe teruggekeerd.

Jerzy Andrzejewski

De naoorlogse literatuur is voor een belangrijk deel een uitvloeisel van de oorlogservaringen, vooral voor die generatie die in de oorlog oud genoeg was om mee te vechten, en te weten wat er gebeurde, maar te jong om er iets anders tegenover te stellen. De oorlog was hun universiteit, precies zoals deze het voor de in Polen geboren M.S. Arnoni was (zie zijn reisverslag over Polen anno 1980: *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis*).

Of iemand de oorlog overleefde of niet, was min of meer toevallig. Wie hem overleefde, had dan ook het gevoel dat dat ten koste van anderen moest zijn gegaan. Różewicz (geboren 1921, debuut 1947) schaamt zich niet alleen (als Arnoni) daarvoor, maar vindt ook zijn dichterschap een nauwelijks aanvaardbaar tijdverdrijf. Poëzie na Auschwitz? Elke metafoor is nu toch een leugen! Wat hij schrijft is echter ontegenzeglijk poëzie: ritmische aaneenschakelingen van associaties, woorden en zinnen die bitterheid, angst, schuldbesef uitdrukken, en ook woede op het Westen dat leeft alsof er nooit een oorlog is geweest. Kenmerkend voor zijn poëzie is ook - als tegenwicht voor zoveel dood - een wanhopige erotiek.

Zbigniew Herbert (geboren 1924, debuut 1956) gaat heel anders te werk. Als dichter beweegt hij zich in de wereld van de cultuur. Oude mythes (*Apollo*) en historische clichés (*Beethoven*) onderwerpt hij aan een ontnuchterende kritiek; in een gedicht als *De stoel* wil hij de wereld van het ding doorgronden. Zijn intellectuele, vaak ironische gedichten zijn helder gecomponeerd, maar dragen ondanks hun klassiek aandoende rust alle contrasten en conflicten van de moderne wereld in zich. In *Meneer Cogito* (1974), een intellectueel en emotioneel portret van de moderne mens, verdedigt hij - allesbehalve optimistisch - het pluralisme van de cultuur. Verder is hij de auteur van interessante essays, o.a. over het 17e-eeuwse Holland (*Nederlandse apocriefen*, 1979).

> Tadeusz Różewicz - geboren 1921, debuut 1947, naast Herbert en Miłosz internationaal de bekendste Poolse dichter; auteur ook van een aantal succesvolle toneelstukken en verhalen en novelles. Het hier opgenomen *Krijtwit* komt uit *Gezichten* (zie verder bibliografie).

Zbigniew Herbert - geboren 1924, debuut 1956; dichter, dramaturg, vertaler, essayïst: naast Miłosz en Różewicz internationaal de bekendste Poolse dichter (kreeg in 1973 de Oostenrijkse Herder-prijs) een Nederlandse keuze uit zijn gedichten in voorbereiding; Het hier opgenomen *Beethoven* werd in 1976 gepubliceerd in het tijdschrift *Twórczość.*

Miron Bialoszewski

Hoezeer de bittere spot met de Westerse cultuur bij Różewicz ook verschilt van de ernst waarmee Herbert deze beschouwt, beiden blijven zich beroepen op haar erfenis. Voor Miron Białoszewski (geboren 1922, debuut 1956) bestaat deze erfenis helemaal niet. Zijn poëzie is de poëzie van de periferie, van de sub-cultuur, de periferie van de werkelijkheid en ook van de taal. Zijn perspectief is altijd dat van de buitenstaander die zich niet om continuïteit hoeft te bekommeren. Het woord is voor hem niet heilig. Door het te demonteren daalt hij af tot onder het niveau van de betekenis (het niveau van het foneem) en gaat zijn taal een eigen leven leiden, wordt subject, werkelijkheid. Iets dergelijks zien we ook gebeuren in prozavorm in zijn *Herinneringen aan de opstand van Warschau* (1970). Deze gebeurtenis die een hele stad van de aardbodem wegvaagde, greep hem zo aan, dat hij er nooit over heeft kunnen schrijven, alleen praten. Het boek is uit dat praten ontstaan. Hij daalt hier af onder het historische niveau (oorlog, strijd, nederlaag) en zelfs het niveau van het persoonlijke lijden, tot het collectieve lijden, vertaald in het onpersoonlijk lijden van de stad die zijn eerste functie, een woon-plaats te zijn, verliest.

Tadeusz Konwicki

Białoszewski blijft in het proza echter een randfiguur. Ik noem twee generatiegenoten van hem, die prozaïsten zijn: Tadeusz Borowski (1922-1951) en Tadeusz Konwicki (geb.

1926). De thematiek van de verhalen van Borowski is het leven in Auschwitz (*Afscheid van Maria*, 1948). Zonder mededogen laat hij zien dat een gevangene die wilde overleven even wreed moest zijn als zijn beulen en bewakers. Zijn verhalen zijn daarom zo sterk, omdat de schrijver er niet voor terugschrikt in de eerste persoon te vertellen en geenszins de bedoeling heeft zich zelf vrij te pleiten.

Tadeusz Konwicki begon zijn carrière als vurig aanhanger van de Partij. Na 1956 ging hij zich gaandeweg kritischer opstellen, in de jaren '70 schaarde hij zich aan de kant van de oppositie. Het probleem dat Konwicki overal aansnijdt, is ethisch: heb ik juist gekozen? Door na de capitulatie van de Duitsers door te vechten tegen de Russen en me vervolgens in de Partij te engageren *(Modern droomboek*, 1963)? Door me bereid te verklaren als martelaar voor het wel van het land de brandstapel op te gaan (*De kleine apocalyps*, 1979)? Daarbij is Konwicki ook een rasverteller, met name een meester in het evoceren van die verloren landschappen en gebeurtenissen waarheen het gefolterde geheugen van zijn helden steeds weer moet terugkeren.

In dit verband moet ook Kazimierz Brandys (geb. 1916) worden genoemd. Hij is de schrijver van bij uitstek beschouwend, analyserend en beschrijvend proza, ‘herinneringen uit het heden’, zoals hij het zelf noemt. In *De onwerkelijkheid* (1978) probeert hij de biografie van een Poolse intellectueel door te lichten op hetgeen daar typisch Pools is; hij doet dit in de vorm van een interview dat de Pool door een Amerikaans socioloog wordt afgenomen. In *Maanden* (1980) schrijft hij een soort ‘maandboek’ dat van okt. '78 tot dec. '79 loopt. Politiek gebeuren en dagelijks leven worden met elkaar vervlochten in zijn lot, niet alleen als dissident schrijver maar ook als lid van een culturele formatie en generatie die uitsterven. Een persoonlijk boek met een schat aan scherpzinnige waarnemingen en beschrijvingen die in de gekozen vorm (ruimer dan een dagboek, stringenter dan een autobiografie of mémoires) een natuurlijk leger hebben gevonden.

Tenslotte noem ik Marian Pankowski (geb. 1919, professor aan de Université Libre te Brussel), wiens werk, veelvuldig in het Nederlands vertaald, in hoge mate mede door het oorlogsgebeuren is beïnvloed.

Het zal de oplettende lezer opgevallen zijn dat in dit verhaal geen vrouwen voorkomen, een gevolg wellicht van mijn politiek-historisch perspectief. In de poëzie hebben enigen van hen absoluut de top bereikt, ik noem: Wisława Szymborska (1923), Urszula Kozioł(1931) en Ewa Lipska (1946). Laatstgenoemde is bij uitstek de dichteres van de naoorlogse generatie die opgroeide in vredestijd, in de schaduw van de oorlog. Anders dan haar mannelijke leeftijdsgenoten schrijft zij niet politiek, is niet geëngageerd; haar problematiek is die van de moderne mens zonder meer. De mens (de vrouw) heeft in haar poëzie iets tragisch: hij/zij is een ontheemde wie de muren van geen enkel huis bescherming bieden.

Een vrouwenliteratuur als de Westerse kent Polen niet, al is er wel al sprake van een kentering in die richting, o.a. bij Kozioł (tevens schrijfster van enige, zeer moeilijke, romans en verhalen) en bij prozaïstes als Maria Nurowska en Krystyna Kofta. De vrouwen schrijven over het algemeen niet vanuit de geschiedenis of politiek (of daartegenin), maar gaan uit van de existentie zonder meer, van de voorwaarden van het bestaan van mens privé, de samenhang van het dagelijks leven. En betreden pas vanuit die samenhang de arena van de geschiedenis.

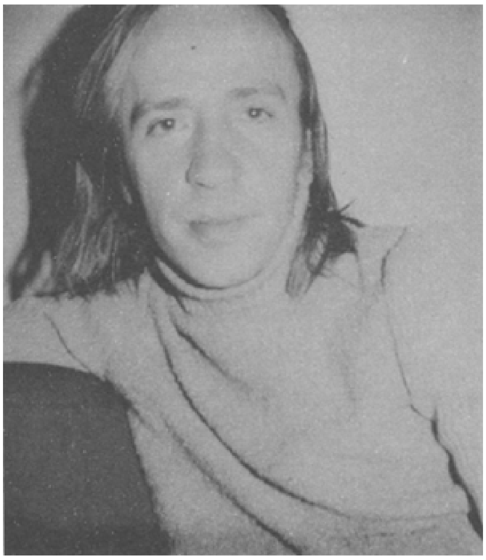
Ik heb in het voorgaande al enige malen het terrein van de jaren '70 betreden die hier slechts kort besproken zullen worden omdat ze in de navolgende bloemlezing van Poolse gedichten rijkelijk vertegenwoordigd is: het wordt vanzelf duidelijk waar

het in die jaren om ging, welke de trends waren en wat daarbuiten nog werd verwoord. Maar alvorens ik hiertoe overga, eerst twee constateringen.

Er is hier meer sprake geweest van poëzie dan van proza. In tijden van onderdrukking en ook in tijden van verandering geeft zij de toon aan. Zo was het in 1945 na de bevrijding; in 1956, toen Gomułka socialisme met een 'menselijk gezicht' beloofde; in 1971 toen onder Gierek het culturele klimaat milder werd. De poëzie is de motor van de Poolse literatuur.

Ten tweede: tragisch veel van de beste werken van de Poolse literatuur zijn in ballingschap ontstaan, door schrijvers wie het binnen Polen onmogelijk was (of zou zijn) te werken. In de 20e eeuw b.v. Czesław Miłosz en Witold Gombrowicz, internationaal erkende schrijvers die in hun eigen land bekend zijn maar niet volledig toegankelijk. Een hyperintelligente satirische roman als *De vrije tribune* (1982) van C.W.B. Skrzyposzek moest in Berlijn ontstaan en wordt reeds in enige talen vertaald (waaronder het Nederlands), terwijl de Poolse uitgave nog niet eens zeker is, zelfs niet in het buitenland. Ballingschap is in de Poolse literatuur geen randverschijnsel, maar traditie. Vele schrijvers schrijven niet voor een concreet publiek, maar 'voor de eeuwigheid', maar ook al triomferen ze voor die eeuwigheid, ze moeten wel hun natuurlijke publiek - het Poolse volk - ontberen. In vergelijking met de Zuidamerikaanse literatuur (waar ballingschap ook een gewoon verschijnsel is) heeft ze nog dat nadeel dat er maar één volk is dat haar taal spreekt.

Er zijn ook schrijvers die de uiterste en meest dramatische conclusie uit hun ballingschap hebben getrokken: ze zijn gaan schrijven in een andere taal. Twee van hen zijn wereldberoemd: Joseph Conrad en Jerzy Kosiński. Conrad was de zoon van een Pools schrijver die in ballingschap in Rusland stierf, Apollon Korzeniewski. Toen Conrad, na te hebben gevaren, in het Engels begon te schrijven, werd dat - het was in de tijd van het positivisme - door sommigen als landverraad opgevat. Hij zou zich aan zijn vaderlandse plichten onttrekken. Kosiński, auteur van *De geverfde vogel, Cockpit* en vele andere romans, vertrok waarschijnlijk om te kunnen gaan schrijven. Vele Polen beschouwen Conrad als een van de hunnen (er zijn boeken over zijn 'Poolsheid' geschreven); op de boeken van Kosiński heeft men doorgaans negatief gereageerd, het beeld van de Poolse werkelijkheid zou vertekend zijn; hij is natuurlijk niet vertaald in het Pools.



C.W.B. Skrzyposzek, auteur van de Vrije Tribune

Ook het tegendeel komt voor. Bovengenoemde Skrzyposzek emigreerde om *Pools* schrijver te kunnen worden, bittere nood-

zaak als je niet als held of als martelaar bent geboren en toch vrij wil zijn. Tweetaligheid komt zelden voor, ik ken eigenlijk alleen Stefan Themerson die in het Pools en het Engels schrijft en die zichzelf ook vertaalt; literatuur is echter een randgebied voor hem (zijn werken verschijnen in het Nederlands bij De Bezige Bij).

4. De jaren '70

Eind 1970 werd Gomułka die veertien jaar aan de macht was geweest, ten val gebracht; Gierek nam de leiding over. Hij wilde van Polen zo gauw mogelijk een moderne welvaartsstaat maken, met westers kapitaal. De eerste jaren van zijn bewind gaven de literatuur redelijke mogelijkheden. Een belangrijke groep dichters, voortgekomen uit de ervaringen van de studentenopstanden van 1968, trad naar voren. De dichters van deze 'Nieuwe Golf' stonden kritisch tegenover de moderne massamaatschappij. In hun poëzie vallen zij haar ideologie aan, hun kritiek is dus taalkritiek. Aangezien deze kritiek wel moest omslaan in concrete politieke en sociale kritiek op het bewind van Gierek, werden hun mogelijkheden tot publiceren gaandeweg beperkter. In 1975 was de 'kleine dooi' van Gierek definitief voorbij. De belangrijksten onder hen: Stanisław Barańczak en Ryszard Krynicki; beiden debuteerden in 1968.

Met de toenemende onderdrukking die in de jaren daarop volgde, vooral in het kielzog van de arbeidersprotesten in Radom en Ursus juni 1976, groeide ook het verzet. In 1977 kwam de illegale, ondergrondse pers van de grond, eerder was al het Comité ter Verdediging van de Arbeiders opgericht (KOR). De schrijvers speelden ook hier een belangrijke rol. Nu konden zij ongecensureerd schrijven. Voor de eerste keer was er een alternatief voor de door de staat gecontroleerde en gecensureerde uitgeverijen. De vrije pers (samizdat) diende niet alleen als medium voor de vrije literatuur, maar ook als sociaal en politiek discussieforum en als onafhankelijk nieuwscircuit. Het succes van *Solidarność* en alles wat daaruit voortvloeide, zou zeker niet zo enorm zijn geweest, als er niet jaren van voorbereidend werk op het gebied van vrije nieuwsspreiding aan vooraf waren gegaan. De vrije pers drukte o.a. boeken die in het Pools in Frankrijk waren uitgegeven, de werken van de latere Nobelprijswinnaar Miłosz. De belangrijkste tijdschriften waren 'Zapis' (publikatieverbod) en 'Puls' (polsslag); de belangrijkste uitgeverij was NOWA die in vier jaar tijd ca. 120 boeken uitgaf.

Het bereik van deze literatuur van het 'tweede circuit' was zowel qua thema als qua lezerskring beperkt; maar juist doordat ze zich beperkte tot de ongecensureerde werkelijkheid, was haar invloed (zo je van invloed van de literatuur op de werkelijkheid kunt spreken) aanzienlijk groter dan die van de literatuur die langs gewone weg, gelouterd door de censuur, het daglicht zag. Zij was in hóge mate opinievormend.

De grootste vernieuwing die in de 'gewone' literatuur viel waar te nemen, was de enorme verbreding van het taalspectrum. Na een vele jaren durende verstarring van de literaire taal deden in de jaren '70 vele nieuwe jargons, verschillende soorten slang, dialecten hun intree in de literatuur, waarmee vaak een vrijere, minder literaire opstelling van het vertellend subject gepaard ging. Helaas gaan deze schrijvers in hun drang nieuwe taalgebieden te exploreren en in te lijven vaak over de schreef, schrijven ze meer voor de taal dan voor de lezer. Hoe heilzaam dit op de lange duur voor de literatuur ook kan zijn, het resultaat is nu nog vaak: eindeloze, taaie romans, met slechts hier en daar werkelijk waardevolle uitschieters. Misschien kun je hier spreken van een nieuw soort subjectief naturalisme. Vier namen: Janusz Anderman

(*Tijd rekken*, 1979), Józef Loziński (*Apogeum*, 1981), Jan Komolka (*De vlucht naar de hemel*, 1980, geschreven in 1972), Grzegorz Musial (*In vloeibare staat*, 1979). Daarnaast werden de jaren '70 gekenmerkt door het ondergronds uitgegeven proza van Brandys, Konwicki en ook Andrzejewski wiens omvangrijke roman *Brei* (1979) in een even open als ondoorzichtige en wanhopige vorm, met de aanvaarding van alle literaire risico's, de vraag naar de waarheid van de concrete werkelijkheid stelt.

Stanisław Barańczak - geboren 1946, debuut 1968, jong lid van de Communistische Partij, daarna een van de leidende oppositie-schrijvers, medeoprichter van 'Zapis' in 1977. Verder essayist en vertaler, op het ogenblik professor (Pools) aan Harvard University. De hier vertaalde gedichten *Eigen schuld, Zo weinig scheelde het maar* en *Dat gaat mij niet aan* werden ondergronds gepubliceerd in *Ik weet dat dit niet juist is* welke bundel in 1977 ook in Parijs verscheen.

Ryszard Krynicki - geboren 1943, debuut 1968, met Barańczak de belangrijkste dichter van de linguistische school, na 1975 uitsluitend ondergronds publicerend. *Je bent* en *Voorbijkomend* komen uit de bundel *Ons leven groeit* uit 1978.

Een fenomeen op zichzelf is Andrzej Kuśniewicz (1904) die in 1961 als romancier debuteerde en in de jaren '70 niet alleen in Polen, maar ook in Frankrijk (waar hij lang woonde) grote naam verwierf. Hij is een moeilijk schrijver die met name uitmunt in het beschrijven van de decadentie van de Oostenrijkse fin-de-siècle, het verval van de Habsburgse monarchie (*De koning der Siciliën*, 1970, *Een les in de dode taal*, 1977), met uitlopers tot in de tweede wereldoorlog (*Eroica*, 1966).

Als je in Polen wilt leven en schrijven en niet al te vaak last hebben van bemoeizucht van boven, kun je als Kus'niewicz in het verleden vluchten, of je kunt over verre landen schrijven. In beide gevallen ontstaat licht de verleiding in het gewaad van de oude tijd of van het exotische een moderne, voor Polen relevante inhoud mee te smokkelen. Dit lijkt het geval te zijn in *De keizer* van Ryszard Kapuściński uit 1979. Met een enorme nauwkeurigheid ten aanzien van de feiten wordt hier het einde van het keizerschap van Hajle Selassi van Ethiopië beschreven. De vorm is interessant: niet de schrijver, maar diegenen die eertijds in het keizerlijk paleis werkten, zijn aan het woord. Kapuściński (die lang in Ethiopië verbleef) rangschikt de uitspraken van zijn zegslieden slechts, als een soort reporter. Alleen de keizer zelf lijkt niet trouw weergegeven, vertoont verbluffend veel gelijkenis met Edward Gierek. Opeens kan de lezer een lijn trekken van de door God gegeven keizerlijke machtsuitoefening naar het even keizerlijk door de Partij geregeerde Polen van Gierek. Je herkent de corrupte hiërarchie van het staatsapparaat, het machtsmisbruik en nepotisme, en tenslotte de smadelijke ontwaarding van het gezag van de leider, waarna de pyramide waarop zijn macht - irrationeel - stoelt, instort.

Hiermee wil ik afsluiten, ongeveer even abrupt als Jaruzelski op 13 dec. 1981 de staat van oorlog afkondigde en een einde maakte aan de meest liberale periode in de geschiedenis van het naoorlogse Polen. Op zevenmijlslaarzen ben ik door de geschiedenis van de Poolse literatuur gestapt en heb zelfs niet alle echt belangrijke namen genoemd, maar alleen willen laten zien, hoe deze literatuur in de geschiedenis heeft gefunctioneerd en nog steeds functioneert. De militaire machthebbers legden de schrijvers ter ondertekening een loyaliteitsverklaring voor, maar wie zichzelf en zijn lezers respecteert peinst er niet over deze te ondertekenen. De Schrijversbond is ook nu nog gesuspendeerd, zodat de schrijvers niet meer als groep voor hun belangen kunnen opkomen. De ondergrondse pers bestaat nog steeds, maar werkt onder zeer moeilijke omstandigheden (er is o.a. een nieuw literair tijdschrift in de

samizdat, *Wezwanie*, Oproep). Een aantal schrijvers heeft het land wellicht voorgoed verlaten.

De boeken die nu in de boekwinkel liggen, kunnen best interessant zijn, werken die in de tijd van Gierek niet konden verschijnen. Brandys heeft een nieuwe roman kunnen uitgeven, (*Rondo*), *Brei* van Andrzejewski is nu ook 'gewoon' verschenen, de dichter Jerzy Ficowski, die in zes jaar niets had kunnen publiceren, dook weer op met twee bundels.

In de tijd van Solidarność koesterden velen de hoop dat de Poolse cultuur weer als één geheel zou kunnen functioneren,

dat ondergronds en in het buitenland publicerende en werkende kunstenaars niet meer geïsoleerd zouden staan van wat in het land langs de normale weg het daglicht zag. Aan dat optimisme is nu een eind gekomen.

Jerzy Ficowski - geboren 1924 in Warschau, debuut 1948; behalve auteur van boeken over de Poolse zigeuners en Bruno Schulz in de eerste plaats een dichter die steeds weer terugkeert naar de ondergang van de joden in de tweede wereldoorlog, schreef o.a. *Brief aan Chagall*, een gedicht dat, in het Frans vertaald, door Chagall zelf werd geïllustreerd. Kon van 1976 tot 1980 alleen ondergronds publiceren; uit deze periode stammen ook de drie hier opgenomen gedichten: *De kleren van niemand, Deze kooi, Ik zal je een geschiedenis vertellen* (uit: 'Gryps', 1979)

Kazimierz Brandys: juni (een fragment), uit *Maanden* (1980)

Acht juni. Gistermiddag zond de televisie de mis uit die Johannes Paul II in Auschwitz opdroeg.

Na de terugkeer was ik een paar dagen bezig met uitpakken en opruimen, zodat alles er in de kamer weer net zo uit kwam te zien als voor ons vertrek. Ik kwam weinig buiten; pas op vrijdagavond, één juni, maakte ik een langere wandeling door de stad. Die eerste dagen had ik me proberen aan te passen aan het normale leven in Warschau, voor zover je het normaal kunt noemen. Van werken was nog geen sprake, ik maakte alleen aantekeningen. Op de tweede dag hoorde ik op de TV een gesprek over de hedendaagse literatuur, een babbeltje tussen vier heren die buitengewoon beleefd tegen elkaar deden, zekere ongelegen komende namen zorgvuldig vermeden terwijl ze tegelijk een hoog niveau en een sfeer van ongedwongenheid wisten te handhaven. Na hun optreden moest ik denken aan de vijver in Obory. Ik noteerde in mijn kladschrift: 'In Polen lijkt sinds vele jaren dat wat men het literaire leven noemt, op een vijver. Aan het oppervlak drijft rottende kroos, terwijl daaronder, in de diepte, onzichtbare karpers zwemmen'.

Donderdag en vrijdag koren van geruchten, het ene nog harder schreeuwend dan het andere, apocalyptische visoenen stapelden zich op. Een menigte van twee miljoen boeren zou met paard en wagen op weg zijn naar Warschau, de stad onder

de voeten lopen, alle tuinen vernielen, de winkels plunderen... Twee miljoen mensen zouden overnachten in de trapportalen, ziektes en vuil achterlaten, en lijken, minstens vijfduizend zouden omkomen, gewond, verstikt, verpletterd ... De premier leefde niet meer, zijn lichaam werd voor de duur van het bezoek van de Paus ingevroren, hij was gestorven toen hij van de wandaden van zijn zoon hoorde ... Woningen zouden leeggeroofd worden, iedereen moest zijn kostbaarheden in veiligheid brengen...

Zulke berichten worden gewoonlijk met een bepaalde bedoeling gefabriceerd, maar ze vermengen zich ook vaak met de spontane verbeelding van de straat, met zijn verhalen en zijn gevoel voor moraal (de premier in de ijskast, een vader gestraft voor zijn eigen zonden en die van zijn zoon) en ik heb geleerd deze niet te verachten, want de straat praat niet altijd onzin - soms bevatten zijn voorgevoelens meer waarheid dan intellectuele speculaties. De dag voor de komst van de Paus, op vrijdagavond, ging ik de stad in, om te kijken wat er echt gebeurde. De hitte was minder geworden, maar de avond was nog erg warm. Op de hoek van de Krakowskie Przedmieście en de Miodowastraat drongen de auto's met moeite door de mensenmenigte die de rijbaan overstroomde. Een zomeravond, geen enkele man had een jasje aan, veel vrouwen met onblote schouders, alle gekleed in zomerjurken. Jonge vaders droegen hun zoontjes hoog op hun schouders, ik merkte ook veel oudere echtparen op die gearmd gingen, en een paar keer zag ik heel even een bekend gezicht dat ik ooit vaker had gezien, dat na jaren opeens weer in mijn geheugen leek op te duiken. In de Świ□tojańska-straat en de Piwnastraat was de menigte dicht, vooral voor de kerken, op het Slotsplein was wat meer ruimte. Voor de Annakerk werd aan de voet van een altaar een podium gebouwd, op de treden hoorde je de arbeiders hameren. Hier werd het weer drukker. Steeds vaker kwam ik mensen tegen die ik van gezicht kende, wier namen ik me niet kon herinneren, en pas na een tijdje begreep ik, dat dat geen kennissen waren, maar gewoon mensen die eruitzagen als de oude intelligentsia, zij die in het dagelijks leven in de massa opgingen, die je dan nooit zag. Ze bestonden dus nog, ze waren met hele gezinnen tegelijk de straat opgegaan.

Precies. Wat mij het sterkst bekoorde, was de gezellige stemming op straat. Een andere manier van lopen, een andere samenstelling en een ander ritme. Deze reusachtige hoeveelheid mensen oefende geen druk uit, de menigte golfde, de mensen liepen zonder elkaar aan te stoten, lieten elkaar voorgaan. Hier en daar schoven groepjes geestelijken voorbij, priesters en nonnen, de zwarte soutanes, witte kappen en lichte pijen verleenden het stadsbeeld een nieuw accent dat deed denken aan de Italiaanse steden met hun corso 's avonds, wanneer na het afnemen van de hitte allen de straat opgaan en alle kleuren dooreenvloeien. Hier was het net zo. Voor het eerst sinds jaren liep ik hier, terwijl ik nieuwsgierig de mensen gadesloeg en tegen de voorbijgangers glimlachte. Geen ogenblik voelde ik me bedreigd, geen enkele reflex van woede en angst. Ik bereikte het Plein van de Overwinning waar tegenover het Graf van de Onbekende Soldaat een meer dan tien meter hoog kruis was neergezet, dat het gehele plein domineerde. Daar werkte de katholieke ordedienst. Toen ik over het Plein liep, werd ik mij er opeens van bewust dat ik op mijn weg, van de Oude Stad tot hier, niet alleen geen enkele dronkaard had gezien, maar ook geen enkele politietronie. Die mensen zijn niet moeilijk te herkennen, en als ik ze niet gezien had, kon dat betekenen dat de Veiligheidsdienst het bevel had gekregen zich afzijdig te houden. Natuurlijk waren ze wel ergens, maar verscholen. In de stad was de handhaving van de orde overge nomen door jonge mannen met blauwe petten. Het Plein van de Overwinning werd al door hen bewaakt, door luidsprekers verzochten ze ons het plein te verlaten, terwijl andere bij de oversteekplaatsen stonden en de menigte naar de uitvalswegen dirigeerden. Men verliet het plein gehoorzaam. Het was nog licht, het plein stroomde langzaam leeg, door de luidsprekers

werd beleefd meegedeeld: de aanwezigheid van het publiek bemoeilijkt de voorbereidingen, er rest ons niet veel tijd meer tot de mis van morgen.

Toen ik over een van de oversteekplaatsen met aan weerszijden ijzeren hekken terugging, ontmoette ik een paar schilders die ik kende, en we wisselden onze eerste indrukken uit. Voor hen en voor mij was het duidelijk dat er in de stad sinds een paar uur iets buitengewoons gebeurde. Ik kon nog niet precies vaststellen wat dat was. Het plein met het kruis op een vele treden hoog podium liet me niet los. Een reusachtig kruis, over zijn armen was een golvende scharlaken stool gehangen. 's Avonds laat had ik Andrzej Kijowski aan de telefoon. Hij vroeg me of ik in de stad was geweest en hoe het er daar uitzag. Ik probeerde de wandeltocht van de menigte te beschrijven, was echter niet in staat dat weer te geven, wat mij het diepst had getroffen - de atmosfeer van ernst en ongedwongenheid tegelijk, en voor alles van innerlijke verbondenheid, van de band die dat tussen de mensen schiep. Ik vertelde alleen dat het rustig was, anders, en dat er niets verkeerd kon gaan. En op het Saksische Plein, zei ik nog, is het décor van ‘Allerzielen’ opgesteld. Toen ik de hoorn op de haak had gelegd, had ik het gevoel dat ik het allerbelangrijkste niet had verteld. Want dat was dat wat dat ‘anders’ inhield, dat buitengewone en ontroerende dat we in jaren niet hadden meegemaakt: dat er in de stad echt iets gebeurde.

‘Echte dingen’, dat wil zeggen dingen die overeenstemmen met de werkelijkheid, authentieke dingen vinden over het algemeen dan plaats, als de collectieve wil in vervulling gaat en menselijke inhouden tot uitdrukking komen en als men niet hoeft te handelen in strijd met sociale gevoelens en begrippen. Dan komen de mensen graag uit eigen beweging, hoeft men ze niet samen te drijven of in te sluiten, megafoons en cordons worden dan overbodig. Dan komen ze op de plaats van hun waarheid die even natuurlijk is als het daglicht. Die avond waren ze in de Świ□tojańska-straat, op de Krakowskie Przedmieście, het Saksische Plein om de plaatsen te bekijken die de Paus zou bezoeken. En ze bekeken elkaar. Een duizendkoppige menigte zag zichzelf, werd zich zijn aanwezigheid bewust, en zag deze bevestigd. Door niemand gestuurd hadden de gezinnen hun wijken verlaten om hier te zijn, waren ze met grootmoeder en de kinderen, met een ijsje en de hond hier. Waarom? Om te kijken en te zien. Daarvoor was ik ook gekomen. Maar het feit dat vele duizenden mensen ongeroepen tegelijk waren verschenen, gaf op zich al heel wat stof tot overdenking. Ze waren het ontwend samen een levend geheel te vormen, er was heel wat voor gedaan om ze ervan te overtuigen dat ze een passieve massa waren die geleid moest worden. Ze waren hier gekomen om op de dag voor het bezoek van de Paus de stad te bekijken, zonder aan andere dingen te denken en zonder te beseffen dat ze door te komen het bewijs van hun eigen bestaan leverden.

Die dingen waarvan ik hier spreek, kun je niet filmen, bepaalde verschijnselen kunnen de camera's en banden niet opvangen. En zulke dingen wilde ik juist beschrijven, 't liefst zulke onregistreerbare dingen. Hoe zou iemand anders het ongewone van die avond kunnen weergeven, dat pittoreske en ernstige, en de intense feestelijkheid? Je zou het hele verleden van het volk, zijn psyche in beeld moeten brengen. Thuis probeerde ik later vast te stellen waaraan die avond me deed denken. Ik moest mijn hoofd tamelijk lang pijnigen voor het oersimpele antwoord in me opkwam: een dergelijke stemming heerste ook voor de oorlog in Warschau op sommige zomeravonden. Het was voor het eerst - sinds hoeveel jaren? ik weet het niet, maar het zijn er veel, heel veel geweest - dat het stadsbeeld mij zo overweldigde. En dat kan ook niet worden gefilmd. De tijd in de mens kun je niet op een film vastleggen.

Vertaling gedichten Gerard Rasch, in samenwerking met Peter Nymeijer

Czeslaw Milosz - het idee

Met hoorngeschal en honden aan de lijn,
De een te paard, de ander te voet,
Kwamen we aan bij de helling
Vanwaar het woud van het Idee te zien was,
Als espenbossen in het late najaar zwavelgeel
(Als het geheugen van mijn vorige leven me niet bedriegt),
Hoewel het geen bos was, maar alleen een dichte wirwar
Van nietorganische vormen die chloor en kwik
Uitwasemden, met regenbogen van kristallen.
Ik monsterde onze compagnie. Bogen, haakbussen.
Vijfschots jachtgeweren, hier en daar een slinger.
En dan de kostuums! De laatste mode van het jaar duizend,
Verder hoge hoeden zoals Kierkegaard
De predikant op zijn wandelingen droeg.
Bepaald geen uitgelezen gezelschap. Maar ja,
Het Idee boezemde lieden als wij toch al
Weinig angst in, zelfs niet in zijn leger.
Arme herders overvallen, landbouwers, teerkokers,
Dat kan het, sinds het zijn gewoontes heeft veranderd.
En vooral jongelui. Die het foltert in dromen.
Over het eiland in de zon, gerechtigheid op aarde.

Witold Wirpsza - slangdraak

Hij moet worden doodgeschoten, zei iemand: een hond
Oud, lang, en op korte poten sleepte hij
Zich over het parket van de middeleeuwse slotzaal. Zijn linker
Zij was verlamd; hij kwam om te creperen.
Ik hield een Duits
Parabellum uit de tweede wereldoorlog tegen zijn rechter
Oor en haalde over; hij glimlachte met zijn linker
Oog, uit zijn rechter
Mondhoek begon bloed te gutsen, de grimas
Van de glimlach verstarde, zijn rechter
Oog glansde als rood opaal. Zijn ademhaling
Stokte niet en maakte dat uit zijn
Schouderbladen vliesdunne vleugeltjes te voorschijn schoten.

Glanzend als opaal, bloedend en met diezelfde grimas
Steeg hij op in de lucht; gekeerd op zijn linker
Zij vloog hij stil door het raam naar buiten.
Je hebt gemist, zei iemand, nu
blijft hij boven het slot rondcirkelen, tot
Wij in deze middeleeuwen
Cepreren, en wat kun
Jij nu nog met je parabellum beginnen.

Carona, 1971

Witold Wirpsza - geboren 1918, debuut 1949, sinds 1969 buiten Polen. Behalve dichter ook essayist en prozaïst. Het hier vertaalde *Slangdraak* werd in 1971 geschreven en in 1981 in Polen gepubliceerd.

Tadeusz Rozewicz - krijtwit

Schimmen van vrienden

krijtwit
hun gezichten uitgewist
besmeurd

hun op het schoolbord
met krijt geschreven
voornamen achternamen
met een natte spons
uitgeveegd

ogen monden

gelach van kostschoolmeisjes
een pet met een klep
bestikt met lovertjes

namen
een spel van groene
zwarte kruisen
eerste liefdes
begraven

Zigniew Herbert - Beethoven

Ze zeggen dat hij doof werd - maar dat is niet waar
de demonen van zijn gehoor werkten onophoudelijk
en in de schelpen van zijn oren sliep nooit een dood meer

otitis media later acuta
daardoor bleven in zijn gehoororgaan
de schrille tonen hangen het fluiten het sissen

het ruisen en dreunen - houten klokken in een wiegend woud
waaruit hij putte zo goed hij kon - hoge discanten van violen
gevoerd met het doffe zwart van bassen

het register van zijn ziektes hartstochten nederlagen
is even rijk als het register van zijn voltooide werken
tympano-labyrintische sklerose waarschijnlijk lues

ten slotte kwam dat wat komen moest - de grote verdoving
stomme handen tokkelen snaren op donkere klankkasten
opgeblazen wangen van engelen heffen een zwijgen aan

als kind tyfus later angina pectoris arteriosclerose
in Cavatin het kwartet opus 130
hoorbaar korte adem beklemming verstikking

goor nors met een gezicht vol puisten
dronk hij onmatig en goedkoop - bier voermansjenever
verzwakt door tbc weigerde zijn leven mee te spelen

geen reden om te treuren - de schuldeisers waren gestorven
gestorven waren ook zijn minnaressen - meiden en gravinnen
vorsten beschermheren gebroken serviezen

hij leek nog rond te gaan probeerde geld te lenen
te rekken te sublimeren contacten te leggen

maar de maan is de maan ook zonder sonate

Jerzy Ficowski - deze kooi

Deze kooi heeft gevangen
wat haar omringde
en ik lik de roest

de mazen van het net
zijn zo dat de vrijheid
niet binnen kan dringen
maar op wacht staat

op dit ruitjespapier
van ansichten op het verleden
ontwar ik
de onwaarschijnlijkheid
van de knopen van het traliewerk

door de kooi van de eeuw
kruipt het moment naar binnen
door mijn hoofd vliegt een duif
met een draad in zijn snavel

hij zal de kooi traliën

Jerzy Ficowski - de kleren om niemand

De parade van de vorst
eindigde met een ovatie
De Nieuwe Kleren van de Keizer
konden worden dichtgeknoopt
op de buik ook al was
aan de illusies getornd

spiernaakt trok hij zijn broek aan
pakte zijn oude insignes
warmde zich in zijn paleizen
stapte de geschiedenis binnen

tegenwoordig laten we ons verblinden
door lege kleren alleen
met onder de arm een decreet
met van binnen een interregnum
gesneden op maat en geloof
tot in de puntjes verzorgd
voor onze laatste centen

En als iemand zal roepen
dat in die rijke kledij
alleen maar o! niemand zit dan

springt rap uit de plooien van de mouwen
de lijfwacht te voorschijn
om hem te fouilleren
hij mocht in zijn kleren
zichzelf eens mee willen smokkelen

Jerzy Ficowski - ik zal je een geschiedenis vertellen

Ik zal je een geschiedenis vertellen
voor ze schoongemaakt bovenkomt zonder ons
dus uit het zand
vrij goed bewaard
als het skelet van een plesiosaurus
in de gobi

Ik zal je haar vertellen nog warm
van de ovens van auschwitz
nog koud
van de sneeuw van kolyma
de geschiedenis van de vuile handen
de geschiedenis van de afgehakte handen

ze staat niet in de leerboeken
zodat de witte plekken
op de kaart van de tijd en tijdperken
er niet smerig van worden

Ik zal je een geschiedenis vertellen
die ongeschreven geschiedenis
die een enkele keer
verschijnt bij het opgraven van dromen
als bewijs kan ik tonen
het zwijgen aan flarden geschoten
daarom spreek ik fluisterend
ik zal je een geschiedenis vertellen

Maar vertel haar niet verder

Adam Czerniawski - still life

een klank uithouwen of een masker afscheuren
daarachter een gezicht als een roos gevouwen op een blad
een briesje dunt het riet terwijl een wolk overdrijft
het oog rust dood op het gazon
bevroren mist doorsnijdt de heuvels
een haar gevierendeeld
oor aan de grond! een haas in aantocht!
stengels donkerend in de dampen van de herfst
de bocht in het pad belooft vervoering
mijn gebroken skelet wordt zachtjes in de aarde gezogen

Adam Czerniawski - kreet en definitie

kreet en definitie

De hemel is bewolkt
het is vrij koel
misschien gaat het regenen
achter een laan van bitter riekende elzen hoor ik stemmen:
toch, hoe vast te stellen welke dag van de week het is
welke jaar?
Als het mei is en er zijn tekens aan de hemel, is het keizerrijk al

in gevaar
maar het ontbreekt ons aan middelen tegen tbc
en de mensen beseffen voorlopig nog niet dat ook zij
de scheppers van de klassenstrijd zijn
Bevinden we ons in de negende eeuw voor Christus
dan heeft het geen zin na te denken over de duurzaamheid
van de axioma's
of liefde voor je naaste te forceren
Vanwaar echter die speculaties over 'ons' tijdperk?
Het kan toch best 1974 zijn dat
nog niet tot onze tijd hoort noch tot
vroeger, en ook dit zuchtje wind en het koeren van de duiven
maken onze beslissing niet makkelijker
zelfs de stemmen van die mensen aan de rivier helpen ons niet
nu ze zijn overgegaan in kreten van ruzie

Adam Czerniawski - eigenrichting

gevormd uit babyloonse klei naar gelijkenis
van de mens heerste ik eeuwenlang onbeperkt
tot de verrijzenis van het verraad gekruisigd onder pontius pilatus
stierf ik maar stond op uit de dood als geschoold in athene
overleefde ik tijden van onderdrukking en verachting sedert kort
verbrokkel ik roest ik men ziet mij nog wel her en der
op het altaar en in dromen

maar sommigen
verkondigen mijn dood anderen dat ik altijd al een fictie was
zij hebben de getuigenis vervalst de pottenkijkers omgekocht
iemand probeerde mijn bestaan nog te bewijzen ik ben moe
ik zou nu wel willen gaan de sneeuw buiten vormt een geometrie
van wit de werkelijke wade is volmaakter op de zesde
dag gevormd sappige bladeren in de vroegte bedauwd
spreken ze over mij denken aan mij dus tot nu toe ben ik

Adam Czerniawski - geboren 1934, sinds 1941 in Engeland, debuut 1956 (Londen), eerste bundel in Polen in 1973 *(Gezicht op Delft*). Filosoof, vertaalde veel Poolse poëzie in het Engels, o.a. Rózewicz, Herbert. Het hier opgenomen *Still life* komt uit *Gezicht op Delft, Kreet en definitie* en *Eigenrichting* uit *De Gouden eeuw*, 1969-1981, Parijs 1982.

Ryszard Krynicki

Voorbijkomend

Komend voorbij een huis in de voorstad
zie ik vluchtig door het open raam
een oude man die alleen zit te eten
aan een helder verlichte tafel

Ik zou niet het minste recht willen hebben
me ook maar een ogenblik af te vragen
of hij die nu het brood breekt en nuttigt

ooit zijn vrienden of zichzelf
heeft moeten verloochenen
om te overleven
of er aan zijn handen vreed bloed kleeft

of iemand hem ooit in het gezicht
heeft gespuwd

V, 77

Ryszard Krynicki - je bent

Of je het nu wilt
toegeven of niet,
je bent mijn enige vaderland;

mijn enige vaderland, zwijgen
waarin alle vruchteloze woorden
liggen besloten

sprakeloze wolken
de zuivere ademtocht van onze doden
de ondoorgrondelijke blikken van de planten
een postduif met een brief van iemand
die spoorloos verdween;

je bent mijn enige vaderland, stilte,
schreeuwend in alle talen tegelijk;

als een dakloze na een brand
die al het nutteloze heeft verloren
als een vluchteling
die niet ver van het kamp werd gegrepen,

weet ik,
geen kind meer en evenmin je gevangene,
dat ik zelfs in ballingschap,
met jou in mij,
in jou zal blijven, taal,
als een opgezwollen tong: het hart dat ons in leven houdt

zolang

Stanislaw Baranczak - dat gaat mij niet aan

Dat gaat mij niet aan, die pijnlijk kille
loop die tegen iemands achterhoofd staat gedrukt
gaat mij niet aan, noch dat hoofd noch
die hand met het pistool zijn van mij het is niet
aan mij te oordelen wie gelijk heeft bij wie
de schop ligt waarmee de kuil is gegraven, zeur me niet
over dat kaalgeschoren hoofd, ik heb mijn handen vol,
of ze nu uit de mouwen van een uniform steken
of ze nu samengebonden zijn met ijzerdraad, mij gaat dat niet aan
(maar hoe onbelangrijk zoiets ook is
toch voel ik
dat het mij beledigt);

ik herhaal: dat gaat mij niet aan, die vinger
van de knuppel wijst niet naar mij, het is niet mijn hoofdpijn
die armen om dat hoofd, met die geslagen man
heb ik niets gemeen al is hij onomstotelijk
ook een mens, maar dat betekent uiteindelijk
zo weinig, bovendien, als ze al slaan dan niet
zonder reden, ik heb weliswaar geen vooroordelen,
maar ook al slaan ze iemand zonder waarschuwing,
dan is het nog zijn eigen schuld, mij raakt dat niet
(maar hoe weinig dat ook is
toch voel ik
dat het mij verlamt);

nogmaals; mij gaat het niet aan, ik voel me niet getroffen,
als ik fluisterend moet biechten tussen de tralies
van het formulier, opgelucht vul ik met grote
letters in NIET VAN TOEPASSING, als ze me vragen naar
mijn standpunten vroeger, nu en in de toekomst,
ik ga vrijuit, ik beloof mezelf
dat ik mijn neus nergens in zal steken, geen woord
meer dan nodig zal ik zeggen, want het laatste woord
is toch aan de sterksten, mij gaat dat niet aan
(maar ook al geeft het mij geen enkele vrijheid
toch voel ik
dat het mij niet vrijstelt).

Stanislaw Baranczak - zo weinig scheelde het maar

Adam Michnik

Zo weinig scheelde het maar: ik had gewoon
samen met de anderen mijn hand kunnen opsteken
hem samen met de anderen kunnen laten zakken
dan zou hij hetzelfde ogenblik nog door de zware elleboog
in het groene linnen van de presidiumtafels zijn gezogen
in het leer dat de bodemloze zittingen van de
zwarte limousines bekleedt, in de lak van de
spreekgestoeltes, in het wit waarmee de tafels
van de banketten zijn gedekt;
ik had mijn hand kunnen opsteken.
Maar nee.
Overdreven dwars? Te weinig inschikkelijk? Eerlijk
gezegd, niet meer dan een ogenblik van onoplettendheid:
de panische angst bij de gedachte dat ik mijn hand misschien
nooit meer zou kunnen laten zakken, dat
mijn hooggeheven hand doorboord zou worden door
de vleeshaak aan de hemel die wij ons met trieste
ironie 't liefst voorstellen als
een lege slagerswinkel waar slechts af en toe
koopwaar wordt uitgestald in de vorm van
onze geslachte zielen

Stanislaw Baranczak - eigen schuld

Waar had hij dat allemaal voor
nodig; moest hij echt alles
tegelijk hebben; als hij al het een en ander
had kunnen doen, waarom wilde hij dan ook nog
die luxe
van overeenstemming met het woord, als hij zich ook
woorden kon veroorloven, waarom stond hij er dan toch op
te zeggen wat hij dacht, als het hem vrij stond te denken
'ik denk', waarom wilde hij er dan ook nog
die conclusie 'dus
ben ik' bij hebben, als echt niemand hem nog verbood te zijn,

waarom kon hij dan niet gewoon zijn?

Leszek Szaruga - tussen de regels van het gedicht

Ewa Lipska

Tussen de regels van het gedicht
ligt een geheim wapen verborgen
zegt de ervaren Censor
de taal loopt hem voor de voeten
de Censor struikelt valt verheft
het manuscript tot een nog hoger
niveau van abstractie
buigt zich zorgzaam over
het witte blad van het geheugen
aha, zeg-ie hier

glashelder wat ze
bedoelen Hij trekt
de splitpen van de herinneringen eruit
het papier ontbrandt in een heldere
vlam van pijn het papier
barst in lachen uit

Tussen de regels van het gedicht
ligt het zwijgen verborgen

Antoni Pawlak - Pools gebed

ons dagelijks brood van zwijgen
de as van vernedering geschud uit ons haar
het grijs van gezichten geborduurd
op de morgenmenigte
het oproer dat de stille haven
van de lichamen nooit zal verlaten
de liefde die nu en dan even ontvlamt
in dode ogen
de hoop die kapot wordt geslagen
tegen het korpus van de dageraad
de onmacht van de dag de barheid van de nacht
schenken wij U o Heer

Leszek Szaruga - geboren 1946, debuteerde in 1967, slaagde er slechts één keer in (in 1972) een hele bundel gedichten uit te geven, al zijn vroeger en later werk werd door de censuur afgewezen. *Tussen de regels van het gedicht* werd gepubliceerd in 'Zapis' 12, 1979. Zoon van Witold Wirpsza.

Antoni Pawlak - geboren in 1952, debuut 1975; publiceerde in de ondergrondse pers, naast gedichten, ook een interessant verslag van zijn militaire diensttijd ('Zapis' 9, 1979). Studeerde filosofie aan de Academie voor Katholieke Theologie. *Pools gebed* werd gepubliceerd in 'Zapis' 7, 1978.

Beknopte bibliografie

Czesław Miłbsz: *The history of polish literature.*
London, MacMillan 1969

Over moderne Poolse literatuur

Julian Kornhauser:
Raster 15 (1980), blz. 162
Karol Lesman: ‘De gekooide geest’ (de Poolse schrijvers 1920-1980)
Boekenbijlage *Vrij Nederland*, april 1982
Gerard Rasch: ‘Poëzie als wapen’
Literair Paspoort, nov/dec. 1978, blz. 4-8
Gerard Rasch: ‘Stanisław Barańczak en de Poolse poëzie’
Bzzlletin 87 (1981), blz. 95-98
Over het moderne Polen:
Jan Breukels: *De Poolse kwestie, Of zij bestaat en, zo ja, een toekomst heeft.*
Bussum, Wereldvenster 1982
Irena Conti: *In gesprek met Lech Wał□sa*
Amsterdam, Peter v.d. Velden 1982
H. Jaenike: *Polen. Kleine geschiedenis van een opstandig volk.*
Baam, In den Toren 1982
Over het lot van de joden in de Tweede Wereldoorlog:
M.S. Arnoni: *Moeder was niet thuis voor haar begrafenis.* Verslag van een reis door een verloren vaderland. Een overlevende van Auschwitz - Birkenau terug in Polen. Vert. Dorien Veldhuizen.
Amsterdam, De Bezige Bij 1982
Hanna Krall: *God vóór zijn.* Vert. Benjamin Gijzel
Baarn, In den Toren 1980
(interview met de cardioloog Marek Edelman, een van de leiders van de opstand van het getto van Warschau, 1943)

Poolse literatuur in Nederlandse vertaling

Tadeusz Borowski: *Hierheen naar de gaskamers, dames en heren.*
Vert. L. Stembor.
Amsterdam, Arbeiderspers 1980[2]
Witold Gombrowicz: *Ferdydurke.* Vert. Paul Beers
Amsterdam, Athenaeum 1981[3]
(bij diezelfde uitgever verschenen eerder van Gombrowicz: *De pornografie, Kosmos, Transatlantisch*: selecties uit zijn dagboeken. Over Gombrowicz: *Gombrowicziana*, red. P. Beers, Revisor boeken).
Tadeusz Konwicki: *De kleine apocalyps.* Vert. G. Rasch Amsterdam, Bert Bakker, 1981

Tadeusz Konwicki: *Modern droomboek.* Vert. E. 't Hart Amsterdam, Meulenhoff 1982

Ewa Lipska: *Huis voor een vredige jeugd.* Vert. A. van Rijsewijk Gent, Masereelfonds 1982

Czesłew Miłosz: *Het dal van de Issa.* Vert. G. Rasch

Amsterdam, Peter v.d. Velden 1981, 1982[2]

Czesław Miłosz: *Geboortegrond* (autobiografie). Vert. G. Rasch Amsterdam, Arbeiderspers 1982

(in voorbereiding: *De gekooide geest* (essays, Arbeiderspers) poëzie in de vert. van C. Nooteboom (Arbeiderspers); *De machtsovername* (roman, bij Peter v.d. Velden).

Homage to Cz. Miłosz, *World Literature Today*, summer 1978; zie verder ook de Duitse vert. van Karl Dedecius, Suhrkamp Sławomir Mrozek: *De olifant* (verhalen). Vert. C. Hengst Amsterdam, Pranger 1980[2]

Marian Pankowski: *De getaande vrijheid.* Vert. K. Lesman Haarlem, In de Knipscheer 1981

(bij diezelfde uitgever verschenen reeds eerder van Pankowski: *Matuga komt*; *Beukenootje en andere verhalen*)

Tadeusz Rózewicz: *Gezichten* (keus uit de gedichten). Vert. P.

Nijmeijer en G. Rasch (met nawoord)

Amsterdam, Meulenhoff 1981

Bruno Schulz: *Sanatorium Clepsydra.* Vert. G. Rasch

Amsterdam, Meulenhoff 1980

Bruno Schulz: *De kaneelwinkels.* Vert. G. Rasch

Amsterdam, Meulenhoff 1981[2]

(over Schulz: 'Edith Klapwijk - Bruno Schulz, een ketter met plankenkoorts', *Literair paspoort*, jan/febr. 1982)

vervolg van pag. 87

> and play the notes he needs ... (...) Yes, anyone could play the *tanpura* for him, do what I do. But he did not take anyone, he chose *me.* He gave me my destiny, my life. Could I have refused him? Does a mortal refuse God?

Hier dus, overgave, toewijding, voorbeschikking, fatalisme - nog andere aspecten van de Indiase ziel in een aandoenlijke vorm gegoten.

Mijn enthousiasme voor dit werk zal inmiddels evident zijn geworden. Wat kritiek echter niet uitsluit. Er zijn in India grote problemen waaraan Desai voorbij gaat. Problemen als het pauperisme, de hongersnood, het kaste-stelsel. Haar belangstelling gaat meestal uit naar mensen die, zelfs als hun levenswijze heel eenvoudig is, toch boven het peil van de misère leven. Grote conflicten die wel door haar zijn aangesneden, het conflict bij voorbeeld tussen het oude en het nieuwe, worden steeds op een kleine, bescheiden, individuele schaal behandeld. Hier geen grootscheepse komische visie en structuur als die in *Midnight's Children* van de in Londen woonachtige Salman Rushdie. Desai's doeken zijn klein.

Ik houd het echter voor irrelevant en daarom dom, om kritiek uit te oefenen op basis van het niet bereiken van doelen, waar een kunstenaar niet eens naar gestreefd heeft. Op haar eigen terrein, dat niet zover verwijderd ligt van dat van de grote R.K. Narayan - en van dat van V.S. Naipaul, for that matter, in zijn eerste boeken, schrijft

Desai inderdaad, zoals reeds van haar is gezegd: ‘with gentle authority’. Op haar eigen, zelfgekozen gebied is zij inderdaad ‘absolutely first-rate’. En, om even naar het beginpunt terug te keren en te eindigen: Desai is ook inderdaad een vrouwelijke auteur - a *womanly* writer - maar zij schrijft boeken voor ons allemaal.

Anita Desai: *Fire on the Mountain, Clear Light of Day, Games at Twilight.* Alle drie titels zijn als hardback van Heinemann, Londen, verkrijgbaar, en als paperback van Penguin Books. (1977-82)

Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer
De generatie van 27

V
Rafael Alberti

Onder, van links naar rechts
Pedro Salinas, Ignacio Sánchez
Mejias, Jorge Guillén, boven van links naar rechts; Antonio
Manchalar, José Bergamin,
Corpus Barga,
Vicente Aleixandre,
Federico García Lorca,
Dámaso Alonso

Leven

Op 16 december 1982 werd de nog steeds zeer vitale Rafael Alberti tachtig jaar. Het was niet de enige memorabele gebeurtenis voor hem het afgelopen jaar. De uitslag van de Spaanse parlementsverkiezingen op 28 oktober - een overweldigende overwinning voor de socialisten - deed Alberti terugdenken aan de euforische eerste jaren van de Tweede Republiek, die in 1931 werd uitgeroepen. Die herinneringen moeten hem tevens bitter gestemd hebben, want de Tweede Republiek zou het voorspel van de Spaanse burgeroorlog betekenen. Ook Alberti moest na de overwinning van de nationalisten naar het buitenland vluchten, om pas sinds kort weer regelmatig in zijn vaderland te vertoeven.

Alberti werd geboren in Puerto de Santa Maria, een kustdorpje bij Cádiz, in het zuiden van Spanje. Zijn Italiaanse voorouders waren vermogende wijnproducenten. Omdat het geld verkeerd was geïnvesteerd, moest Alberti's vader zijn brood verdienen als vertegenwoordiger bij Osborne, een van de grootste sherryfabrikanten. De Alberti's hadden het niet breed, waar Rafael op de jezuïtenschool die hij vanaf zijn tiende jaar bezocht meer dan eens aan werd herinnerd. Twintig jaar voordien had Juan Ramón Jiménez - een van de grootste inspiratiebronnen voor de dichters van de Generatie van 27 - in dezelfde schoolbanken gezeten. Het was een troost voor Alberti dat de school uitzicht bood op de zee, die een grote aantrekkingskracht op hem uitoefende. Op veertienjarige leeftijd wordt hij van school gestuurd omdat hij volhardt in zijn verliefdheid op een meisje. Zijn toenaderingspogingen (hij probeerde via het dak de kamer van het meisje te bereiken en schreef haar vele brieven) werden niet getolereerd door de strenge gemeenschap.

Vrij korte tijd later - in mei 1917 - vertrekt het gezin naar Madrid. Het grijze, drukke Madrid maakt een abrupt einde aan Alberti's ‘witte en blauwachtige kinderjaren’. Veel van zijn poëzie zal doortrokken zijn van heimwee naar de weidse rust van zijn geboortestreek.

In Madrid krijgt Alberti alle kans om zijn grote passie - schilderen - bot te vieren. In plaats van naar school te gaan brengt hij de dag in de Madrileense musea door. Zijn liefde voor de literatuur is nog slechts sluimerend. Hij leest werk van de grote romantische dichter Bécquer, van de destijds in Madrid verblijvende Mexicaan Amado Nervo, van Rubén Darío (de grondlegger van het *modernismo*) en van zijn streekgenoot Juan Ramón Jiménez. Schrijven doet hij echter nog niet.

Alberti, maart 1982

1920 is een belangrijk jaar. De eerste expositie van zijn werk wordt een flop. Zijn vader sterft kort hierna, waarop Alberti zijn eerste gedicht schrijft. In de herfst van hetzelfde jaar wordt hij overvallen door een ernstige longziekte, die hem maandenlang aan het bed kluistert. Hij leest wel: niet alleen Jiménez en de andere grote Spaanse leermeester van de Generatie van 27 - Antonio Machado -, maar ook Gogol, Dostojevsky, Tsjechov en Andrejev. Op zijn ziektebed bekeert hij zich definitief tot het dichterschap: wat in zijn verbeelding rondspookt kan hij nu beter met de pen dan met het penseel uitdrukken. De eerste gedichten van *Marinero en tierra* (Matroos aan wal) worden geschreven, waarin naast nostalgie naar Puerto de Santa María ook plaats is voor vrolijke, luchtige gedichtjes.

Op aandringen van een vriend stuurt hij het manuscript van *Marinero en tierra* in om mee te dingen naar de Premio Nacional de Literatura 1925 (de Nationale Literatuurprijs). Tot zijn grote verbazing en vreugde krijgt hij de prijs. José Ortega y Gasset en Juan Ramón Jiménez plaatsen daarop gedichten uit het manuscript in hun respectievelijke tijdschriften. Een half jaar later verschijnt de hele bundel, vergezeld van een brief vol lovende woorden van Jiménez, die nog steeds in veel herdrukken van *Marinero en tierra* staat. De twee dichters blijken meer gemeen te hebben dan hun Andalusiche afkomst en de schoolbanken: ook Jiménez ruilde de schilderkunst in voor de poëzie.

Ondertussen neemt Alberti weer met volle teugen deel aan het culturele leven van Madrid. In de Residencia de Estudiantes, waar kunstenaars uit binnen- en buitenland lezingen en voordrachten houden, maakt hij o.a. kennis met García Lorca, Buñuel, Dalí, Salinas en Guillén.

Daarnaast reist Alberti veel. Hij vergezelt zijn broer op diens zakenreizen door Noord-Spanje, logeert bij zijn zuster in Almería (het woestijnachtige zuidoosten van Spanje) en bezoekt de dichters en uitgevers Manuel Altolaguirre en Emilio Prados in Málaga. Zij zullen Alberti's tweede bundel, *La amante*, in de Litoral-serie publiceren, die een jaar later onderdak zou bieden aan de eerste bundel van Luis Cernuda.

Alberti's poëzie evolueert in snel tempo. Het korte, ritmische gedicht dat hij tot dan toe heeft geschreven verliest zijn aantrekkingskracht. De liefde voor de destijds verguisde, hermetische barokdichter Luis de Góngora bloeit op, en zou in 1927 culmineren in een aantal legendarische herdenkingsmanifestaties (waarbij men zich zoiets moet voorstellen als de Amsterdamse happenings in de tweede helft van de zestiger jaren) die georganiseerd werden omdat officiële instanties als de Real Academia Española voorbij dreigden te gaan aan de driehonderdste sterfdag van Góngora. De ironie wil dat dezelfde groep die tegen de Real Academia schopte (Alberti kon het zelfs niet nalaten om de muren hiervan te bewateren) de latere directeur van diezelfde Real Academia zou voortbrengen: Dámaso Alonso (eind vorig jaar overigens opgevolgd door Pedro Laín Entralgo).

Al zouden de dichters van de Generatie van 27 zich pas in 1932 als groep manifesteren in de historische anthologie *Poesía española contemporánea* van Gerardo Diego, op de foto's die tijdens de diverse manifestaties werden genomen is de geboorte van deze dichtersgeneratie al zichtbaar: Gerardo Diego, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Jorge Guillén en Rafael Alberti met vrienden en kennissen. Zij herdenken de driehonderdste sterfdag van Góngora niet alleen met lezingen en voordrachten, maar ook met het voornemen een kritische, geannoteerde uitgave te verzorgen van Góngora's werk. Alberti is secretaris van het herdenkingscomité. De schrijvers van de vorige generatie - Valle-Inclán, Unamuno en Jiménez - weigeren hun medewerking, vanwege gebrek aan affiniteit met het werk van Góngora of vanwege gebrek aan vertrouwen in de organisatoren.

Al is de invloed van Góngora zeker van betekenis, toch is deze vooral belangrijk als symbool van rebellie tegen de gevestigde culturele autoriteiten. Alberti schrijft hier in zijn autobiografie *La arboleda perdida* (Het verloren bomenplekje) het volgende over:

> Toen we de strijd eenmaal gewonnen hadden onderwierpen we ons aan niemand, zelfs niet aan Góngora. Dat een gedeelte van de poëzie van de kromme en gevaarlijke priester uit Córdoba na verloop van tijd met een gedeelte van de onze overeen zou komen en dat zijn sterfdag ons destijds goed van pas kwam betekende in de verste verte geen vazalschap. De gongoriaanse besmetting was naast opzettelijk vooral van voorbijgaande aard. Het duurde nauwelijks langer dan het herdenkingsjaar.

Alberti's volgende belangrijke bundel, *Sobre los ángeles* (1929) (Over de engelen), verraadt surrealistische invloeden, al spreekt Alberti zelf liever van verwantschap, omdat hij destijds de Franse surrealisten nauwelijks kende. De gedichten uit *Sobre los ángeles* schreef Alberti toen hij zich ziek en depressief voelde. Over de aard van zijn depressiviteit laat hij merkwaardig genoeg nauwelijks iets los in *La arboleda perdida.*

De grote politieke en sociale onrust waarmee de laatste regeringsjaren van dictator Miguel Primo de Rivera gepaard gaan, wekt voor het eerst Alberti's politieke interesse. Als de dictator in 1930 wordt gedwongen de wijk te nemen, ontmoet Alberti de schrijfster María Teresa León. Ze zullen tientallen jaren lang onafscheidelijk zijn.

Als in 1931 de gemeenteverkiezingen een verrassend grote overwinning voor de republikeinen opleveren, besluit Alberti inmiddels lid geworden van de communistische partij - om voortaan uitsluitend nog geëngageerde poëzie te schrijven. Van schrijven komt echter weinig. Met María Teresa reist hij door Europa. In Parijs ontmoet hij Picasso, Ortiz en andere aldaar residerende Spaanse schilders, maar ook Spaansamerikaanse schrijvers als Asturias, Carpentier, Uslar Pietri en Vallejo. Met een beurs om het nieuwe Europese toneel te bestuderen vertrekt hij naar Berlijn en Moskou, waar hij Aragon en Pasternak ontmoet. Ook brengen de Alberti's een bezoek aan Denemarken, Noorwegen, België en Nederland.

Rafael Alberti, omstreeks 1924-25

Als ze na een jaar terugkeren in Spanje heeft de euforische stemming in hun vaderland plaats gemaakt voor grote sociale en politieke spanningen. De gematigde republikeinse regering ondervindt niet alleen weerstand van de conservatieven, waarvan een gedeelte zich afscheidt in fascistische organisaties, maar ook van de eigen gelederen. De landbouwhervormingen, de scheiding tussen Staat en Kerk en het verlenen van autonomie aan Catalonië en andere streken komen naar het oordeel van veel arbeiders en boeren veel te langzaam op gang. Vele stakingen volgen. De belangrijke anarchistische vakbond CNT en de communisten verklaren zich niet langer solidair met de regering. De groeiende polarisering activeert Alberti in hoge mate. Hij houdt voordrachten, schrijft politieke gedichten aan de lopende band en richt het tijdschrift Octubre op: 'Tegen de imperialistische oorlog, tegen het fascisme, voor het proletariaat'.

In deze woelige tijd ontmoet Alberti de Chileense consul in Barcelona, Pabla Neruda, die hem in zijn *Canto general* zou memoreren. Op uitnodiging van de Russische Schrijversbond gaat Alberti naar Rusland. In Moskou ontmoet hij Gorki, Eisen-

stein, Prokofjev en Malraux. Ondertussen wint de rechtse coalitie CEDA de verkiezingen van november 1933. De Twee Donkere Jaren (el Bienio Negro) beginnen. Een jaar later breken er opstanden uit in Catalonië en Asturias. In laatstgenoemde streek wordt de socialistische republiek uitgeroepen. Het Spaanse leger onder leiding van Franco grijpt in: meer dan duizend mijnwerkers worden gedood.

Begin 1935 vertrekt Alberti naar de Verenigde Staten, Cuba en andere Amerikaanse landen om fondsen te vergaren voor de mijnwerkers van Asturias. In een lezing over de toneelschrijver Lope de Vega prijst hij diens engagement en veroordeelt hij de afzijdige houding van zijn leermeester, Juan Ramón Jiménez. Later zou Alberti deze aanval betreuren.

Als in februari 1936 het Volksfront de verkiezingen wint, bevindt Alberti zich weer in Madrid tussen zijn vrienden: Aleixandre, Lorca, Cernuda, Bergamín, Altolaguirre en Neruda (inmiddels in Madrid gestationeerd). Van werken komt weinig, reden waarom de Alberti's zich terugtrekken op Ibiza. Maar als op 18 juli van datzelfde jaar de burgeroorlog uitbreekt, keren ze terug naar Madrid. Alberti wordt secretaris van de Alianza de Intelectuales Antifascistas en richt het tijdschrift El Mono Azul (De Blauwe Overall) op. Op de middenpagina's hiervan staan anonieme gedichten van republikeinse soldaten.

In de zomer van 1937 organiseert Alberti het Tweede Internationale Schrijverscongres in Valencia, waar ook buitenlandse auteurs hun stem laten horen: Malraux, Paz, Spender, Nicolás Guillén, etc. Ook María Teresa is zeer actief. Onder haar leiding brengt het Theater van Kunst en Propaganda voorstellingen voor de soldaten aan het front.

Als in 1939 de republikeinen de oorlog verloren hebben, vertrekt het echtpaar Alberti noodgedwongen naar Parijs. Ze verblijven enige tijd bij Neruda in huis, die transport voor Spaanse ballingen naar Zuid-Amerika tracht te regelen. Via Picasso krijgt Alberti een baantje bij de radio.

Het verblijf in Parijs zal van korte duur zijn. De Franse autoriteiten, onder druk gezet door Franco, ontslaan Alberti. Hij vertrekt met zijn vrouw naar Argentinië, waar uitgever Gonzalo Losada hen bijzonder behulpzaam is. Het rustige leven daar (tuinieren, lezingen houden, de geboorte van hun dochter Aitana, schrijven, schilderen) vormt een wel heel groot contrast met de turbulente jaren hiervoor.

Dat Spanje na de Tweede Wereldoorlog als enig Europees land nog steeds wordt geregeerd door een fascistisch regime vervult Alberti met bitterheid. Als aan het begin van de jaren vijftig de banden met de Verenigde Staten weer worden aangeknoopt in de vorm van Amerikaanse militaire bases in Spanje, tekent Alberti protest aan. Toch verbreekt hij zijn belofte van 1931: naast *poeta en la calle* (dichter op straat, de titel van een van zijn bundels) schrijft hij ook weer lyrische poëzie.

In 1964 keert Alberti terug naar Europa. Na een jarenlang verblijf in Rome vertoeft hij sinds de dood van Franco een groot deel van het jaar in Spanje. Hij is actiever dan ooit. Als hij niet schrijft of schildert reist hij stad en land af om voordrachten te houden (verleden jaar sloot hij met actrice Nuria Espert in Rotterdam Poetry International af), om te assisteren bij toneeluitvoeringen van zijn werk, om platen op te nemen, etc. En alles met veel succes, zoals hij niet aflaat rond te bazuinen.

Ook politiek is hij nog steeds actief. Zo was hij gedurende korte tijd gedeputeerde voor Cádiz. Maar, zoals ook het volgende citaat uit een recent interview bevestigt, een rigide *poeta en la calle* is Alberti niet meer: ‘(...) het geen politieke poëzie maken heeft niets te maken met de persoonlijke houding (...) van de dichter als mens. Om daarover te kunnen oordelen is hun gedrag genoeg. Ik vind het genoeg als ze geen fascist zijn...’

M.S.

Werk

Het afgelopen jaar moet voor Alberti als dichter niet onverdeeld plezierig zijn geweest. Natuurlijk, hij trad als altijd met veel succes op met zijn eigen en andermans verzen, op een wijze die een onverbiddelijk talent voor het podium verraadt; de overwinning van de socialisten tijdens de verkiezingen in Spanje verleende misschien een zekere nostalgische glans aan zijn oude politieke gedichten. Maar één ding ontbrak nadrukkelijk: hem werd opnieuw niet de Cervantesprijs toegekend, de belangrijkste literaire oeuvreprijs van het hele Spaanstalige gebied. Die eer ging naar Luis Rosales, die stamt uit een generatie na de zijne. Daar de jury het aspect van de anciënniteit altijd zwaar laat meewegen, komt dit voor Alberti neer op definitieve passering, haast een desavouering. Belangrijk in dit verband is dat Rosales niet eens als een erg groot dichter geldt en dat bijvoorbeeld Alberti's generatiegenoot Jorge Guillén enige jaren geleden wel, samen met Jorge Luis Borges, met de eer - en de honderdduizend gulden - mocht gaan strijken.

Alberti komt dus niet in het Walhalla der hedendaagse Spaanstalige literatoren en dat moet voor velen met hem een schok zijn. Werd hij niet vaak genoemd als dé favoriet van de groep dichters waartoe hij behoorde en die toch de namen in haar gelederen telt van de legendarische Lorca en van Nobelprijswinnaar Aleixandre? Een ding blijkt duidelijk uit het feit dat hij nu wel definitief gepasseerd is voor de Cervantes-prijs: hij is een omstreden dichter. Het komt steeds minder vaak voor dat hij genoemd wordt als de favoriet van zijn Generatie van 27. Er was zelfs sprake van dat hij de meerdere zou zijn van Lorca, op wie hij in verschillende opzichten nog het meest leek, maar dat hoor of lees je toch nooit meer. Lorca is dood en in alle legendarische heiligheid als groot dichter blijven bestaan, overigens terecht. Alberti heeft een lang leven achter de rug waarin hij, gedwongen door zijn aard en door de omstandigheden, alle mogelijke bokkesprongen heeft gemaakt. Veel van zijn latere werk bezit, zeggen we nu, slechts gelegenheidswaarde. De reputatie die hij zich vooral en al heel snel met zijn jeugdwerk had verworven, is er langzaam maar zeker door aangetast. Is er nog iemand die bij de naam Alberti opveert, dan is het altijd om dat jeugdwerk of om gedichten die weliswaar later ontstonden maar waarin de typische kenmerken van dat jeugdwerk zijn bewaard gebleven.

Die kenmerken zijn een sterke hang naar het humoristische en het vermogen een ritme te hanteren dat we muzikaal zouden kunnen noemen, in die zin dat het doet denken aan dat van een liedje. Denken we niet aan een liedje, dan wel aan een toneelstukje, een andere kant van Alberti die door de jaren en door alle genres en stijlen die hij beproefd heeft heen herkenbaar is gebleven. Steeds komen ze terug, de grappige gedichten die ofwel smeken om getoonzet te worden ofwel om vertolking op het toneel.

Alberti is een beoefenaar van het genre dat we hier als het *light verse* aanduiden, althans de Alberti zoals hij op zijn best is. In Spanje is het *light verse*, een term die we daar nooit tegengekomen zijn, opgeslokt door de *copla*, een al dan niet anoniem of collectief kort gedicht met het karakter van een epigram, compleet met lichte vermaning en grap, maar met een vast versschema. Daarin onderscheidt zij zich van het *light verse*, dat wel een bepaald schema kan hebben, zie bijvoorbeeld de *limmerick*, maar niet hoeft te hebben. Alberti schrijft geen coplas, die des volks zijn, maar behoort tot de wereld van de officiële letteren, wil daar misschien ook toe behoren, met als gevolg dat hij allerlei staaltjes van zijn kunnen heeft laten zien die wel verdienstelijk zijn, maar niet meer, of, met een ouderwetse term, niet doorleefd.

Alsof het niets is in een klimaat waarin al snel het bekommerde en zware als dichterlijk wordt gewaardeerd, met zoveel elan en vakmanschap voor het lichtvoetige en, later, het absurdistische te kiezen. Dat elan kreeg echter later iets halfslachtigs, moest zich steeds meer een plaats verwerven tussen veel

andere, zeer uiteenlopende pretenties, die samenhingen met de vermeende eisen op het politieke of op het literaire vlak. Er is geen dichter van de Generatie van 27 die zo zichtbaar geaarzeld heeft over de weg die hij steeds weer zou kiezen.

Illustratie van Alberti bij zijn bundel *Matroos aan wal*

Alberti ging niet, als de meesten van die Generatie, in de loop van de tijd een eenvormiger poëzie maken, door bepaalde thema's en vormen uit te diepen, hij bleef veranderen en, grilliger, switchen. Na zijn juichend ontvangen debuutbundel, *Matroos aan wal*, wat nog steeds de bundel is met de grootste eenheid en overtuigendste toon en waaruit wij voor deze gelegenheid niet voor niets royaal geput hebben, kwam als tweede succesbundel *Sobre los ángeles* (Over de engelen). Ook *Sobre los ángeles* is over het algemeen nog onverwisselbaar Alberti, maar vertoont al de smet van het halfslachtige, wat niet wegneemt dat juist deze bundel, met zijn superrealistische uitbeelding van zoiets bovennatuurlijks als engelen, voor velen het mooiste of leukste is wat Alberti heeft geschreven.

Daarna volgde een oeuvre dat we met enige oneerbiedigheid een ratjetoe kunnen noemen. Surrealisme, klassieke en vrije versvormen, barokke metaforiek en pamflettisme volgden elkaar op in een verbazingwekkende verscheidenheid, steeds, dat vooropgesteld, met voldoende raffinement om niet van echte mislukking te spreken, maar over het algemeen evenmin erg overtuigend.

Misschien was het Alberti's tragiek die hij niet heeft kunnen kiezen tussen de ironische theatraliteit die hij bij wijze van spreken van huis uit meenam en de ontgoocheling die hij als betrokkene bij de politieke ontwikkelingen in Spanje moest incasseren. Zijn werk is eens omschreven als een ‘rusteloze queeste’, een in verband met Alberti inderdaad veelzeggend bijvoeglijk naamwoord gecombineerd met een zelfstandig naamwoord dat behoort tot het jargon van de secundaire literatuur en hier in elk geval geen hout snijdt. Het gaat bij Alberti niet om een queeste, het gaat niet om een zoektocht en zelfs al zou het om een zoektocht gaan, dan mist die de heilige vonk die. dat graalachtige woord zou rechtvaardigen. Eerder dan een zoektocht constateert men bij Alberti een dwaaltocht, tijdens welke bij gelukkig nooit

helemaal vergeet waar hij zich ooit werkelijk op eigen terrein voelde. De melancholie in zijn werk is onmiskenbaar.

Meer dan alle andere dichters die in deze reeks ter sprake komen, is Alberti een fenomeen. Hij is het fenomeen van de veelschrijver, want behalve zeer veel poëzie schreef hij ook nog eens regelmatig voor toneel en stelde hij, als enige, zijn mémoires op schrift. Hij schrijft en schildert - zijn eerste roeping die hij nooit helemaal heeft opgegeven - zoals hij adem haalt: gestaag door. Hij is ook het fenomeen van de vriend. Geen van de anderen heeft de bloeiende tijd in Madrid, aan het eind van de jaren twintig en het begin van de jaren dertig, zo gekoesterd en zo gemist, als we afgaan op de weemoed en de hardnekkigheid waarmee hij er over spreekt. Als voor hem logische consequentie van die oude vriendschapsgevoelens heeft hij zichzelf een soort ambassadeurschap aangemeten, dat hij met allure uitoefent, zoals hij tijdens en na de Spaanse Burgeroorlog in het buitenland optrad als een ambassadeur van de gefnuikte republikeinse idealen.

Los van al die fenomenen die Alberti is, maar er moeilijk van los te denken, hebben we zijn geschreven werk. Het bevat veel anekdotiek en veel bombast, maar ook gedichten met een grote charme waaruit makkelijk een mooie anthologie samen te stellen zou zijn die speciaal appelleert aan het verlangen naar theater. Theater, van de one-man-show met knipoog tot het clownsnummer of het zure sprookje, maar nooit het ernstige zedenstuk of het filosofisch drama. De kracht van Alberti op zijn best is dat hij de suggestie weet te wekken van een welbewuste houding: de versierderige, en daar vaak genoeg op verleidelijke wijze vorm aan heeft weten te geven. Is dat niet juist in Spanje voldoende uniek voor een grote literaire prijs, bijvoorbeeld de Premio Cervantes?

B.v.d.P.

Andere vertalingen van Rafael Alberti zijn te vinden in:

Geers, G.J. & G.P. de Ridder
Hedendaagse Spaanse poëzie
(P. Noordhoff, Groningen, 1954)

Polet, Sybren
1900-1950 Bloemlezing uit de moderne buitenlandse poëzie in Nederlandse vertaling
(De Bezige Bij, Amsterdam 1961; 2e druk Bert Bakker, Den Haag, 1975)

Roggeman, W.M.
De brand in het architectuur-instituut (Een poëmatheek)
(Walter Soethoudt, Antwerpen, 1978)

Voerman, Dick & W.A. Braasem
De muze kent geen Babel. Poëzie uit alle werelddelen in vertaling
(Querido, Amsterdam, 1959)

De zee. De zee,
De zee. Alleen de zee!

Waarom moest ik de stad in, vader,
met je mee?

Waarom heb je me opgegraven
uit de zee?

De deinende golven rukken
in dromen aan mijn hart.
Graag namen ze het mee.

Vader, waarom moest ik met je
weg van zee?

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Kieuwen zou ik willen hebben,
omdat ik mij wil verloven.
Mijn liefje woont in de zee
en nooit zie ik haar boven.

Vroeg uit de veren en wiedend
in de zilte dalen beneê.
Liefje, mijn bruid, tuinierend
in de gaarden onder de zee!

Nooit zal ik je hier boven
zien werken voor dag en dauw
in je glinsterende hoven.

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Venten onder zee

Wat zat ik graag in plaats van hier
in een moestuin van de zee,
met jou, lieve hovenier!

Op een karretje, getrokken
door een zalm, wat een plezier,
jouw waar verkopen, jouw wier,
onder de zoute golven!

‘Verse algen van de zee,
algen, algen!’

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Het meisje dat weggaat naar zee

Wat blank draagt zij haar rokken,
het meisje dat weggaat naar zee!

Ach meisje, pas op voor vlekken,

de inktvis zwemt met je mee!

Wat blank je handen, meisje,
wat ga je weltevreê!

Ach meisje, pas op voor vlekken,
de inktvis zwemt met je me!

Wat blank je hartje, en
wat blank je blik, owee!

Meisje, pas op voor vlekken,
de inktvis zwemt met je mee!

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Zeg me van wel

Zeg me van wel,
vriendin,
meermin,
zeg me van wel.

Zeg me dat ik de zee zal zien,
dat ik in de zee van je zal houden.
Vriendin,
zeg me dan wel.

Zeg me dat ik de wind zal zien,
dat ik in de wind van je zal houden.
Meermin,
zeg me van wel.

Zeg me van wel,
vriendin,
zeg me,
zeg me van wel.

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Illusie III

Uniformpje, uniformpje,
nooit heb ik je eens aan,
want naar zee mag ik niet gaan!

Stad, nooit kan ik je verrassen
in mijn pakje als matroos.
Het hangt aan een knaapje, loos,
en ik mag het zelfs niet passen.

De kastsleutel nam mijn moeder mee,
want ik mag van haar niet naar zee.

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Wie wil er het blauwschuimen paard
van de zee bestijgen!

Wie wil er in één sprong
de zee bestijgen!

Wind, ruk aan mijn kleren!
Sleur ze, wind, naar de zee!

In één sprong
wil ik de zee bestijgen,

Bind me vast aan je haar,
manen van de winden op zee!

In één sprong
wil ik de zee onder krijgen.

uit: *Marinero en tierra*, 1925

Als mijn stem mocht sterven aan land,
breng haar nabij de zee
en leg haar op het strand.

Breng haar nabij de zee
en zorg dat zij kapitein
van een wit fregat zal zijn.

Oh mijn stem, gedecoreerd
met het teken van de zee:
een anker boven het hart,
boven het anker een ster,
de wind daar bovenop
en de zeilen in top!

uit: *Marinero en tierra*, 1925

De onbekende engel

Nostalgie van de aartsengelen!
Ik was...
Kijk naar me.

Gekleed als op de wereld,
mijn vleugels zijn niet meer te zien.
Niemand weet hoe ik was.
Ze kennen me niet.

Door de straten, wie weet het nog?
Schoenen zijn mijn sandalen.
Mijn tunica, een broek
en een blazer.

Zeg me wie ik ben.

En toch was ik...

Kijk naar me.

uit: *Sobre los ángeles*, 1929

Vogelverschrikker

In mijn ziel wogen de toekomstige doden al zo zwaar dat
ik geen stap kon verzetten zonder dat de stenen hun ingewanden toonden.
Wat schreeuwen en verdedigen die door de dampen verwrongen
kleren?
Door sidderingen doorkruiste muildierogen bloeden.
De hemel wordt onmogelijk tussen zoveel graven die
bedolven liggen onder de verrotte paddestoelen.
Waarheen te gaan met de angsten van hen die sterven moeten?
De nacht stort in door een teveel aan geheime bagage.
Prijs de vonk die de legers en de kuddes electrocuteert.
Een mens en een koe verloren.
Welk nieuw ongeluk staat de bladeren voor deze herfst te
wachten?
Mijn ziel kan zoveel vracht zonder bestemming niet meer aan.
De droom om zich te hoeden voor de regens probeert een
boerenhoeve.
Eergisteravond huilden de wolvinnen niet meer.
Wat verwacht ik omgeven door doden bij het besluiteloze
krieken van een dag?

uit: *Sermones y moradas*, 1929-1930

De duif

De duif heeft zich vergist.
Ze vergiste zich.

Niet noordwaarts, maar zuidwaarts ging zij.
Ze dacht dat het koren water was.
Ze vergiste zich.

Ze dacht dat de zee de hemel was,
de nacht, de ochtend.
Ze vergiste zich.

De sterren, dauw,
de warmte, het sneeuwen.
Ze vergiste zich.

Dat je rok je bloes was,
je hart, haar huis.
Ze vergiste zich.

(Zij viel in slaap aan de oever.
Jij, op het puntje van een tak).

uit: *Entre el clavel y la espada*, 1939-1940

Samenspraak van honden

- Wat is er met je?
- Ik krab me.
- Je krabt je?
- Ik heb vlooien.
- Vlooien zeg je? Wat is dat?
- Vlooien, vlooien!
- Eet je ze?
- Ze eten mij toch.
- Vlooien!
- Wat doe je verbaasd?
- Vlooien!!
- Waarom schreeuw je? Vlooien, ja.
Ik ben niet voor niets een hond.
Waarom zeg je niets? Zeg wat! Verdomme!
Ze steken vandaag wel erg.
Springen. Bijten. Schrokken.
Zeg wat, terwijl ik me krab,
- Wat zei je?
- Wat ik zei?
- Daarvóór.
- Herinner ik me niet.
- Wat een woord!
- Woord?
- Heb ik nooit gehoord.
- Wie bent jij?
- Ik? Moet je maar kijken...
- Kijken? Aha!
- Wat denk je?
- Ik weet niet waar je op lijkt.
- Waar ik op lijk? Raad maar.
Ik ben ook een hond!
- Jij een hond? Nee maar.
- Een teefje.
- Een teefje?
Mij maak je niks wijs.
Laat mij nou maar rustig
krabben...
- Vind je me niet leuk?
- Je lijkt ... Waar lijk je op?
Ik heb nog nooit zo'n snor gezien
of zulke krullen ... Loop
eens wat ... Draai je eens om...
Waarom heb je geen staart?
Ga zitten ... Nee, sta maar weer op.
Zo ben je minder lelijk.
Waarom huil je?
- Jij hebt
een heel mooie staart.
Zeg eens hoe je heet.
Je naam, ja, je naam!
- Mijn naam?
- Heb je een baas?
- Ik een baas? Wat een vragen!
- Waar slaap je?

- Verdomme!
Gewoon op straat!
- Alweer! Wat een woord!
- Schrik je?
- Nee, zeg nog eens.
- Waarom?
- Omdat ik het wil
leren...
- Ik ken er nog meer,
veel mooiere, maar...
Hoe heet je, vertel eens?
Want jij hebt vast een naam...
- Katy, ik heet Katy.
- Katy, Katy! Wat is dat?
- Ik weet het niet ... Mijn vrouwtje...
- Heb jij een vrouwtje?
- Daar woont ze.
Dit is haar tuin.
Wil je naar binnen?
- Hier
bij de poort is beter.
Kom eens. Waar ruik je naar?
- Ik zou het je niet kunnen zeggen.
Mijn vrouwtje ruikt het zelfde.
Vind je het lekker? Wat is er?
- Ik moest er van hoesten ... Wat doe je?
Wat doe je nou, Katy?
- Ik rol in het gras...
- Kom hier.
- Nu ruik ik niet meer...
- Dat geeft toch niet, Katy...
- Hè?
- Katy, Katy, mijn Katy!
Je hebt een mooi snuitje...
Je hebt ... Kom! Ga niet weg!
Niet weghollen! Ben je gek?
Kom hier! Kom terug! Toe!
- Hier ben ik.
- Kom bij me.
Blijf eens heel stil staan.
Katy, Katy. Stil nu.
Katy, Katy!
- Wat is er?
Ik kan niet meer hollen...
- Ik ook niet ... Niet trekken...
Wacht ... Wacht ... Wacht...
- Laten we onder de bomen gaan.
Niemand ziet ons ... Langzaam...
- Langzaam, Katy, oh Katy!
Sst ... niemand mag ons horen.
...
- Nou, dag hoor.
- Dag? Verdomme!
Ik ga er met je vandoor!
- Met mij? Katy, o Katy!
- Kom, we gaan! Maar ... wacht!
- Nee!
- Eventjes.
- Wat doe je?

- Zie je dat niet? Ik krab me!
Ik ben gelukkig! Ik heb vlooien!!

De acht namen van Picasso

Wat was er van je geworden, Pablo,
als je van de acht namen
waarmee je werd gedoopt
liever dan Pablo Picasso
Diego Picasso had genomen,
liever dan Diego Picasso
José Picasso,
liever dan José Picasso
Francisco de Paula Picasso,
liever dan Francisco de Paula Picasso
Juan Nepomuceno Picasso,
liever dan Juan Nepomuceno Picasso
Maria de los Remedios Picasso,
liever dan Maria de los Remedios Picasso
Crispín Picasso,
liever dan Crispín Picasso,
Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

Hoe zou Diego Picasso geschilderd hebben,
hoe José Picasso,
hoe Francisco de Paula Picasso,
hoe Juan Nepomuceno Picasso,
hoe Maria de los Remedios Picasso,
hoe Crispín Picasso,
hoe Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso?

Hoe had dat gekund:
EERSTE EXPOSITIE IN BARCELONA VAN DIEGO PICASSO
JOSE PICASSO IN PARIJS AANGEKOMEN
SCHILDERIJEN EN TEKENINGEN IN GALERIE VOLLARD VAN
FRANCISCO DE PAULA PICASSO
ONTMOETING VAN MAX JACOB MET
JUAN NEPOMUCENO PICASSO
GUILLAUME APOLLINAIRE: ‘HET KUBISME VAN MARIA
DE LOS REMEDIOS PICASSO’
VAN GOYA TOT CRISPIN PICASSO
DE ROEMVOLLE VIJFENTACHTIG JAREN VAN CRISPINIANO DE LA
SANTISIMA TRINIDAD PICASSO?

Maar zo is het niet gegaan,
ze bleven slechts in je doopceel
als zeven latente, onzichtbare broeders,
Diego,
José,
Francisco de Paula,
Juan Nepomuceno,
Maria de los Remedios,
Crispín
en Crispiniano de la Santísima Trinidad Picasso.
En alleen Pablo Picasso kwam te voorschijn
zonder Diego,
zonder José,
zonder Francisco de Paula,
zonder Juan Nepomuceno,

zonder Maria de los Remedios,
zonder Crispín,
zonder Crispiniano de la Santísima Trinidad.

Alleen PABLO PICASSO

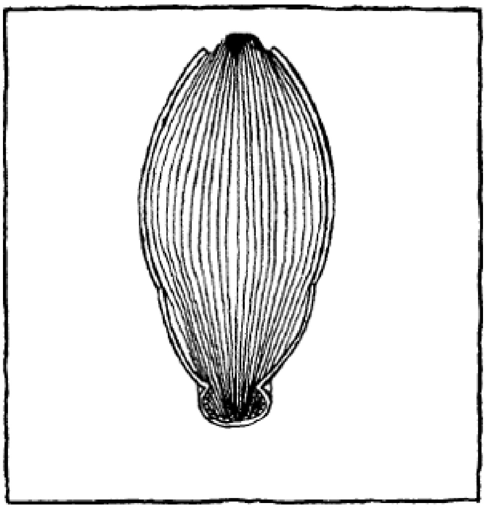
Basiliek van st. Pieter

Zeg, Jezus Christus, waarom
kust men mijn voeten alom?

Ik ben de Heilige Petrus, verstard
zit ik hier met bronzen hart,
opzij kijken kan ik niet,
en ook geen schop uitdelen:
mijn voeten zijn versleten,
zoals u ziet.

Laat mij op een wonder hopen,
U, die mij als visser kent,
laat mij naar het water lopen,
daar ben ik in mijn element.

uit: *Roma, peligro para caminantes*, 1964-1967



M.L. Langenhaar
Over Max Frisch

Dat de Duitstalige literatuur na de tweede wereldoorlog weer tot internationaal aanzien is gekomen, is mede te danken aan de Zwitserse schrijver Max Frisch, geboren 15 mei 1911 te Zürich. Begonnen als architekt geeft hij dit beroep al spoedig op en begint een literaire loopbaan, waarbij hij het bewijs levert dat binnen de Duitstalige literatuur geen nationale literaturen geïsoleerd kunnen worden. Frisch is een literaire autoriteit; meer dan twintig literatuurprijzen en twee eredoctoraten - het laatste in 1982 van de 'City University of New York' - werden hem in de loop der jaren toegekend. Veel van zijn werk is vertaald tot zelfs in het Macedonisch, Estnisch en Katalaans. Zijn romans en toneelstukken komen regelmatig voor op de desbetreffende bestsellerlijsten en staan aangegeven op het leerplan van niet alleen Duitstalige scholen. Menigeen hier te lande zal zich het toneelstuk *Andorra* of *Biedermann und die Brandstifter* vanuit zijn schooltijd herinneren.

Door de eeuwen heen staan de Zwitserse schrijvers er om bekend moralisten te zijn. Ook van Max Frisch kan dit met enig voorbehoud wel gezegd worden, maar - hoewel voor de hand liggend - hij was er na de oorlog niet op uit de Zwitsers de rol van het koor in de antieke tragedie te laten spelen. Hij oefent niet alleen op Duitsland kritiek uit, maar evenzeer op Zwitserland en later op de politiek van zowel de Verenigde Staten als van het Oostblok. De vraag naar oorlogsmisdaden en machtsmisbruik wordt wel gesteld, maar direct naar het algemeen-menselijke, het existentiële doorgetrokken: 'Laat ieder zich maar om zijn eigen schuld bekommeren'.

Frisch gelooft niet - zoals Brecht - in het veranderen, of zelfs verbeteren van de mens door middel van zijn toneelstukken. Niet voor niets heeft *Biedermann und die Brandstifter* als ondertitel: 'Ein Lehrstück ohne Lehre'. De ontevredenheid met het bestaande blijft existentieel; de utopie neemt in het werk van Frisch nooit konkrete vormen aan. Hij is er teveel van overtuigd, dat degene die 'de macht omverwerpt om vrij te zijn' een andere macht en daarmee 'het tegendeel van de vrijheid' moet overnemen.

In zijn meest bekend geworden roman *Stiller* - opgedragen aan zijn vriend en uitgever Peter Suhrkamp - oefent Frisch weliswaar marginaal maatschappijkritiek uit, maar het zijn in wezen heel andere onderwerpen die hem bezighouden: het zoeken naar eigen identiteit in een chaotische wereld, de moeilijkheid contacten te leggen, het zich bewust zijn van vergankelijkheid en dood, de onmogelijkheid van volmaakte liefde en het vijandig tegenover elkaar staan van man en vrouw, de spanning tussen burgerlijke beperkingen en een vaag verlangen naar vervulling en - vooral - het onvermogen de werkelijkheid schrijvend te achterhalen. Hoe kan ik mijzelf beschrijven?

Voor dit laatste heeft de vormkunstenaar Frisch in deze roman een schitterende oplossing gevonden: de Zwitserse beeldhouwer Stiller is niet in staat zichzelf te accepteren en is daarom in een wensbeeld gevlucht, Jim White, naar eigen zeggen Amerikaan. Deze vertelt eerst over zichzelf, maar begint zich dan voor 'de ander' te interesseren, omdat er voortdurend beweerd wordt, dat hij de sinds zeven jaar verdwenen Anatol Stiller is. Tenslotte wordt White/Stiller gedwongen zijn objectieve identiteit te accepteren, hoewel hij subjectief veranderd is, veranderd wil zijn. In de gevangenis schrijft hij tijdens zijn hechtenis zeven schriften vol met notities. Deze vormen het belangrijkste gedeelte van de roman, die begint met de woorden: 'Ich bin Stiller nicht!'.

Uit lange gesprekken tussen de officier van justitie - Stillers vriend - en White blijkt onder andere, dat Stiller 'lijdt aan het klassieke minderwaardigheidscomplex, doordat

hij overdreven hoge eisen aan zichzelf stelt ... Door zijn fundamentele angst niet te voldoen, is hij eigenlijk ook bang voor vrouwen...'.

Hij heeft gefaald in de Spaanse burgeroorlog, als beeldhouwer en vooral in zijn huwelijk met Julika, die hij zozeer beminde dat hij haar wilde veranderen, zoals ook hijzelf wenste te veranderen:

> Ik ben eenvoudig niet bereid een onbeduidend mens te zijn. Ik hoop eigenlijk alleen maar dat God (als ik hem tegenkom) mij tot een andere, namelijk een rijkere, diepere, waardevollere, belangrijke persoonlijkheid zal maken - en dat is vermoedelijk juist wat God belet om tegenover mij werkelijk een existentie aan te nemen, dat wil zeggen ervaarbaar te worden. Mijn conditio sine qua non: dat hij mij, zijn schepping, herroept.

Als Stillers huwelijk voor de tweede keer mislukt, voegt zijn vriend hem toe: 'In die zin heb je van haar gehouden, zeker, tot je er zelf aan onderdoorging. Zij als jouw schepping. En nu ben je bang dat ze zou kunnen sterven! Ze is niet geworden wat je hebt verwacht. Een onvoltooid levenswerk...!'

Het is verheugend dat deze roman - een hoogtepunt uit het werk van Max Frisch - weer in een Nederlandse vertaling verkrijgbaar is, maar helaas kan ik niet nalaten er kritiek op uit te oefenen. Ik wil graag toegeven dat het vertalen van een dergelijke roman geen sinecure is. Ligt het misschien aan tijdgebrek, dat er zoveel slordigheidsfouten in voorkomen tot en met het vergeten van een volledige zin, namelijk: 'Ich bin ganz einfach nicht bereit ein nichtiger Mensch zu sein'. Ook het gebruik (misbruik) van onvoltooid tegenwoordige en verleden tijd in plaats van de zo betekenisvolle aanvoegende wijs bevalt mij niet: 'Man könnte irrsinnig werden' (vert.: Je wordt bijna gek). En is het noodzakelijk om 'man' (men) steeds met 'je' te vertalen? Soms zou ik 'wij' kiezen: 'Het gebod dat wij onze naaste moeten liefhebben gelijk onszelf behelst als een vanzelfsprekendheid dat een mens ("einer") zichzelf liefheeft, zichzelf accepteert, zoals hij geschapen is', in plaats van: 'Het gebod dat je je naaste moet liefhebben gelijk jezelf behelst als een vanzelfsprekendheid dat je van jezelf houdt, jezelf accepteert, zoals je bent gemaakt'. Verder zou ik ervoor willen pleiten wat meer komma's te gebruiken. De prettige leesbaarheid van de Duitse uitgave - ondanks het toch wel klassieke taalgebruik van Frisch - is mede te danken aan het gebruik van komma's, waardoor de soms lange zinnen te overzien zijn.

In 1972 verscheen bij Uitgeverij Suhrkamp *Tagebuch 1966-1971*, dat in het Nederlands verkrijgbaar is in een uitstekende vertaling van Hans Hom.

Een dagboek dat eigenlijk geen dagboek is, maar een met uiterste raffinement samengestelde compositie, waarbij geen thema buiten beschouwing gelaten is, of het nu gaat om politieke gebeurtenissen overal ter wereld dan wel om onderwerpen als geweld, liefde, huwelijk, hoop, humor, geld, vriendschap, bezit en dood.

Door middel van vragenlijsten wordt de lezer als het ware geat-

taqueerd en gedwongen zich rekenschap te geven van eigen situatie, gedrag en denkwijze:

'Weet u heel zeker dat het voortbestaan van het menselijk ras, wanneer u en iedereen die u kent er niet meer is, u echt interesseert?'

'Kunt u zonder hoop denken?'

'Wat vervult u van hoop: a. de natuur b. de kunst c. de wetenschap d. de geschiedenis der mensheid?'

'In welk van de twee gevallen praat u liever over een voorbije relatie: als u een vrouw heeft verlaten of als u bent verlaten?'

'Hebt u gevoel voor humor, als u alleen bent?'

'Bent u bang voor de dood en sinds welk levensjaar?'

'Wat doet u daartegen?'

'Hebt u al eens gedacht dat u ging sterven, en wat schoot er toen door u heen: a. wat u achterlaat b. de toestand in de wereld c. een landschap d. dat alles ijdelheid is geweest e. wat zonder u nooit tot stand zal komen f. de chaos in de bureaula?' ... enzovoorts...

De bekende recensent Marcel Reich-Ranicki noemde Max Frisch eens een 'Dichter der Angst'. De vrees voor het ouderworden en de seniele aftakeling is dan ook een van de hoofdthema's van dit dagboek. In verband hiermee worden - weliswaar met de nodige humor (maar het is zwarte humor!) - de oprichting en de aktiviteiten van de 'vereniging vrijwillige dood' beschreven. Wie aftakelt, kan geen lid blijven; hij moet een eind aan zijn leven maken of wordt uit de vereniging gezet!

Er zijn enige korte verhalen opgenomen, waarin de hoofdpersoon een man is, die lijdt onder schuldgevoelens en angsten. In het verhaal 'Schets van een ongeluk' is een moderne jonge vrouw op reis met de chirurg die haar het leven gered heeft; om hem is ze een scheiding begonnen.

> Hotelkamer met grand-lit, waarop ze daarna de krant leest. Le Figaro Littéraire, waarvan hij zoals ze allebei weten niets begrijpt. Zij is romaniste, gepromoveerd ... Vroeger was er humor in hem, zolang hij erop teerde dat zij voor hem als arts bewondering had ... Hij rijdt Porsche (en veel te hard naar haar zin)...

Het eind is voorspelbaar; de vrouw verongelukt en de man overleeft het met levenslange schuldgevoelens.

Al heeft hij niet de dood van een vrouw op zijn geweten, dergelijke schuldgevoelens belasten Frisch ook. De wortel ervan ligt waarschijnlijk in zijn jeugd. Omdat de vader op zijn zachtst gezegd niet met geld om kon gaan, leed het gezin gebrek en werd hij volkomen afhankelijk - 'horig' noemt hij het - van een rijke vriend en schoolkameraad die onder andere zijn studie betaalde en waar hij - ten onrechte - zeer hoog tegenop zag. Hij voelt zich levenslang tot dank verplicht en noemt deze vriendschap zelf 'ein fundamentales Unheil'. Toch zoekt hij de schuld bij zichzelf: 'Als ik mij minder afhankelijk opgesteld had ... was het beter geweest'.

Is Max Frisch het prototype van een zich in een crisis bevindende mannelijke generatie? Zelf geeft hij als een van zijn gebreken op: 'Male Chauvinism': 'Mijn gedrag heeft een verstandige vrouw ertoe gebracht te denken dat haar zelfontplooiing zaak van de man was'...

Toen Max Frisch vijfentwintig jaar oud was, wees zijn moeder hem terecht met de woorden: 'Schrijf toch niet altijd over vrouwen, want je begrijpt ze niet'. Dit was tot nu toe precies de gedachte die mij bekroop, als ik zijn werk las. Uit het verhaal

'Blaubart', dat verleden jaar bij Uitgeverij Suhrkamp verscheen, blijkt dat de inmiddels 71-jarige auteur de raad van zijn moeder niet heeft opgevolgd. Nog steeds houdt hij zich intensief met het raadsel vrouw bezig.

Dit heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat de man in zijn werk steeds weer meent, dat hij zich via een vrouw waar moet maken. Zes ex-echtgenoten laat hij de revue passeren door middel van hun getuigenissen voor de rechtbanken, waar de droevige held van het verhaal terecht moet staan, verdacht van moord op zijn zesde vrouw.

De man is de grote verliezer in dit met uiterste soberheid geschreven verhaal. Het is of de schrijver ieder woord teveel heeft willen vermijden om alleen maar duidelijk aan te kunnen tonen waarvan hij overtuigd is, namelijk dat het tijdperk van de vrouw is aangebroken.

In welke personificatie zij ook optreedt, als kunstenares, in het bezit van een maatschappelijke positie of interessante baan, studerend of als moeder in een bevredigender huwelijk - de vrouw redt zich uitstekend. Ja, zelfs de vermoorde vrouw die als hoer leefde en op die manier haar vrouw-zijn wenste te bevestigen.

Karakteristieke dialogen tussen enerzijds rechter, officier van justitie en advocaat en anderzijds de beklaagde en de getuigen wisselen af met overpeinzingen van de bij gebrek aan bewijs vrijgesproken arts, Dr. Schaad.

Om zijn gedachten af te leiden speelt hij biljart, maar in werkelijkheid is dit een geraffineerd woordspel met dubbele bodem, dat Frisch meesterlijk weet te hanteren: de partner die al dan niet meespeelt, de positie van de drie biljartballen, het toeval bij het spel, het gebruik van een lange of korte keu ... en de talrijke missers.

Doordat er één bladzijde in het boek voorkomt, waar herinnerd wordt aan de vele positieve aktiviteiten van de beklaagde, moest ik onwillekeurig denken aan het verhaal 'Undine geht' van de - in 1973 overleden - Oostenrijkse dichteres Ingeborg Bachmann, die een relatie had met Max Frisch. Hoezeer zij hem bewonderde moge blijken uit het volgende citaat, waarin de mensen/mannen eerst met grote verachting toegesproken worden; al hun domheid, kleingeestigheid, waan, wordt hun voor de voeten gegooid, maar dan volgt het afscheid: 'Aber so kann ich nicht gehen. Drum lasst mich euch noch einmal Gutes nachsagen, damit nicht so geschieden wird. Damit nichts geschieden wird'. En dan volgt een loflied op het gedoe in de mens, in de man, in de man die 'anders was dan de anderen':

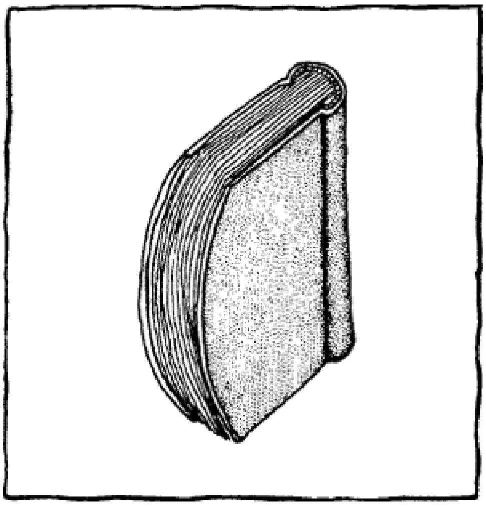
> Zo heeft niemand over de mensen gesproken, over de voorwaarden waaronder zij leven, over hun 'Hörigkeiten', bezit, ideeën ... Nooit lag er zoveel betovering over de dingen, als wanneer jij sprak, en nooit waren woorden zo souverein ... Nooit heeft iemand zo over zichzelf gesproken. Bijna waar. Bijna moordend waar ... Jij anders dan de anderen...

Max Frisch:

Stiller. Roman. Suhrkamp 1954. Vert. Margot Klaarhamer.
Meulenhoff Amsterdam 1981. 432 p. Prijs f 49,50

Dagboek 1966-1971. Suhrkamp 1972. Vert. Hans Hom. Meulenhoff 1981. 328 p. Prijs f 45,-

Blaubart. Eine Erzählung. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1982. Importeur Nilsson & Lamm. 172 p. Prijs f 32,75.



James Brockway
Another gateway to India
Over de fictie van Anita Desai

Anita Desai

To cite a favourite author is to repay a debt, to proclaim an allegiance.
Cyril Connolly

De ‘mannelijke’ en de ‘vrouwelijke’ roman

Hoewel wij nu reeds sinds meer dan twintig jaar het woord ‘poetess’ in het Engels niet mogen bezigen en de uitdrukking ‘woman novelist’ als kleinerend wordt beschouwd, kan men niettemin duidelijk verschillen waarnemen tussen fictie die door een man en fictie die door een vrouw is geschreven. Hier zit voor de vrouwelijke auteur niets denigrerends in - tenminste wat mijn eigen voorkeur betreft, daar die voorkeur al te vaak naar de tweede is uitgegaan.

Ik ben tot de voorlopige conclusie gekomen, dat dit verschil tussen het mannelijke en het vrouwelijke produkt niet oppervlakkig is. Het is in tegendeel van dien aard, dat - voor zover het de roman betreft - zelfs het gebruik van de definitie ‘roman’ voor beide soorten romans in sommige gevallen inexact lijkt. Met andere woorden: het betreft hier een wezenlijk verschil.

Men zou de voor de hand liggende weg kunnen inslaan, om te bepalen waaruit dit verschil voornamelijk bestaat, dat wil zeggen, door materie, wijze van benadering, vorm enz., van beide soorten romans te analyseren. Duidelijk is, bij voorbeeld, dat de mannelijke roman meestal meer ‘intellectual content’ heeft, meer volgens een bewust, vooraf uitgedacht intellectueel concept wordt gebouwd, terwijl die van de vrouw meer spontaan lijkt, meer uit zichzelf te zijn gegroeid, zoals bij voorbeeld een plant.

De ‘Gateway of India’, Bombay. Foto James Brockway, 1944.

Ik bedoel hiermee niet dat er geen hersenwerk in de vrouwelijke roman zit - ook niet dat de vrouw louter uit dat vage begrip ‘intuïtie’ schrijft. Eerder, misschien, dat de vrouw geen intellectueel geraamd en uitgekiend schema nodig lijkt te hebben. Het zou kunnen zijn, dat het gadeslaan van verschillen in speelgewoontes tussen kleine jongens (structuren bouwen) en kleine meisjes (verzorgen) ons hier iets te zeggen heeft. Maar het kan ook zijn, dat men vlugger in deze gevoelige materie - en dichter bij de waarheid - komt, door zich af te vragen, wat een man en wat een vrouw bezielt bij het schrijven van fictie.

Bij de man lijkt dit mij - veel meer dan bij de vrouw - te liggen in de wens om iets te presteren, om te laten zien wat men kan en vooral om te imponeren ... een reflex van zijn màn zijn, zijn drang naar concurrentie en overwinning. De vrouwelijke auteur lijkt mij aan de andere kant minder zèlf-bewust aan het werk te gaan en zich meer te interesseren voor onderzoek naar vragen als hoe wij van binnen in elkaar zitten, hoe wij geworden zijn, zoals wij zijn, en hoe wij op het leven en op anderen reageren.

Altijd lijkt de man zich veel meer dan de vrouw bewust te zijn van zijn audience en dit zal, volgens velen, niet voor

hèm maar voor hààr pleiten.

Welke auteurs zijn wij immers geneigd als de 'grote romanschrijvers' te zien? De vrouwelijke meestal niet. Wat de Engelse romankunst betreft: Jane Austen niet, hoe hoog haar prestaties dan ook worden geschat. George Eliot misschien. Maar waarom die mannelijke schuilnaam? Nu, wij weten heel goed waarom. Emily Brontë heel misschien. In deze eeuw, Virginia Woolf en Jean Rhys evenmin. Hun romans stellen het type van de vrouwelijke roman voor zoals ik dat hierboven heb trachten te schetsen. Dit niettegenstaande het feit, dat, waar het Woolf betreft, haar werk tenminste 'androgyn' is genoemd - vanwege haar grote - maar vrouwelijke - creativiteit misschien?

Ligt dit alles evenwel niet eerder aan de betekenis, die wij aan dat ook vage begrip 'groot' plegen toe te kennen dan aan de werkelijke prestaties van vrouwelijke auteurs? Is het niet zo, dat het stemvolume van de man eenvoudigweg 'groter' is dan dat van de vrouw? En daarom?

Deze materie, die ik hier zo ònacademisch - dat wil zeggen: uit het standpunt van de 'common reader' - heb benaderd, zal zeker in ons tijdperk reeds onderwerp van academische en feministische (en natuurlijk ook van feministisch-academische!) beschouwingen zijn geweest. Mij had zij twee jaar geleden bezig gehouden na het lezen van een tweetal Engelse romans, dat veel aandacht en tevens literaire onderscheidingen heeft getrokken. De ene roman was door een man, de andere door een vrouw geschreven, en de eerste is zonder twijfel als een grotere prestatie beschouwd dan de tweede en zelfs als 'a major work of fiction', al werd de andere, de vrouwelijke roman, ook hoog geschat. Mijn voorkeur ging in ieder geval naar de tweede uit.

Het betrof hier twee romans die ik reeds in de loop van 1981 in Bzzlletin 91, december, besproken heb, nl. *The White Hotel* van D.M. Thomas en *A Start in Life* van Anita Brookner. Misschien zal de lezer een weerspiegeling van het verschil dat ik heb aangeduid reeds in die twee titels bespeuren. Die van Thomas is nl. een symbool, waarvan het concipiëren van intellectualistische aard is, die van Brookner een eenvoudige beschrijving.

Zoals ik reeds in het decembernr. van 1981 heb gerapporteerd, was de roman van Thomas in 1981 'runner-up' voor de Booker-McConnellprijs ('die idiote prijs', volgens Bookworm in *Private Eye*, die de bekroonde auteur, Salman Rushdie, reeds twee weken vóór de bekendmaking wist te noemen). In plaats van de Bookerprijs ontving Thomas later de Cheltenham Festivalprijs, waarna zowel hij als zijn boek onderwerp werd en van veel publicity en sales promotion.

Anita Brookner's eersteling is bijna overal goed ontvangen en het leek dat zij zeker de Whitbreadprijs voor de beste eerste roman van 1981 zou krijgen toebedeeld. De prijs ging echter naar een *man*; naar William Boyd voor de roman *A Good Man in Africa*, waarover ik in mijn allerlaatste Kroniek in het juninummer (97) 1982 van Bzzlletin misnoegd heb geschreven. (Met zijn tweede roman *An Ice-cream War* heeft Boyd de Bookerprijs voor 1982 *bijna* gehaald - deze keer voor een veel ernstiger roman van zijn hand).

Wat mij hierin vooral interesseerde was de constatering dat mijn opvattingen omtrent het verschil tussen de 'mannelijke' en de 'vrouwelijke' roman door de betrokken romans en bekroningen leek te worden gestaafd. Het zou misschien misleidend zijn, om te zeggen dat de eerste soort roman 'extrovert' en de tweede soort 'introvert' is. Men kan evenwel zeggen, dat de belangstelling bij de eerste soort hoofdzakelijk op de buitenwereld, het leven om ons heen, is gericht, en bij de tweede soort op de binnenwereld, het zieleleven.

Er is in de roman van Thomas niet één figuur die met de creaties van Anita Brookner kan wedijveren. Terwijl het boek van laatstgenoemde over het leven gaat van Ruth Weiss, een begaafde jonge vrouw die door haar domme, egoïste ouders wordt uitgebuit - een kleine, intieme tragedie, gaat Thomas' roman over de psychologie van een vrouw, Elisabeth Erdman, die tijdens de oorlog door de Nazis op een afschuwelijke manier bij de massamoord in Babij Jar buiten Kiew is afgemaakt. Bij Thomas heeft de roman een geprononceerde, bewust opgebouwde structuur, waarbij onder andere gebruik wordt gemaakt van de versvorm, pastiche (van een rapport door Sigmund Freud geschreven) en fantasie. Bij Brookner heeft de roman de vorm van een gewone vertelling, al is er een verband tussen deze hedendaagse roman en de roman *Eugénie Grandet* van Balzac van 1833.

Anita Desai

Aan het besproken verschil heb ik onlangs weer moeten denken na het lezen van drie boeken van de in het Engels schrijvende Indiase auteur, Anita Desai. Niet in de eerste plaats omdat men hier met een vrouwelijke auteur te maken heeft die heel diep binnen weet te dringen in de geheime gedachtenen gevoelswereld van haar personages, maar omdat dit haar zeer goed gelukt juist daar, waar het om *mannen* gaat. Dit valt vooral in haar zeer gevoelige korte verhalen op. Bovendien zijn de ogen van deze Indiase schrijfster daarbij ook op de buitenwereld gericht. Haar proza schittert namelijk van heel kleurrijke, levendige beelden uit de Indiase omgevingen die zij beschrijft.

Het boek dat tegenwoordig als het eerste van Desai telt (er bestaan blijkbaar nog vroegere titels en ook vele kinderboeken) is de kleine roman *Fire on the Mountain* van 1977. Deze roman heb ik reeds in Bzzlletin nr. 92 (februari 1982) besproken, weliswaar in het kort maar dan wel met een héél lang citaat. Sindsdien heb ik haar langere en veel ambitieuzere roman *Clear Light of Day* van 1980 gelezen en, direct daarna, haar verhalenbundel van 1978, *Games at Twilight*, die in de herfst van 1982 in een Penguinuitgave is verschenen en wel in de uitstekende King Penguin-reeks, die in 1981 is gestart.

De hardback-uitgave van Desai's boeken komen van Heinemann, Londen, een uitgeverij die trouwens veel Indiase literatuur uitgeeft. Heinemann is bij voorbeeld de uitgever van de grote (de grootste) Indiase verteller, R.K. Narayan, die thans vijftig jaar aan het schrijven over zijn landgenoten is - een meester verteller wiens werk nog steeds te weinig in Europa is bekend geworden.

Daar Desai's roman *Clear Light of Day* in 1980 kandidaat voor de Bookerprijs was, is die roman reeds in dat jaar in een goedkope Penguinuitgave verschenen, wat betekent dat alle drie Desai boeken die ik hier bespreek in deze uitgave verkrijgbaar zijn.

Dat in de verhalen in *Games at Twilight* Desai overwegend mannelijke figuren als haar hoofdpersonages gekozen heeft, was mij nauwelijks opgevallen toen ik in een onderhoud met de schrijfster afgedrukt in het Engelse dagblad *The Guardian* las, dat zij, na haar jongste boek voor kinderen te hebben voltooid, bezig was ‘a new all-male novel’ te schrijven.

In hetzelfde interview stond te lezen, dat Desai zich niet als een ‘woman writer’ ziet en dat zij zich niet interesseert voor ‘narrow female concerns’. ‘The male-female relationship, for instance, has’ - zo kon men lezen - ‘never interested her much. There's far more believe in the West in its being important. For me it's not more important than love for one's parents, children, and friends. Each has its own confusion and problems’. Het zou dus interessant kunnen zijn, bij het bespreken

van deze drie Penguinuitgaven van Desai's werk, ook na te gaan, hoe deze houding in de praktijk tot uitdrukking is gekomen.

Wat de twee romans betreft, zal men dan met wat verbazing constateren, dat alle drie hoofdfiguren in *Fire on the Mountain* van het vrouwelijke geslacht zijn, terwijl het vertellen in *Clear Light of Day* loopt door middel van twee zusters, al spelen mannelijke personages hier een wat grotere rol. En toch geen

'vrouwenroman?' Nee, beslist niet. Bovendien is de aandacht inderdaad voor een aanzienlijk deel in beide romans op 'parents, children and friends' gericht. De situaties, al zijn ze met vrouwelijk inzicht en gevoel beschreven, zijn ook vaak situaties waarin mannen zich ook zouden kunnen bevinden, terwijl in *Clear Light of Day* het huwelijk van de ene zuster en een tamme 'affaire' van de andere heel summier zijn behandeld, zonder nadruk. Deze geschiedenissen vormen maar twee schakels in een lange ketting van ervaringen en situaties.

Fire on the mountain

In *Fire on the Mountain* trekt een oude vrouw, Nanda Kaul, zich in een rustig, koel huis in de bergen boven Delhi terug. Over dit huis, Carignano, in het dorpje Kasauli, leest men:

> It was the place, and the time of life, that she had wanted and prepared for all her life - as she realized on her first day at Carignano, with a great, cool flowering of relief - and at last she had it. She wanted no one and nothing else. Whatever else came, or happened here, would be an unwelcome intrusion and distraction.

Van deze situtie, en van de rust die ervan uitgaat, ontvangt de lezer een heel gevoelig beeld. Maar door Nanda Kaul's gedachten krijgt men ook een indruk van het drukke, woelige leven beneden, in de vlakte; van de hitte aldaar, en van de talrijke familieleden, waarvan Nanda Kaul, na een leven van toewijding, zich wil bevrijden.

Het lijkt of de enige verstoring van haar rust de onwelkome telefoontjes van haar hysterische, ongetrouwde oude vriendin Ila Das zal zijn. Maar neen. Raka, een ontembaar achterkleinkind, en echte kleine schooier, arriveert in deze veilige haven, een kind vol nieuwsgierigheid en energie. Deze confrontatie, dit conflict tussen oud en jong, vormt de essentie van de roman. Wat echter het sterkst in de herinnering van de lezer achterblijft, is niet zozeer deze situatie maar de kleur en geur van India. Men voelt dat men in India is geweest. Men heeft een ander soort leven, een andere lucht, een andere levensfilosofie ingeademd. Het schrijven van deze korte roman is een prestatie, het lezen ervan een ervaring.

Clear light of day

In de veel meer substantiële roman *Clear Light of Day* tekent Desai door middel van verschillende personages het beeld van een Hindoese familie, met al middelpunt het oude, wat bouwvallige familiehuis in een buitenwijk van Delhi. Zij doet ook meer dan dit. Want op de lichtste, subtielste manier tekent zij ook met dezelfde middelen een beeld van een veranderende samenleving.

Bergdorpje in India. Foto James Brockway, 1944

Aan het begin van deze roman staan twee opschriften, twee citaten uit het werk respectievelijk van Emily Dickinson en van T.S. Eliot - van de laatste komt men ook nogal vele citaten in de loop van het verhaal tegen. Het eerste citaat - twee prachtige regels die heel typerend voorde dichteres Dickinson zijn - luidt alsvolgt: ‘Memory is a strange bell / Jubilee and knell’ - en niets, geloof ik, had de stemming van deze fijngevoelige, wat weemoedige roman beter kunnen suggereren. Het tweede citaat luidt: ‘See, now they vanish, / The faces and places, with the self which, as it could, loved them / To become renewed, transfigured, in another pattern’.

Reeds hieruit blijkt dat deze roman meer is dan louter een familieroman. Hetzelfde blijkt ook uit de zorgvuldig gekozen en uitgewerkte, maar nooit opdringerige structuur die Desai aan haar boek heeft verleend, waarbij een geleidelijk teruggaan naar het verleden, gevolgd door een retour naar het heden en de toekomst, een belangrijke rol speelt.

Hoewel ook mannen een rol in de roman spelen, wordt het relaas in hoofdzaak gedragen door de gedachten en ervaringen van de twee zusters van het gezin, de oudste en ongetrouwde Bim, die in het ouderlijke huis is gebleven en die voor een debiele jongste broer (èn voor de schakels met het verleden) zorgt, en de jongste, Tara, die met een diplomaat is getrouwd, met hem de wereld is ingegaan en aan het begin van de roman haar eigen kinderen heeft, die met hun ouders in India op bezoek zijn.

Vooral in de eerste helft van de roman wordt ook veel aandacht besteed aan de oudste broer Raja, student, dichter en romanticus, die Lord Byron graag nadoet. Zijn functie is voor een groot deel de onrust en verstoring uit te beelden, die na de bevrijding in de zomer van 1947 door de rassenhaat en rassen-moord tussen de Hindoes en de Moslems zijn veroorzaakt. Zijn beste vrienden, waaronder een man die hij als jongen als zijn inspirerende held had uitgekozen, en die ook buren zijn, verdwijnen in de nacht. Als Moslems vrezen ze voor hun leven en zijn gevlucht. Raja wordt inmiddels door zijn Hindustaanse mede-studenten opgestookt, om Mohammedanen aan te vallen. De stemming in die dagen was verhit en bloeddorstig.

De portretten van de andere mannelijke personages - dat van Bakul de man van Tara, die de oude Indiase omgeving vervelend vindt, van dr. Biswas, de huisarts, die een vergeefse poging doet, om Bim tot zijn vrouw te maken, en de debiele, stille Baba, die op zijn kamer aldoor oude platen van Amerikaanse en Britse lichte muziek uit de jaren dertig en veertig speelt, zijn slechts cameo-portretten. Maar wat voor cameo-portretten! Raak, authentiek, levensecht.

Het begrip tijd speelt een grote rol in de structuur van de roman. In het begin loopt Tara, met man en kinderen terug naar India gekomen, in de nu wat verwaarloosde tuin van het oude huis. Was de tuin niet in haar jeugd veel mooier, meer verzorgd? Bim, de achtergeblevene, komt naar haar toe en terwijl ze beiden door de tuin, in

het gezelschap van de hond en de poes, lopen, praten ze over het leven, het huis, de tuin, hun gestorven ouders, hun kinderjaren. Er hangt over deze rustig en mooi geschreven scène een herfstsfeer en ook een gevoel als ware de tijd voor een paar ogenblikken stil gaan staan, hoezeer Tara vooral zich van het voorbijgaan van de jaren bewust is. De lezer weet zich intussen in de aanwezigheid van een schrijfster van allure, die zich echter nooit in die rol aan hem opdringt.

De situatie, zowel die waarin de twee zusters zich bevinden als die waarin hun geboorteland zich bevindt, wordt dan in de volgende conversatie aangegeven:

> Tara, lifted her hair from the back of her neck and let it fall again, luxuriantly, with a sigh. 'How everything goes on and on here, and never changes', she said. 'I used to think about it all', and she waved her arm in a circular swoop to encompass the dripping tap at the end of the grass walk, the trees that quivered and shook with birds, the loping dog, the roses - 'and it's all exactly the same, whenever we come home'.

> 'Does that disappoint you?' Bim asked drily, giving her a quick sideways look. 'Would you like to come back and find it changed?' Tara's face was suddenly wound up tightly in a frown as if such a thought had never struck her before and she found it confusing.
> 'Changed? How? You mean the house newly painted, the garden newly planted, new people coming and going? Oh no, how could I, Bim?' and she seemed truly shocked by the possibility.
> 'But you wouldn't want to return to life as it used to be, would you? Bim continued to tease her in that dry voice. 'Al that dullness, boredom, waiting. Would you care to live that over again? Of course not. Do you know anyone who would-secretly, sincerely, in his innermost self--*really* prefer to return to childhood?'
> Still frowning, Tara murmured meaninglessly 'Prefer to what?' 'Oh, to going on-to growing up-leaving-going away-into the world-something wider, freer-brighter', Bim laughed. 'Brighter! Brighter!' she called, shading her eyes against the brightness. Tara's head sank low, her frown deepened. She could not trust Bim to be quite serious: in her experience, the elder sister did not take the younger seriously-and so all she said was a murmured 'But you didn't, Bim'.
> 'I?' said Bim flatly, with her eyes still shaded against the light that streamed across the parched lawn and pressed against the trees at the fringe. 'Oh, I never go anywhere...'

Kort hierna zegt Bim (onder veel meer):

> Old Delhi does not change. It only decays. (...) Now *New* Delhi, they say is diffirent. That is where things happen. (...) Here we are left rocking on the backwaters, getting duller and greyer, I suppose. Anyone who isn't dull and grey goes away-to New Delhi, to England, to Canada, the Middle East, They don't come back.

Hierna gaat de lezer in de volgende hoofdstukken wel terug ... in de tijd dan. Eerst naar de bewogen zomer van 1947 en daarna nog verder terug, naar de eerste kinderjaren van de jongste zuster Tara, waarna men tegen het eind van de roman terug in het heden is. Tara vertrekt met man en kinderen en Bim, de eeuwige achtergeblevene (Oud-Delhi? het oude India?) blijft met de kindse Baba achter en moet zich met haar lot verzoenen. Tijdens een openluchtfeest 's avonds bij buren doen de muziek en het gezang regels van T.S. Eliot weer in haar opdoemen en wij lezen: *Time the destroyer is time the preserver.* Hierna, in wat bijna de slot-alinea is, denkt Bim alsvolgt:

> Its meaning seemed to fall out of the dark sky and settle upon her like a cloak, or like a great pair of feathered wings. She huddled in its comfort, its solace. She saw before her eyes how one ancient school of music contained both Mulk (een buurman en zanger), still an immature disciple, and his aged, exhausted guru with all the disillusionments and defeats of his long experience. With her inner eye she saw how her own house and its particular history linked and contained her as well as her whole family with all their separate histories and experiences-not binding them within some dead and airless cell but giving them the soil in which to send down their roots, and food to make them grow and spread, reach out to new

> experiences and new lives, but always drawing from the same soil, the same secret darkness. That soil contained all time, past and future, in it. It was dark with time, rich with time. It was where her deepest self lived, and the deepest selves of her sister and brothers and all those who shared that time with her.

Wat de citaten uit de dichtkunst van T.S. Eliot aangaat, moet misschien worden gezegd, dat deze niet slechts naar de Britse invloed op de Indiase literatuur en beschaving wijzen, maar ook naar de invloed van de Oosterse literatuur op de dichtkunst en het denken van Eliot.

Anita Desai schrijft vanzelfsprekend in de Engelse traditie, of, kunnen wij ook zeggen: in de Angel-Indiase traditie. Haar Engels is van een bijzonder verfrissende zuiverheid, wars van al de brute innovatie en verwrongenheid van veel modern Engels, een taal die de laatste jaren veel te lijden heeft van infiltratie door foutief vertaalde Duitse uitdrukkingen en zware Duitse structuren.

Zo zuiver is dit proza, en zo sterk voelt de lezer zich in India, dat het voorkomen van vele Hindostani woorden, bij voorbeeld voor kledingstukken, muziekinstrumenten enz.), niet in het minst storend is. Zich identificeren met deze Hindoes vormt evenmin een probleem. Dat gaat vanzelf ... of, accurater gezegd: het geschiedt bij de gratie van de gaven van Desai als prozaïste. Een belangrijk element in haar proza is het *tempo.* In *Clear Light of Day* kan men rustig en langzaam lezen. In India heeft men immers nog de tijd, de tijd om het leven gade te slaan als het voorbij gaat, voordat het voorbij is.

De observatie en weergave van details is ook bij Desai opvallend scherp en accuraat. Dit is vooral te zien in haar beschrijving van dieren en vooral aan de manier waarop dieren zich *bewegen*: de huiskat, de hond, de subtropische vogels, die in de bomen een eigen wereld, een eigen leven, lijken te hebben. Zulke details zijn dikwijls even scherp en accuraat in haar proza weergegeven als de huiselijke details van interieurs in de 17e eeuwse Nederlandse schilderkunst. Maar anders dan in de schilderkunst zijn ze nooit statisch. Zozeer voelt men zich in India, dat het me pas later is opgevallen dat de stemming en sfeer en ook enkele situaties in *Clear Light of Day* veel gemeen hebben met die van *De Kersentuin* en *Oom Wanja* van Anton Tsjechow.

Games at twilight

Hoe groot de bewondering die door deze twee romans wordt gewekt ook mag zijn, het meest heb ik genoten van de elf verhalen die in *Games at Twilight* zijn gebundeld, allemaal *scènes de la vie indienne.* In zes van de elf verhalen is de hoofdfiguur een man en in twee verhalen over kinderen is de aandacht steeds op een jongen gericht; in de overblijvende drie verhalen delen huwelijkspartners de hoofdrollen. In het laatste en langste verhaal gaat het om een jong Amerikaans echtpaar dat door India een reis maakt; in het kortste verhaal speelt het zoontje van een Portugese dame in Bombay de hoofdrol. In al de andere verhalen deelt de lezer het dagelijkse leven van gewone mensen in India, waarvan het merendeel uit kleine lieden bestaat.

Het titelverhaal, waarin een paar kinderen uit een nogal welgesteld gezin 's avonds in hun tuin spelen, is misschien het minste, al is de observatie van het doen en laten van kinderen onder elkaar hier heel raak. (Anita Desai is zelf moeder van vier kinderen en zal het weten). De aandacht in dit verhaal wordt geconcentreerd op de angst en frustraties van het jongste kind, en angst en frustratie zijn definities van de gevoelens van vele van de personages in deze bundel, hoewel het meestal maar

kleine angsten en frustraties betreft. Daar India voor vele Nederlandse lezers een onbekend en vrij afgesloten gebied is, zal ik hier ieder verhaal, het ene na het andere, even onder de loep nemen.

In *Private Tuition by Mr Bose* voelt men zich in het echte India van de kleine man. In zijn eenvoudige woning in Calcutta zit meneer Bose op zijn balkon 's avonds om bijles te geven aan de kinderen van beter gesitueerden. Maar zijn aandacht is eigenlijk bij zijn jonge vrouw, die bezig is in de keuken aan het eind van de gang, waar zijn zoontje (zonder broek) op de vloer met een lepel speelt. De aandacht van niemand is eigenlijk op de oude teksten gericht die worden voorgelezen; noch die van de jongen, noch die van het schalkse meisje dat daarna aankomt. Ook niet de aandacht van meneer Bose, die, als de leerlingen vertrokken zijn, gelukkig en tevreden in de keuken met zijn mooie jonge vrouw zit te eten. Dat is alles - maar het is ook een stuk India dat men niet gauw vergeet.

Dezelfde enscenering is herkenbaar in het tragi-komische verhaal *Sale*, maar hier is de hoofdfiguur een arme schilder, die klanten op bezoek krijgt. In het begin hangt hij de onverschillige kunstenaar uit, maar als het blijkt dat de koop hoogstwaarschijnlijk niet zal doorgaan, verandert hij in een wanhopige bedelaar, die om zijn vrouw tevreden te kunnen houden, geld op tafel wil zien.

Bij deze verhalen hoort ook het verhaal *Pigeons at Daybreak* over een oud echtpaar en hun dagelijkse leven: een voortdurend gevecht tegen de hitte, zijn verblindheid en slechte humeur en hun armoede. In *Studies in the park* leeft men mee met een jonge student die, zoals vele andere jonge studenten, naar het park moet gaan om te kunnen studeren, want rust om dat thuis te doen is er niet. Hij móét blokken - dat wordt van hem verlangd; hij móét vooruit komen, een plaats voor zichzelf in de moderne samenleving veroveren.

Dan ziet hij het betoverende gezicht van een vrouw in het park en hierna gaat hij iets anders over het leven denken.

In *Surface Textures* maakt men de genesis van een swami mee: een huisvader, kleine ambtenaar, raakt in de ban van het wezen, het uitzien, de 'surface texture' van een meloen die op zijn eettafel ligt. Hij verlaat vrouw en kinderen en wordt een bedelaar, een heilige. In *Pineapple Cake* is de hoofdfiguur een Portugese jongen, die met zijn moeder, een mevrouw Fernandez, naar een bruiloft moet - hij stribbelt tegen. Zijn moeder krijgt hem zover met de herhaalde beloftes: 'Cake for you!'. Als de vader van de bruid tijdens de feestelijkheden plotseling doodvalt, verliest mevrouw Fernandez haar macht over haar kind en ook over haarzelf en in haar consternatie eet zij de cake zelf op. (Er is overal in deze verhalen een 'touch of satire', maar deze wordt steeds weer verscherpt en bruusker als buitenlanders in het zoeklicht staan).

Dit laatste wordt duidelijk geillustreerd door het lange verhaal aan het eind van deze bundel, *Scholar and Gypsy* - een nogal onverwachte toespeling op het bekende gedicht van Matthew Arnold. Een ernstige jonge Amerikaan, academicus, is op studiereis door India met zijn vrouw. De vrouw klaagt aldoor. Zij sterft van de hitte. India, met zijn vreemde goden en beelden, kan haar niet bekoren. Integendeel, het boezemt haar angst en afkeer in. Terwijl haar man alles ziet door de ogen van een academicus die op zoek naar stof voor zijn boek is, is haar ervaring van het land een heel andere:

> It began to seem to her that this was the chief occupation of people in Bombay - going to parties. She was always on the point of collapse when she arrived at one: the taxi invariably stank, the driver's hair dripped oil, and then the sights and scenes they passed on the streets, the congestion and racket of the varied traffic, the virulent cinema posters, the blazing colours of women's clothing, the profusion of toys and decorations of coloured paper and tinsel, the radios and loudspeakers never tuned to less than top volume, and amongst them flower selllers, pilgrims, dancing monkeys and performing bears ... that there should be such poverty, such disease, such filth, and that out of it boiled so much vitality, such irrepressible life, seemed to her unnatural and sinister-it was as if chaos and evil triumphed over reason and order...

Als men nooit in een grote stad in India is geweest, dan heeft men daar in ieder geval een levend beeld van die kleurrijke werkelijkheid. En als men wel in India is geweest, herkent men de sfeer al direct. Maar men herkent nog meer: de houding van de westerling, die de uitbundigheid van India niet aankan, en daarom alles afkeurt. Uit angst.

Heel anders echter is de reactie van deze jonge Amerikaanse, als zij bevriend raakt met een groep westerse hippies, die in India haast als bedelaars leven - een ontwikkeling die bij haar serieuze echtgenoot consternatie wekt en die er toe leidt, dat hij zijn vrouw verliest. Deze heeft ‘Nirvana on earth’ ontdekt! Sterk satirisch is dit verhaal wel - maar, hoe sterk de satire ook mag zijn, zij blijft steeds rustig, wordt nooit overdreven. In zo'n verhaal komt het thema natuurlijk ook naar voren van twee verschillende, niet op elkaar aan te passen beschavingen en gevoelswerelden, een thema dat heel onderhoudend en overtuigend wordt behandeld.

Hetzelfde kan ook worden gezegd van *The Farewell Party* -dat mijns inziens het knapste en subtielste verhaal van deze verzameling is. In dit verhaal is het echtpaar niet Amerikaans maar Indiaas, maar man en vrouw hebben deel uitgemaakt van de internationale society van zakenlieden en ambtenaren in hun stadje. Na een verblijf van slechts vijf jaar gaan zij de stad verlaten en daarom geven zij een tuinfeest - 's avonds natuurlijk, omdat het overdag te warm is.

Bina en Raman hebben hier met hun kinderen rustig geleefd. Ze hebben nooit echt deel genomen aan het ‘society life’. Toch doen alle gasten, waaronder de Commissioner en zijn vrouw, overdreven hartelijk en opgewekt als ware dit niet het geval geweest. Hierdoor ontvangt de lezer natuurlijk een doordringende indruk van de schijnheiligheid en oppervlakkigheid van zulke sociale contacten. Raman werkt voor een grote firma net als de heren van Imperial Tobacco, Brooke Bond Tea en Esso, maar hun hartelijkheid ten spijt, laten die collega's Raman wel aanvoelen, dat hij niet ècht bij hen hoort, niet ècht op hun niveau is, want de firma waarvoor Raman werkt, is een *Indiase* en geen *westerse* firma. Men voelt veel sympathie voor Raman, die een beetje onhandig is en tijdens het feest voor drank moet zorgen, als hij de fles Remy Martin stiekem voor zichzelf achterhoudt en onder zijn serveertafel verbergt!)

In dit verhaal werkt de satire (het stille commentaar) van Desai echter op haar best in de laatste scene: als de ‘belangrijke’ gasten vertrokken zijn, blijven Bina en haar man achter op het terras van hun woning met een paar van hun echte vrienden en na een poosje begint een van de vrouwen liederen van de grote Indiase dichter en filosoof Rabindranath Tagore te zingen, terwijl ‘the eyes of her listeners, sitting tensely in that grassy, inky dark, glazed with tears that were compounded equally of drink, relief and regret’. Een verhaal dus waarin het satirische met diep gevoel en begrip wordt getemperd. Het gevoel en begrip, zou ik willen suggereren, van een meester-vertelster.

Twee verhalen heb ik voor het laatst gehouden, want deze zijn wat anders van toon en vormen daarbij een boeiend onderling contrast. In beide gaat Desai nogal diep op persoonlijke verhoudingen in. In *A Devoted Son* gaat het om de verhouding tussen een oude, stervende vader van eenvoudige afkomst en zijn succesvolle zoon, die een beroemde chirurg is geworden. Een verhouding dus tussen het oude en het nieuwe India - een pijnlijke verhouding. De zoon, symbool van de gemoderniseerde, vooruitstrevende, op wetenschap gebaseerde maatschappij wil zijn vader met zijn regiem en zijn geneesmiddelen in leven houden, terwijl de oude man verlangt om te sterven. Deze komt uiteindelijk in opstand, gooit het allernieuwste medicijn die de zoon hem brengt over zijn mooie witte broek en roept uit: ‘God is calling me-now let me go’.

Het andere verhaal - *The Accompanist* - is in de ik-vorm verteld, een vorm die Desai in deze verzameling maar tweemaal hanteert-en in beide gevallen is de verteller een jongeman.

Bhaiyya, zoon van een eenvoudige maker van muziekinstrumenten, is hier aldoor aan het woord. Zijn verhaal gaat over de ontboezeming van een gewillige, extatische slaaf en wordt een soort *apologia pro sua vita.* Vroeger had hij heel andere belangstellingen, maar hij heeft alles in de steek gelaten om, als speler van de

tanpura, de accompanist - en dus de ondergeschikte - van een bekende speler van de *Sitar* te worden. Deze man noemt hij vol verering en liefde ‘my Ustad’, als ware de beroemde man zijn eigen, zeer persoonlijke god. Maar ergens voelt Bhaiyya dat hij zijn toewijding verontschuldigen en verklaren moet:

> Yes, it was my destiny to play the *tanpura* for a great Ustad, to sit behind him where he cannot even see me,
> *vervolg op pag. 72*

[Nummer 107]

Anneke Reitsma
‘Ik bloei van binnen met de dood tot bloem’
Naar aanleiding van dagboek en brieven van Etty Hillesum

I. Inleiding - ‘Een duizendjarige ziel’

Amsterdam. Museumplein. Maart 1941.

In een nog vrij vroeg stadium van oorlog en vernietiging beschrijft Etty Hillesum in haar dagboek het veranderde landschap voor haar ogen:

> Het is opeens veranderd, door wat voor innerlijk proces weet ik niet, maar het is anders. Dat werd me duidelijk, vanochtend pas, toen ik terugdacht aan een loopje om de IJsclub een paar avonden geleden. Ik liep daar in de schemering; tere tinten in de lucht, geheimzinnige silhouetten der huizen, de levende bomen met hun doorzichtige takkenwerk, in één woord verrukkelijk. En ik weet precies hoe het me ‘vroeger’ verging. Dan vond ik het zo mooi dat ik er pijn van kreeg in m'n hart. Dan leed ik onder de schoonheid en wist niet waar ik ermee naar toe moest. Dan kreeg ik de behoefte om te schrijven, te dichten maar de woorden wilden toch nooit komen. Dan voelde ik me doodongelukkig. Ik zwelgde eigenlijk in zo'n landschap en putte me daardoor uit. Het kostte me oneindig veel energie. Ik zou dat nu onanie willen noemen.
> Maar die avond, nu pas geleden, reageerde ik anders. Ik onderging met vreugde hoe Gods wereld, ondanks alles, toch schoon is. Ik genoot even intens van dit geheimzinnige, stille landschap in de schemering, maar a.h.w. verzakelijkt. Ik wilde het niet meer ‘hebben’. En ik ging gesterkt naar huis en weer aan het werk.[1]

‘Naar huis’ wil dan nog zeggen: naar de Gabriël Metsustraat nummer 6, van waaruit haar kamer uitzicht biedt op de bomen en de ruimte van het Museumplein, en - dankzij die ruimte - ook op haarzelf. ‘Aan het werk’ betekent: Russische grammatica bestuderen, thema's maken, lessen voorbereiden, Rilke lezen, Dostojevski vertalen en vooral ‘het geremde gemoed prijsgeven aan een onnozel stuk lijntjespapier’. Op dít lijntjespapier, vele schriften lang, krijgt *Het verstoorde leven* gestalte, - het dagboek dat de kroniek werd ‘van veel dingen uit deze tijd’.

Esther Hillesum (geboren op 15 januari 1914 te Hilversum) is 27 jaar wanneer zij een begin maakt met deze nauwgezette registratie van innerlijke en uiterlijke gebeurtenissen. Want zoveel maakt het begin van haar dagboek onmiddellijk duidelijk: ál wat zich daarbuiten aan schending voltrekt, kan men slechts leven bij de gratie van een innerlijke ruimte. ‘En dát weten degenen die zeggen: je leeft te intensief, níet, dat men zich terug kan trekken in een gebed als in een kloostercel en dat men dan met vernieuwde kracht en herwonnen rust verder gaat’ (*Dagboek*, p. 169).

Etty Hillesum

Hoezeer deze innerlijke rust van node is, moge blijken uit de volgende, zo droog mogelijk - en in zekere zin ook willekeurig - opgesomde feiten:

januari 1939.	Aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog houdt Adolf Hitler een redevoering in de Rijksdag, waar hij zegt: '*Wenn es dem internationalen Finanzjudentum in und ausserhalb Europas gelingen sollete, die Völker noch einmal in einen Weltkrieg zu stürzen, dann wird das Ergebnis nicht der Sieg des Judentums sein, sondern die Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa*!'
november 1940.	Alle Joodse ambtenaren worden ontslagen. Van bedrijven en instellingen wordt een zogenaamde Ariër-verklaring geëist. Onder hen is ook Jacques Presser, over

wie Gerard Reve in *Moeder en Zoon* schrijft: ‘De merkwaardigste leraar die ik ooit gehad heb, was Dr. Jacques Presser, de latere hoogleraar moderne geschiedenis en auteur van *De Tachtigjarige Oorlog*; *Napoleon, Historie En Legende*; *Amerika: Van Kolonie Tot Wereldmacht* en van *De Ondergang*’ (p. 49). Ik zou daar anno 1983, aan toe willen voegen: Jacques Presser, de grote auteur van *De nacht der Girondijnen* en van de dichtbundel *Orpheus en Ahasverus.*

september 1941. Joodse ouders worden verplicht hun kinderen naar aparte scholen te sturen.

oktober 1941. Er wordt bepaald dat Joden niet langer een bezoek mogen brengen aan openbare gelegenheden als parken, sportvelden, badinrichtingen, schouwburgen, bibliotheken en musea. Voor Etty Hillesum betekent dit, heel concreet, dat bijvoorbeeld het Amsterdamse Vondelpark en de Universiteitsbibliotheek verboden terreinen geworden zijn.

Dán hebben in de hoofdstad echter al láng de eerste grote razzia's plaats gevonden. Op Duits bevel immers is in februari 1941 de *Joodse Raad* tot stand gekomen, door Dr. L. de Jong in *De Bezetting* ‘een eigen schijnoverheid’ genoemd, met ‘van de Duitsers uit gezien geen ander doel dan hun bevelen door te geven’ (deel 3, p. 11).

Tegen dít décor maakt Etty Hillesum (uit Joodse ouders geboren - haar moeder was een Russin, die na de zoveelste progrom in Nederland terecht gekomen was) haar dagboeknotities en zij laat er geen enkele twijfel over bestaan welke toekomst zij voor zich heeft. Later, in Westerbork, waar zij als ‘*Het denkende hart van de barak*’ fungeert, formuleert zij het in een van haar brieven als volgt: ‘Het gaat er voor ons geloof ik niet meer om dat men leeft. Maar hóe men ingesteld is op de ondergang’ (*Brieven*, p. 70).

De Dokwerker...

Opgericht n.a.v. de Februari-staking 1941

Met op de achtergrond de gebouwen van de Portugees Israëlistische gemeente.

Het is een cruciale uitspraak die de veelheid van gedachten en gebeurtenissen uit *Het verstoorde leven* tot deze noemer terugbrengt: de houding die de mens ten opzichte van het *lijden* moet bepalen. En hoewel deze plicht voor ieder mens en voor alle tijden geldt - men leze er Shakespeare's *Hamlet* of Dostojevski's *De gebroeders Karamazow* of Rilke's *Duineser Elegien* maar op na -, in de jaren '40/'45 betekende een dergelijke standpuntbepaling létterlijk een zaak van leven of dood.

Eind september 1942, wanneer Etty Hillesum even met ziekteverlof uit Westerbork naar Amsterdam is teruggekeerd, schrijft ze in haar dagboek: '*Natuurlijk, het is de volledige vernietiging! Maar laten we het toch met gratie dragen*' (*Dagboek*, p. 177). Het is een wonderlijk woord dat Etty Hillesum in deze context gebruikt: 'gratie', een woord waarbij de grote Van Dale o.a. vermeldt: 'bevalligheid', 'goedgunstigheid', 'genade', 'goedertierenheid' en zelfs: 'gehele of gedeeltelijke kwijtschelding van door rechterlijk vonnis opgelegde straf'. Ik moet denken aan die ouderwetse uitspraak die ik gedurende mijn eigen lagere schooltijd nogal eens hoorde: '*Meneer Van Dale wacht op antwoord*'. Ik meen dat Etty Hillesum in haar dagboek en brieven wel enige antwoorden heeft gegeven.

Haar levens- én zeggingswijze(n) getuigen van een waardigheid en een levensmoed die in het licht van de oorlogsjaren niet anders dan paradoxaal en zeldzaam genoemd kunnen worden. Al valt er naar mijn mening wel enige overeenkomst te signaleren met de levensmoed en het vitalisme van H. Marsman, de dichter die in zijn *Verzen* (1923) reeds het gedicht 'Invocatio' (= letterlijk: 'aan-, inroeping, afsmeking') schrijft. Ik citeer het gedicht hier (in de editie van het *Verzameld Werk*) in zijn geheel en wel vooral om aan te geven hoezeer literair-historische etiketten kunnen vervagen in de herhalende beweging der geschiedenis:

Invocatio

Laat mij in uwer haren mantel slapen
en leg uw donker om mijn wilde hart,
verban het licht uit mijner ogen dalen
en vouw uw venster open in den nacht.

want ik ben moe, de dag heeft mij geslagen
met vuur en wijn uit zijn verweerde bron.
mijn angst versteende tere rozenhagen:
ik ben een blindelings bezetene van zon.

omhul mijn hoofd en laat de schuwe handen,
verborgen in de schee van uw gewaad,
zich ankren mogen aan de heuvelflanken,
waardoor de hartslag van de schemer waart.

en neem mijn mond, want haar verdroogde vlammen
verzengen naar de schaduw van uw bloed,
bedauw mijn stem met schemerende glansen
en gord mijn ogen aan met zachten moed.

laat mij in uwer haren mantel slapen
en leg uw donker om mijn wilde hart,
verban het licht uit mijner ogen dalen
en vouw uw venster open in den nacht.

Men hoeft geen groot psycholoog, neerlandicus of historicus te zijn om enige overeenkomst te vermoeden tussen de dichter die in 1940 tijdens een vluchtpoging naar Engeland verdronk, ná de voltooiing van zijn grootste poëtisch monument *Tempel en Kruis*, ('*Wie schrijft, schrijv' in den geest van deze zee*'), en Etty Hillesum, die zichzelf bij herhaling 'het meisje dat niet knielen kon' noemde en in wier hart tenslotte 'antieke vrede / was gedaald' (H. Marsman, *Verzameld Werk*, p. 178).

Ik leid deze 'vrede' af uit de briefkaart die als poststempel: 15 september 1943 draagt, een ansichtkaart die door Etty uit de trein-richting-Auschwitz is gegooid en door boeren buiten het kamp Westerbork gevonden en op de bus gedaan (aldus de annotatie van Jan Geurt Gaarlandt). De kaart is geadresseerd aan Christine van Nooten, classica te Deventer, de plaats waar de vader van Etty Hillesum tot 29 november 1940 rector van het gymnasium was). Het is het laatste bericht dat Etty Hillesum verzonden heeft:

> Christien, ik sla de bijbel op op een willekeurige plaats en vind dit: de Heere is mijn hoog vertrek. Ik zit middenin een volle goederenwagon op m'n rugzak. Vader, moeder en Mischa zitten enige wagons verder. Het vertrek kwam toch nog vrij onverwachts. Plotseling bevel voor ons speciaal uit Den Haag. We hebben zingende dit kamp verlaten, vader en moeder zeer flink en rustig. Mischa eveneens. We zullen drie dagen reizen. Dank voor al jullie goede zorgen. Achtergebleven vrienden schrijven nog naar Amsterdam, misschien hoor je iets? Ook van mijn laatste kampbrief?
> Tot ziens van ons vieren.
> Etty
> (Mischa is een broer van Etty. Hij was een muzikaal wonderkind en behoorde tot de allerbeste pianisten van Nederland. Zie: *Brieven*, p. 116/117)

Men moet misschien wel een zorgvuldig en geoefend lezer zijn om de metaforiek rond 'vuur en wijn' en 'bron', de beelden die Marsman in zijn 'Invocatio' zo veelvoudig hanteert, in verband te kunnen brengen met 'tere rozenhagen'. Ik geloof niet dat het genoeg is wanneer men weet dat 'Invocatio' uit Marsman's eerste, zogeheten 'vitalistische' periode dateert. Ik geloof zelfs niet dat men zo heel veel wijzer wordt

wanneer men weet dat dit gedicht tot de zogenaamde 'Virgo'-gedichten behoort, een cyclus die op de 'Zon'-gedichten volgt.

Ik meen dat men dit gedicht het meeste recht doet door op de hoogte te zijn van de religieuze meerwaarde die symbolen als 'vuur' en 'wijn' en 'bron' en 'roos' in een lange traditie eigen zijn. Marsman was dankzij zijn opvoeding (zijn vader kwam uit een gereformeerd gezin; zijn moeder was van huis uit hervormd en als kind bezocht Marsman de lagere school van de Hernhutterse Broedergemeente) heel goed op de hoogte van deze en andere Christus-motieven. Etty Hillesum was dat - door haar Joodse achtergrond, haar gymnasiale vorming én door haar zelfstudie - eveneens.

Ik citeer Arthur Lehning (en nú om geen andere reden dan de overeenkomst, de beangstigende parallel aan te geven tussen de jaren dertig en het jaar 1983, waarin men - in een land als Holland - met een rijksdaalder moet betalen of men gezond of ziek mag zijn; waar men bezuinigt op de fundamenten van een samenleving - onderwijs en cultuur - in de hoop dat het huishoudboekje van de Staat er dan béter op worden zal ...) in *De vriend van mijn jeugd*, die - toen ze nog vrienden waren - zegt:

> Twee jaar later zou hij schrijven (bedoeld is het jaar 1921 - a.r.), dat voor hem de ideale dichter was, *die beide heeft van dit laat seizoen: van het impressionisme de rust, de gemeenzaamheid met het buitene, de breedheid, de atmosfeer, de gevoeligheid, het ogenblikkelijke, den weemoed, - en van het andere de bezetenheid, het duivelse, het ondergrondse, overzijdse, fantastische, vizioenaire.*
> Men zou ook kunnen zeggen - zoals wij in die tijd graag zeiden -: het germaansche èn het Slavische. (p. 39)

Ik citeer deze passage hier mede zo nadrukkelijk omdat sommigen zich hebben gestoten aan het gemak waarmee Etty Hillesum en haar familie zich op transport hebben laten stellen. Ze hadden - zo luidt de redenering - toch ónder kunnen duiken? Tal van getuigenverklaringen bevestigen dat Etty Hillesum deze mogelijkheid in feite geen enkel moment overwogen heeft. Hanneke Starreveld-Stolte merkt hierover, terugblikkend, op:

> Etty vond dat ze het recht niet had om te ontkomen aan wat het volk werd opgelegd. Wij kunnen niet de vrijheid kiezen als anderen vernietigd worden, zei ze. Je stond eenvoudig machteloos. Want Etty was niet de enige die ging. *Dries en Heleen Querido*, Liesl en Werner Levie gingen ook. Het is een verwantschap die wij niet kennen
> (*De Tijd* van 27 november 1981, p. 45).

In het laatst bewaard gebleven dagboek-cahier (de meeste aantekeningen die Etty Hillesum in Westerbork maakte, zijn verloren gegaan, aangezien zij deze met zich mee naar Auschwitz nam) geeft ze zélf - zijdelings - een verklaring voor deze wonderlijke houding van geestkracht en vitaliteit; ze doet een beroep op 'de leeftijd van de *ziel*, die een andere leeftijd is dan die welke geboekt staat bij de burgerlijke stand':

> Ik denk dat de ziel bij de geboorte al een bepaalde leeftijd heeft die niet meer verandert. Men kan met een ziel geboren worden die 12 jaar oud is. Men kan ook geboren worden met een duizendjarige ziel, er zijn soms kinderen van 12 jaar, aan wie men merken kan dat hun ziel 1000 jaren oud is. Ik geloof dat de ziel dat deel van de mens is dat het meest onbewust is, vooral bij de Westeuropeaan, ik denk dat de oosterling veel meer zijn ziel 'leeft'. De westerling weet zich er eigenlijk niet goed raad

> mee en geneert zich voor die ziel als ware zij iets onzedelijks. Ziel is weer iets anders dan wat wij 'gemoed' noemen. Er zijn wel mensen die veel 'gemoed' hebben, maar weinig ziel
> (*Dagboek*, p. 181/182).

Duizend. Het getal dat in de literatuur de hyperbool bij uitstek is en hier fungeert als metaforische aanduiding van een immense ouderdom. Een eenvoudig geval van *fictie*? Natuurlijk, duizend jaren is een leeftijd die een mens in *werkelijkheid* nooit halen, maar wel ervaren kan. Zo beschouwd kunnen we de grenzen tussen 'fictie' en 'realiteit' niet scherp genoeg in de gaten houden, - de buitengewoon onverkwikkelijke Gerard Reve-affaire heeft dit nog zeer onlangs aangetoond (men leze bijvoorbeeld achtereenvolgens: het Boudewijn Büch-interview, gepubliceerd in *Het Parool* van 15 januari 1983; dan zou men één van de *Brieven aan Simon C.* kunnen opslaan en tenslotte zou men - maar dit is slechts een voorbeeld - de laatste alinea kunnen herlezen van de 'Brief uit het huis genaamd "het gras", opgenomen in de bundel *Nader tot U*; men kan ook andere voorbeelden en een andere volgorde kiezen. Dat staat de lezer vrij!). Ik

citeer de zich toen nog noemende Gerard Kornelis van het Reve: ‘en mijn hand schreef het op: *Nu weet ik, wie gij zijt, / de Jongen die ik eenzaam zag te Woudsend en daarna, / nog op dezelfde dag, in een kafee te Heeg. / Ik hoor mijn Moeders stem. / O Dood, die waarheid zijt: nader tot U*’ (p. 125).

De schaal van fictie naar werkelijkheid is een zeer gevoelige, en de balans kan gemakkelijk naar de verkeerde zijde doorslaan. Als ik mij niet vergis, heeft Gerard Reve met de grenzen tussen beide enige moeite; ik meen echter zeker te weten dat Etty Hillesum een haarscherp oog had voor de realiteiten van het fascisme, voor de concrete werkelijkheid van transport tot gaskamer. Men zou dit haar ‘realiteitszin’ kunnen noemen, of beter wellicht: haar historisch besef. Toch heeft deze werkelijkheidszin Etty Hillesum er niet van kunnen weerhouden om Westerbork óók te beschrijven als: ‘*Zoals die barak daar soms* 's *nachts lag onder die maan, gemaakt uit zilver en uit eeuwigheid: als een stukje speelgoed, ontgleden aan Gods verstrooide hand*’ (*Brieven*, p. 2). Bij wijze van spréken dan, zoals de als-vergelijking ook aangeeft.

Wie zei ook al weer dat literaire taaluitingen (en Etty Hillesum's karakteristiek van Westerbork behoort daar op dezelfde wijze toe als de beschrijving van ‘Het Achterhuis’ door Anne Frank) ‘niet-referentieel’ zijn? Ik herinner mij het weer: het was Frank C. Maatje, die in zijn *Literatuurwetenschap* als axioma ontvouwde:

> *Het axioma waarop dit boek is gebouwd en waarop, implicite, trouwens de gehele moderne literatuurwetenschap (... samen te vatten als ‘autonomie-bewegingen*’*) berust, is, dat er behalve taaluitingen die uit de zojuist beschreven referentiële, naar bepaalde denotata verwijzende taaltekens zijn opgebouwd, ook taaluitingen bestaan, die hun bijzonder karakter juist ontlenen aan het feit dat hun taaltekens geheel of in ieder geval overwegend* NIET-REFERENTIEEL *zijn. Tot dit soort taaluitingen behoren de literaire werken*
> (p. 15/16).

Ik hoef dit axioma hier gelukkig niet uitvoerig aan te vallen of te ontzenuwen (dat hebben enige literatuurwetenschappers en een enkele taalkundige trouwens al lang gedaan); wél lijkt het me de helderheid van onze leesbril ten goede komen, wanneer we zeggen: *niet-referentiële taaltekens bestaan niet*, om de eenvoudige reden dat ‘taaltekens’ die niet meer ergens naar verwijzen ophouden ‘taal en teken’ te zijn. Dat staat in Van Dale, en - voor wie nader geïnteresseerd is - ook heel mooi en duidelijk in *Hedendaags Fetisjisme* van Carry van Bruggen te lezen, al verschil ik met haar van mening dat ‘het beeldend vermogen wortelt in de geest en niet in de taal’ (p. 131). Het is mijn stellige overtuiging - en oude taalkundigen als Lambert ten Kate, geboren te Amsterdam op 23 januari 1674 en aldaar overleden op 14 december 1731, wísten dit, zoals ook de schrijvers het weten - *dat het beeldend vermogen wortelt in de taal*, en het zijn rijke geesten - veelal mensen met een ‘oude’ ziel - die de wortels van deze ‘verbeelding’ kennen en herkennen, telkens weer opnieuw.

Het is uiteraard geen toeval dat men een dergelijk ‘gelaagd bewustzijn’ vooral bij *dichters* aantreft. Ik denk aan Gerrit Achterberg en diens eeuwige jacht op de tijd. Ik denk aan Marsman en diens ‘antieke vrede’ in *Tempel en Kruis.* Ik denk aan J.C. Bloem en ‘de goddelijke onvervuldheid, die wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist den anders onduldbaren last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen. Zonder dit verlangen - wat ware het leven ons?’ (in: *Doorschenen Wolkenranden*, p. 81). Ik denk aan Martinus Nijhoff die in één van zijn verzen de ik-figuur naar Bommel laat reizen ‘om de brug te zien’. Ik denk ook aan

Ida Gerhardt, wanneer zij in *Twee uur: de klokken antwoordden elkaar* (een lang verhalend gedicht, waarin de tijd - dankzij de droom! - verschoven wordt en losgewrikt) schrijft: 'En ik bleef achter. Laak mijn tranen niet: / wie oud geworden is in dèze eeuw / draagt in zijn denken vele eeuwen mee'.

De 'ziel' van Etty Hillesum is oud geworden in deze eeuw; haar leven werd vroegtijdig verstoord. Toch kan zij gedurende de verschrikkingen van de oorlogsjaren innerlijk 'overleven' dankzij haar vindingrijke levensmoed, haar gevoelige intelligentie (té 'gevoelig' vindt professor Karel van het Reve), haar praktische werkelijkheidszin en misschien niet in het laatst van al: dankzij haar 'belezenheid', maar wellicht is het beter om hier te spreken van 'leesvaardigheid'. Want zíj presteerde het om midden in de meest chaotische vergaderingen of tussen de bedrijven van Westerbork door in Rilke's *Stundenbuch* te lezen. Jeanne van der Eng-Liedmeier herinnert zich nog een laatste gesprek met Etty, tijdens een lange wandeling over het Museumplein, vlak voordat ze voorgoed naar Westerbork verdween. Ik citeer (uit *De Tijd* van 27 november 1981, p. 41):

> Ze heeft me toen uitgelegd dat ze liever niet de bescherming van de Joodse Raad wilde genieten, hoewel ze dat kon. Ze vertelde over haar indrukken van Westerbork, die verschrikkelijke sfeer, maar tegelijkertijd vond ze het ook heerlijk want het was het naakte leven waar het om ging. Zoals ze zelf schrijft in haar dagboek:
> In Westerbork was het net of ik voor het naakte staketsel van het leven stond. Het binnenste geraamte van het leven, ontdaan van iedere buitenbouw. Dat was helemaal Dostojevski voor haar: de mens in extreme situaties, tussen waarheid en leugen. In zo'n situatie zijn mensen wat ze zijn en kun je inderdaad met Rilke zeggen: 'Denn Gott ist gross'.

Ik wil in deze beschouwing proberen na te gaan welke wortels ten grondslag liggen aan de levens- en zeggingswijze van Etty Hillesum. Met andere woorden: hoe is het mogelijk dat men zó leven kan met de dood voor ogen?

In hoofdstuk II komen zo achtereenvolgens aan de orde:
- de verhouding tussen lichaam en ziel
- de religieuze bewustwording
- de plaats van het lijden
- de poëtica van Etty Hillesum.

Het kernpunt in dit vierluik is mogelijk dit: 'Men heeft het tegenwoordig vaak over de God *na* Auschwitz', zegt Jan Geurt Gaarlandt, 'maar hier worden we geconfronteerd met de God *in* Auschwitz, dat is een veel dramatischer iets, de brieven van Etty bevestigen dat' (hier geciteerd via Corine Spoor, 'Het succes van Etty Hillesum'; in *De Tijd* van 7 mei 1982, p. 36).

In het derde gedeelte van dit artikel ten slotte geef ik enkele mogelijke verklaringen van 'het succes' van Etty Hillesum. Anders gezegd: waarom zijn *Het verstoorde leven* en *Het denkende hart van de barak* zulke 'bestsellers', terwijl een eerdere (en zeer fragmentarische) publikatie in de jaren '60 vrijwel onopgemerkt bleef? Nog anders gezegd: hoe zou het komen dat *De Aanslag* van Harry Mulisch door een breed publiek - dat wil zeggen: goeddeels onafhankelijk van de goeden/of afkeuring der literaire kritiek - gelezen én gekocht wordt? Of, nog weer anders geformuleerd, hoe zou het toch komen dat er zo'n heisa heeft kunnen ontstaan ('heisa' in de zin van 'publiciteit', - een ruchtbaarheid die de verkoop van Reve's boeken uiteraard ten goede komen zal) rond de 'racistisch' en ook wel 'fascistisch' genoemde uitlatingen van Gerard Reve in het voornoemde PAROOL?

Is de geschiedenis zich eenvoudig en in een zwaardere variant aan het herhalen, óf zijn we bezig lering te trekken uit de tijd? Elk antwoord zal een keuze zijn.

Zelf hoop ik, na deze ontdekkingstocht, het kwatrijn 'Bloei' van Gerrit Achterberg, - het staat in zijn bundel *Existentie* (*Verzamelde Gedichten*, p. 568) - iets beter te begrijpen. Het luidt als volgt:

Bloei

Ik bloei van binnen met de dood tot bloem,
wiedend het andere kruid, dat ik verdoem.
Ik voed haar met mijzelve, eenmaal zal
een graf met bloemen bloeien zonder tal.

II. Kern: ‘een paar continuiteiten in mijn leven’

Motto:

... Have you eyes?
Could you on this fair mountain leave to feed,
And batten on this moor? Ha! have you eyes?
You cannot call it love, for at your age
The hey-day in the blood is tame, it's humble,
And waits upon the judgement; and what judgement
Would step from this to this? Sense, sure, you have,
Else could you have not motion; but sure, that sense
Is apoplex'd...

WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet* (Act III, Scene IV, in welke passage Hamlet tegen de koningin spreekt); in: *The complete works of William Shakespeare*, p. 868.

In de vertaling van C. Buddingh luidt deze passage uit Shakespeare's *Hamlet* aldus:

... Hebt gij ogen?
Kondt gij, eens weidend op die schone berg,
U in 't moeras gaan mesten? Ha, hebt ge ogen?
Liefde kunt ge 't niet noemen: op uw leeftijd
Is de uitgelatenheid van 't bloed bedaard,
En luistert naar 't verstand; maar welk verstand
Koos die voor deze? Gij hebt wis gevoel,
Anders hadt gij geen driften, maar 't is stellig
Verlamd...

(Uit: *De Toneelspelen van WILLIAM SHAKESPEARE* in de vertaling van Dr. L.A.J. Burgersdijk, bewerkt door C. Buddingh, Deel VI, p. 341/342).

Gelukkig heeft Etty Hillesum de ‘continuïteiten’ van haar leven in het *Nederlands* beschreven, want vertalen is mijn vak niet en een grote kunst. Gerrit Komrij toonde dat onlangs op de hèm welbekende wijze aan, door in zijn NRC column *Een en ander* van woensdag 19 januari 1983 de *Psalmvertaling* van Dr. I.G.M. Gerhardt en

Dr. M.H. van der Zeyde te vergelijken met enkele proeven van onbekwaamheid van Pater (Professor) Tromp:

> Er werd onbeschaamd geplagieerd en geplunderd uit het werk van Gerhardt en Van der Zeyde, en steeds weer slaagde hij er in zélfs het plagiaat te verkrachten: een specht die een nachtegaal wou nadoen. Het werd gehamer in plaats van gezang.

Wat heeft dit alles nu met Etty Hillesum te maken? Wel, zij probeerde af en toe - al lezende in Tolstoj en Dostojevski - een en ander te *vertalen*, een poging die haar door Dr. Professor Karel van het Reve (hoogleraar in de Slavische letteren en, zoals bekend, géén liefhebber van Dostojevski) niet in dank is afgenomen. *Have you eyes?* Of, zoals de apostel Paulus het telkenmale aan het slot van zijn overwegingen zegt: 'Wie oren heeft, die hore'!

Ik heb de afgelopen maanden - want bij zulke dingen moet je nooit over één nacht ijs gaan - veel *geluisterd* naar en gelezen in de brieven en het dagboek van Etty Hillesum. En dan ontvouwt zich, plotseling eigenlijk en verhevigd door de gebeurtenissen van het eigentijdse moment, een hechte thematische eenheid.

Na heel dit leesproces van opname, terzijde en herhaling (want dit herhalingsprocédé acht ik een voorwaarde voor ieder begin van 'begrip') lijkt het me goed te beginnen bij de eerste moeilijkheid waar Etty Hillesum zich voor geplaatst zag: het dualisme van lichaam en ziel.

II. 1. Lichaam en ziel

> '*Het is moeilijk om met God en je onderlichaam op gelijkelijk goeie voet te staan*'.

In het begin van *Het verstoorde leven* is nog helemaal geen sprake van een *wisselwerking* tussen lichaam en ziel, eerder van een tweespalt die Etty keer op keer in verwarring brengt. Het gaat daarbij niet zozeer om haar zwakke gezondheid, een lichamelijke constitutie die geen gelijke tred houdt met haar geweldige werklust en geestelijke activiteit, als wel om het ervaren van een onevenwichtigheid wat de lichamelijke en geestelijke dingen van het leven betreft.

Etty Hillesum maakt het zichzelf ook niet erg eenvoudig door in te trekken bij de familie Wegerif. De zoon, Hans Wegerif, kan zich de komst van Etty nog heel goed herinneren:

> Ik zat toen nog op de hbs, mijn moeder was in 1935 overleden en ik woonde als enige nog thuis, samen met mijn vader in dat lege huis met al die kamers. Mijn vader voelde zich vreselijk eenzaam en ik kon het wel begrijpen dat hij behoefte had aan een vrolijk jong ding om zich heen. Ik was in die tijd zo introvert, had nauwelijks contact met hem. Maar toen Etty kwam had ik onmiddellijk de pest aan haar. Ik dacht: je windt mijn vader om je vinger en dringt je in de plaats van mijn moeder, bah rotmeid. Ze was nu eenmaal een meisje van snelle verliefdheden
> (*De Tijd* van 27 november '81, p. 41/42).

Met de vader, die in het dagboek meestal 'vader Han' genoemd wordt, gaat Etty inderdaad een verhouding aan op een manier, die voor haarzelf volstrekt vanzelfsprekend is. De zaken worden ingewikkelder wanneer Etty Hillesum Julius Spier ontmoet, een in die dagen gerenommeerd psycholoog en handlijn-kundige.

Onder de titel *Worden wie je bent* schreef hij een 'inleiding tot de handleeskunde', met een woord vooraf van Carl Gustav Jung. Ik citeer uit het eerste hoofdstuk:

> In dit zinvolle woord van Pindarus (bedoeld is: 'Worden wie je bent' - a.r.) liggen uitgangspunt en doel van mijn werk besloten: ik wil mij niet beperken tot uitleggen en mij niet slechts met analyseren bezighouden, maar tevens de weg wijzen naar ontwikkeling en vervolmaking (...).
> Dít nu is het punt waarop de eigenlijke taak van de chiroloog begint; behalve het vaststellen van karakteraanleg, begaafdheden, invloeden vanuit het onbewuste en het milieu, moet uitgelegd worden waarom en hoe het de mens onmogelijk wordt gemaakt conform zijn eigen aanleg te leven
> (p. 13).

Etty Hillesum ontmoet deze 30 jaar oudere man ambtshalve, zij *consulteert* hem, omdat zij 'met zichzelf geen raad weet'. Het is vooral onder invloed van deze 'S', zoals Etty hem in haar dagboek steeds noemt (!), dat zij aan haar dagboeknotities begint, in een poging om orde te scheppen in de innerlijke verwarring waarin zij verkeert: 'Ik moet ervoor zorgen dat ik contact met dit schrift houd, d.w.z. met mezelf, anders gaat het niet goed met me, ik loop nog ieder moment de kans weer helemaal verloren en verdwaald te raken' (*Dagboek*, p. 24).

Zo'n passage bepaalt ons onmiddellijk bij het persoonlijke karakter van dit dagboek, dat in principe immers niet voor een groot publiek maar voor slechts één lezer

geschreven werd. Deze wetenschap leidt ertoe dat de huidige lezer van *Het verstoorde leven* ongewild iets van een 'voyeur' krijgt: we worden deelgenoot van gevoelens en ervaringen, die - in déze vorm althans (want dat Etty Hillesum schrijfambities had, wordt vanaf de eerste bladzijde duidelijk en we kunnen het dagboek, behalve als een individuele gedachtenordening, dan ook zeker beschouwen als een vingeroefening in het schrijverschap) - niet voor ons waren bestemd. Het kan ons niet behoedzaam genoeg maken wanneer wij, veertig jaar later, het werk van Etty Hillesum van nader commentaar willen voorzien.

Ik heb deze behoedzaamheid gemist in een bespreking van Karel van het Reve, die naar aanleiding van *Het verstoorde leven* het 'bakviskarakter' van Etty's persoonlijkheid accentueert. En hij voegt daar, veelzeggend en verontschuldigend aan toe:

> Ik durf dat woord haast niet te gebruiken, maar ik weet geen beter. Hoewel de schrijfster 27 jaar is, schrijft zij een bakvissendagboek. Ze weet met zichzelf geen raad. Ze zwelgt in Rilke, Tolstoj en Dostojevski, en ze wil eigenlijk een schrijfster worden die erg belangrijke dingen vertelt. Dat bakvisachtige wordt nog bevorderd door haar verhouding met 'S', een Duitse bankdirecteur die op latere leeftijd handlezer-psychiater-diepzinnig prater is geworden, en die Etty via een wolk van diepzinnige praatjes, die zij allemaal gelooft in zijn bed weet te krijgen
> (Karel van het Reve, 'Het korte leven van Etty Hillesum' in *Nrc Handelsblad* van 9 januari '82).

Men kán het begin van dit dagboek, met de nodige dosis moedwil, wel als het verslag van een verliefdheid lezen, maar het leidt tot misverstand. Het betekent immers dat men geen onderscheid maakt tussen de uiterlijke symptomen van een erotische aantrekkingskracht aan de ene, en de bronnen van een 'zielsverwantschap' aan de andere kant. Beide zaken willen elkaar nog wel eens beinvloeden. Er staat in *Het verstoorde leven* een prachtige passage waaruit de ontwikkeling van Etty's verhouding met Spier duidelijk wordt. Aanvankelijk vinden de spirituele gesprekken over religieuze en filosofische onderwerpen plaats in een bewust platonische sfeer.

Zo min echter als deze gesprekken hun relatie met de 'werkelijkheid' verliezen (ze worden immers gevoerd tegen de achtergrond van het massale *Schicksal* dat aan de gang is), zo min ook kan in dit intensieve contact de erotiek worden geweerd. Naar aanleiding van een muziekavond, 'toen S. en Bach beiden vertegenwoordigd waren' schrijft Etty:

> Het is moeilijk om met God en met je onderlichaam op gelijkelijk goeie voet te staan (...). Het is iets ingewikkelds met S. Hij zit daar en dan is er veel warmte en menselijke hartelijkheid, waar je je zonder slechte bijgedachte in koestert. Maar tegelijkertijd zit daar een grote kerel met een expressieve kop, met grote gevoelige handen die hij af en toe naar je uitstrekt en met ogen die je werkelijk hartverscheurend kunnen strelen. Maar onpersoonlijk kunnen strelen, wel te verstaan. Hij streelt de mens, maar niet de vrouw. En de vrouw wil toch als vrouw gestreeld worden en niet als mens. Zo gaat het mij tenminste af en toe (...).
> Er is niets aan te doen, ik zal m'n problemen moeten oplossen en ik heb altijd het gevoel dat, wanneer ik ze voor mij oplos, ik ze ook voor duizend andere vrouw oplos
>
> (*Dagboek*, p. 37).

Nu is het dualisme van lichaam en geest - de geschiedenis van godsdienst en filosofie toont dit aan - geen specifiek vrouwelijke problematiek, maar zij neemt in vrouwen wel scherpere contouren aan, omdat zij door het natuurlijk ritme consequent en regelmatig bij hun lichamelijkheid worden bepaald. Alle gedachten die Etty Hillesum in haar dagboek aan de geestelijklichamelijke wisselwerking wijdt, hebben dan ook te maken met haar positie als *vrouw*, zónder dat zij hierbij het irritante 'anti-man-toontje' hanteert dat in bepaalde feministische kringen van tegenwoordig zo populair geworden is.

Nu is Karel van het Reve een man, en misschien heeft dát hem er uiteindelijk wel toe gebracht om in dezelfde bespreking van *Het verstoorde leven* met een onthullende openhartigheid te schrijven: 'Maar misschien is het wel zo, dat alle echte zieleleven iets bakvisachtigs heeft en er zonder bakviselement geen zieleleven bestaat, maar alleen afstomping'!

In het woordenboek van Etty Hillesum komt afstomping niet voor, hoezeer haar eigen leven daartoe ook aanleiding gegeven heeft. De oorzaak hiervan zou wel eens kunnen zijn dat de discrepantie die Etty Hillesum tussen lichaam en geest ervaart, in wezen dezelfde is als de spanning tussen *ratio* en *intuïtie.*

Ik zou hen als twee elkaar aanvullende wegen willen beschouwen waar langs men de ‘waarheid’ (die altijd in het midden ligt, - zo zegt het spreekwoord) benaderen kan. De ratio volgt de weg van het intellect, waarvan het centrum zetelt in het *hoofd.* In wetenschappelijk jargon zou men deze werkwijze een *positivistische* (literatuur) benadering kunnen noemen, waarbinnen men strenge eisen stelt aan objectiviteit, controleerbaarheid en - als het even kan - ook aan kwantificeerbaarheid.

De intuïtie volgt meer de weg van het *hart*, daar waar onze bloedsomloop geregeld wordt. In wetenschappelijk jargon zou men deze werkwijze een *fenomenologische* of ‘*geistesgeschichtliche*’ (literatuur) benadering kunnen noemen, waarbinnen hoge eisen worden gesteld aan inlevingsvermogen en ontvankelijkheid, zowel wat de persoonlijke biografie van de auteur als ook wat de omringende maatschappelijke context betreft. In ons eigen taalgebied vind ik nog steeds het boek *Herfsttij der Middeleeuwen* van de historicus Huizinga een magistraal voorbeeld van het zich kunnen verplaatsen in andere mensen en een andere tijd.

Wat mij in het werk van Etty Hillesum nu zo aanspreekt, is dat zij voortdurend - al lezend, vertalend, studerend en schrijvend - op zoek is naar een *synthese*, die de spanning tussen hoofd en hart, ratio en intuitie, weer tot leefbare proporties terugbrengen kan. Dan komt het met het lichaam (het dagboek staat vol met vermeldingen van hoofd- en maagpijn) vanzelf wel goed:

> Ja, wij vrouwen, wij dwaze, idiote, onlogische vrouwen, wij zoeken het Paradijs en het Absolute. En ik wéét toch met mijn hersens, met m'n voortreffelijk functionerende hersens, dat er niets absoluuts is, dat alles relatief is en eindeloos genunanceerd en in eeuwige beweging en juist daarom zo boeiend en bekorend, maar ook zo heel erg smartelijk. Wij vrouwen willen ons vereeuwigen in de man (...).
> Je moet de dingen nu eenmaal laten voor wat ze zijn en ze niet tot onmogelijke hoogte willen opschroeven en wanneer je ze laat voor wat ze werkelijk zijn, dan eerst on plooien ze hun werkelijke waarde. Wanneer je uitgaat van iets absoluuts dat toch eigenlijk niet bestaat en dat je niet wilt, dan kom je er niet toe het leven in zijn ware proporties te leven (*Dagboek*, p. 49/50).

Museumplein. Op de voorgrond het monument naar aanleiding van 21 november 1981.

Als ik mij niet vergis, was de dichter Marsman in ‘Invocatio’ op zoek naar hetzelfde ‘Paradijs’ en hetzelfde ‘Absolute’, en zocht hij ernaar zich te vereeuwigen in de ‘vrouw’: ‘*Laat mij in uwer haren mantel slapen / en leg uw donker om mijn wilde hart, / verban het licht uit mijner ogen dalen / en vouw uw venster open in den nacht*’.

Ik denk dat ook de dichter Achterberg in zijn hele werk op zoek is geweest naar het 'Absolute' en de eeuwige, maar 'dode' geliefde.

Ik vermoed eigenlijk dat deze zoektocht inherent aan de mens is en hem in leven houdt. Ik citeer andermaal J.C. Bloem, wanneer hij in de openingspassage van zijn beschouwing 'Over het verlangen' schrijft:

> Wanneer ik naga, wat het is, dat scheidt - niet den dichter van den niet-dichter, want dat is het scheppingsvermogen; niet den lettré van den voor kunst ongevoelige, want dat is de smaak - maar den dichterlijken mensch (in den ruimsten zin des woords) van den ondichterlijken, dan geloof ik, dat dit is: het verlangen
> (Uit: *Doorschenen Wolkenranden*, p. 81).

In dié zin toonde Karel van het Reve zich in zijn 'bespreking' van *Het verstoorde leven* even als een 'ondichterlijk mensch' en een knap essayist. Maar dat laatste zijn we van hem gewend.

Gaandeweg slaagt Etty Hillesum erin meer in balans te komen - en haar religieuze bewustwording heeft daar alles mee te maken -, al ziet zij (maar dat bleek al uit haar beschrijving van het Museumplein) nog een lange weg voor zich:

> Misschien moet de ware, de wezenlijke vrouwenemancipatie nog beginnen. We zijn nog geen echte mensen, we zijn wijfjes. We zitten nog vastgebonden en omstrikt door tradities van eeuwen. We moeten nog geboren worden als mens
> (*Dagboek*, p. 36).

Ik citeer uit een brief van Alma Mahler-Werfel (de vrouw van Gustav Mahler, de componist), die aan een zekere Dr. Fraenkel bij wijze van afscheid schrijft:

> Wat voor mij verlossing betekent, is voor jou met jouw cerebrale geestesgesteldheid ondenkbaar; wat voor jou verlossing betekent, komt mij voor als waanzin. Hoezeer verschillen wij daarin!
> Mijn wachtwoord is: *Amo - ergo sum.*
> Het jouwe: *Cogito - ergo sum.*

> (...)
> Ik leef door met opgeheven gezicht, maar met mijn voeten stevig op de grond - waar ze horen
> (Uit: Walter Sorell, *Het leven van Drie Vrouwen*, p. 47)

Uit het *Dagboek* en de *Brieven* van Etty Hillesum blijkt dat het één het ander niet hoeft uit te sluiten.

Wel komt zij steeds steviger met beide voeten op Amsterdamse én Westerborkse grond te staan.

11.2. 'De heiliging van het profane' - een religieuze bewustwording

> Maar u wist niet dat zodra de mens het wonder afwijst hij meteen ook God verwerpt, want hij vraagt niet zozeer om God als wel om het wonder. En aangezien de mens het zonder wonderen niet stellen kan, zal hij zijn eigen wonderen wel creëren en zich op de knieën werpen voor wat de heksenmeester en de toverkol aan wonderen opdissen, ook al zijn dat honderd maal rebellen, ketters en godloochenaars.
> F.M. Dostojevski, *De gebroeders Karamazow* (Uit het hoofdstuk: 'De groot-inquisiteur', p. 258)

Het is een kenmerk van de 'religieuze' (ik hanteer het begrip hier in de oorspronkelijke zin van 'religio', hetgeen o.a. 'verbinding' betekent), dichterlijke, musische mens dat hij op zoek blijft naar het wonder, omdat het wonder een ordening bewerkstelligen kan die de werkelijkheid vaak mist. De religiositeit van Etty Hillesum heeft naar mijn idee weinig te maken met een specifiek kerkelijke achtergrond of met één bepaalde dogmatische traditie. Wél heeft de wijze waarop zij met de doodgewone dingen uit haar leven tracht om te gaan, veel te maken met de Joodse wortels die ten grondslag hebben gelegen aan haar bestaan.

In de Joodse traditie geldt het nog als vanzelfsprekend dat je eerbied hebt voor het alledaagse, óók wanneer je in een getto verzeild bent geraakt of in één van de barakken van Westerbork. In haar dagboek noteert Etty Hillesum:

> Vandaag is het fietsloze tijdperk ingetreden. Ik heb de fiets van Mischa persoonlijk afgeleverd. In Amsterdam, zo lees ik in de krant mogen de Jehoediem nog fietsen. Welk een voorrecht! We behoeven nu niet meer in angst te zitten dat onze fietsen gestolen worden. Voor onze zenuwen is dat stellig een voordeel. In de woestijn hebben we het indertijd ook zonder fietsen moeten doen, veertig jaar lang.
> 27 juni, zaterdagmorgen half 9. Met meerderen in één benauwde cel. En is het dan niet onze taak temidden der bedorven uitwasemingen onze lichamen 'onze ziel geurig te houden'?
> (p. 104/105).

Humor, eerbied en historisch besef - tot vér in de geschiedenis terug - zorgen hier voor een wankel evenwicht, om het in deze nieuwe tijd van verstrooiing en ballingschap uit te houden, zonder fietsen desnoods en kruipend.

Er is een hechte samenhang tussen de problematiek rond lichaam en geest en de religieuze ontwikkeling die Etty Hillesum doormaakt. Een ontwikkeling die haar gestempeld heeft tot een - aldus de karakteristiek van *Abel Herzberg* - 'ontembare,

onverschrokken vrouw' (*De Tijd* van 27 november 1981, p. 39). Haar godsbeeld past zich als het ware geleidelijk aan bij de steeds stelliger wordende overtuiging dat lichaam en ziel twee aspecten van een en hetzelfde zijn. En zomin als men de *mensen* in uitsluitend aardse, lichamelijke termen beschrijven kan, - zomin ook kan men de identiteit van *God* onthullen door een uitsluitend beroep op een hogere, geestelijke orde te doen.

Wanneer in het eerste bijbelboek *Genesis* de slotacte van de schepping beschreven wordt als 'En God schiep de mens naar Zijn beeld', dan zijn - volgens bepaalde rabbijnse commentaren de consequenties hiervan tweeërlei: God woont in de mensen en niets menselijks is Hem vreemd. In zo'n visie is weinig ruimte voor de *hiërarchie* tussen hemel en aarde die de christelijke traditie zo levend gehouden heeft. En van een God die zich buiten en bóven de dingen beweegt, kan al helemaal geen sprake zijn. Veeleer treedt er een *verbinding* tussen het heilige en het profane op. Zó beschouwd is de God van Etty Hillesum 'onorthodox' en Joods:

> Binnen in me zit een heel diepe put. En daarin zit God. Soms kan ik erbij. Maar vaker liggen er stenen en gruis voor die put, dan is God begraven. Dan moet hij weer opgegraven worden.
> Ik stel me voor dat er mensen zijn die bidden met hun ogen naar de hemel geheven. Die zoeken God buiten zich. Er zijn er ook die het hoofd buigen en in de handen verbergen, ik denk dat die God binnen in zich zoeken (*Dagboek*, p. 45).

J.L. Heldring, de doorgaans relativerende columnist van Nrc Handelsblad, schrijft op 11 december 1981 in een eerste bespreking van *Het verstoorde leven:*

> Haar dagboek wordt dan steeds meer een spreken tot God, die zij ontdekt heeft. Want ze kwam niet uit een religieus gezin. Haar God is ook geen oud-testamentisch God. Integendeel, hij is eerder een hulpeloze God, afhankelijk van de mensen: '*Maar dit ene wordt me steeds duidelijker: dat jij ons niet kunt helpen, maar dat wij jou moeten helpen, en door dat laatste helpen wij onszelf. En dat is het enige wat we in deze tijd kunnen redden, en ook het enige waar het op aankomt: een stukje van jou in onszelf, God*' *(...)*
> Het zou hoogmoedig zijn haar een ware christin te noemen (er zijn misschien meer ware christenen buiten dan in het christendom), hoewel ze het Nieuwe Testament en Augustinus leest en hoewel zij een vriend die, ontsteld en verwonderd, op haar geloof reageert met: 'maar dat zou immers weer christendom zijn!' antwoordt: '*ja, waarom eigenlijk ook niet - christendom?*' Laten we haar een heilige noemen.

Einde citaat.

En zo zette Heldring boven zijn artikel in de betreffende *Nrc: De heilige van het Museumplein.* Hij ontving naar aanleiding van deze bespreking echter zoveel reacties dat hij zijn visie op de levensbeschouwing van Etty Hillesum nader moest nuanceren. Hij doet dat wederom in zijn vaste column 'Dezer dagen', nu onder de titel: *Een tweede Carry van Bruggen?* (*Nrc Handelsblad* van 4 juni 1982). Een van de vele ingezonden brieven, zo schrijft hij, heeft hem inmiddels geleerd

> dat de joodse leraren en rabbijnen sinds eeuwen Gods afhankelijkheid van de mensen beklemtonen.
> Een andere lezer plaatst Etty Hillesum nog dieper in de joodse traditie. Hij heeft haar oppervlakkig gekend, maar haar vriendin Leonie Snetlager veel beter. Deze wilde (...) aanvankelijk evenmin als Etty onderduiken.

Hij schrijft dat toe aan de invloed die het chassidisme, via Weinreb, op haar had, en vermoedt dat Etty onder die zelfde invloeden stond.

Nu maken dagboek nóch brieven het ons mogelijk om *exact* te reconstrueren aan welke invloeden van levensbeschouwelijke aard Etty Hillesum heeft blootgestaan. Zeker is wel dat zij in Westerbork Friedrich Weinreb ontmoet heeft, de controversiële figuur die later zijn mémoires zou optekenen in *Collaboratie en verzet.* Toch komt er in haar brieven slechts één passage voor - en dan nog op een zeer laat moment - waarin Weinreb met name wordt genoemd. Omstreeks 26 juni 1943, ruim twee maanden voordat zij op transport zou worden gesteld, schrijft Etty Hillesum: 'Ik vind nog dagelijks de tijd voor een kort wijsgerig gesprek met Weinreb, een man die een besloten wereld op zichzelf is met een eigen sfeer, die hij door alles heen weet te handhaven' (*Brieven*, p. 47).

Waarover hebben zij met elkaar in deze 'wijsgerige gesprekken' gesproken? We weten het niet precies. Maar waar het in dit verband om gaat, is dat de levensbeschouwing van Etty Hillesum - langs wélke ontmoetingspunten ook aangereikt - grote overeenkomst vertoont met de uitgangspunten van het *Chassi-*

disme, die 18e-eeuwse stroming in het mystieke jodendom, die op haar beurt verband houdt met de middeleeuwse beweging van de *Kabbalah.* Kan men de *Kabbalah* beschouwen als een geheime, buiten de orthodoxe geschriften om ontstane beweging, die zich ten doel stelde de 'zondeval' te verklaren (in welke poging men tot de gedurfde conceptie kwam dat in God zélf het lagere en het hogere vertegenwoordigd is), - het *Chassidisme* zou men kunnen karakteriseren als een hernieuwd Joods antwoord op een eigentijdse 'zondeval'.

In het Oost-Europa van de 18e eeuw immers waren vervolging en onderdrukking de gebruikelijke uitingsvormen van een antisemitische mentaliteit. Er vonden op grote schaal programs plaats, die de Joden tot vogelvrije burgers reduceerden. Tegen de achtergrond van déze onderdrukking is de chassidische beweging ontstaan, die door Martin Buber een 'gloedvolle nabloei van oeroude joodse mystiek en vroomheid' is genoemd.

In zijn inleiding bij de *Chassidische vertellingen* (en ik meen dat men *Het verstoorde leven* evenals *Het denkende hart van de barak* als nieuwe uitingen van chassidische vertelkunst kan verstaan) schrijft Buber:

> In het Jodendom was steeds onverminderd de sterke tendens om zonder tekort te doen aan het geloof in een eeuwig leven, een aardse woonplaats aan de volmaaktheid te bezorgen. (De chassidische beweging) schoof werkelijk de scheidsmuur opzij, die er altijd geweest was tussen het heilige en het profane, door elke profane handeling op een heilige manier te leren uitvoeren
> (p. 15/16).

Het is een houding die Etty Hillesum zich geleidelijk eigen maakt. Aanvankelijk constateert zij bij zichzelf een vertaling van Dostojevski of het ontwikkelen van een filosofische gedachte belangrijker te vinden dan, laten we zeggen, het schikken van bloemen voor haar raam. Pas later leert zij de 'heiliging van het profane' in praktijk te brengen en komen we passages tegen als:

> Hij is zo meeslepend en gloedvol, mijn Augustinus-op-de-nuchtere-maag. Een verkouden hoofd brengt me niet meer volledig uit het evenwicht, maar leuk is het niet. Goeiemorgen, m'n slordige bureau. De stofdoek slingert zich in nonchalante bochten rondom m'n 5 piepjonge roze knoppen en 'Uber Gott' van Rilke ligt half verpletterd onder het 'Russisch für Kaufleute' (...).
> - Ik zeide bij mijzelf: waar ik het meest op moet letten is, dat mijn gestel sterk blijft, ik wil hier niet ziek worden. Laat ik mij verbeelden dat ik gedwongen ben, op een Noordpoolexpeditie zijnde, om enige jaren in het hoge Noorden door te brengen. Ik zal zoveel lichaamsbeweging nemen als ik maar kan en gymnastische oefeningen doen en mij niet door mijn omgeving laten ondermijnen. Tien stappen van het ene naar het andere eind van mijn cel is al iets; dit 150 maal herhaald is een werst. Ik nam mij voor dagelijks zeven werst te lopen, ongeveer 5 mijl: 2 werst 's morgens, 2 voor het middageten, 2 erna, en één voordat ik ging slapen -
> Dit ene uur voor het ontbijt is zoiets als het voorbalkon, als een platform van m'n dag. Het is zo stil om me heen, ook al hebben de buren de radio aan en al ligt Han achter me, zij het pianissimo, te snurken. Er is zo geen enkel gehaast-zijn om je heen
> (*Dagboek*, p. 95).

Even later geeft Martin Buber de kerngedachte van de chassidische beweging - en ik geloof dat het dié gedachte is die Etty Hillesum innerlijk heeft doen overleven - als volgt weer:

> De door de Kabbala uitgebouwde talmoedische leer van de *Sjechina*, van de 'inwonende aanwezigheid' Gods in de wereld, kreeg een nieuwe, intiem-practische inhoud: waneer ge de onverminderde kracht van uw hartstocht op Gods wereldbestemming richt en wanneer ge dat wat ge in dit ogenblik doen moet, wat het ook zij, ondertussen met uw ganse kracht met zulke heilige intentie (...) doet, verenigt gij God en de Sjechina, tijd en eeuwigheid. Daartoe is het niet nodig een geleerde of een wijze te zijn, al wat nodig is, is een mensenziel, die zich uit één stuk, onverdeeld, richt op haar goddelijk doel. De wereld waarin gij leeft, zoals ze is, en niets anders, verschaft u de omgang met God
> (*Chassidische vertellingen*, p. 17).

De wereld van Amsterdam, via Westerbork, naar Auschwitz? Etty Hillesum gelooft van wel. Op 12 juli 1942 noteert zij in *Het verstoorde leven* een 'Zondagochtendgebed', waaruit duidelijk wordt hóezeer haar geestkracht wortelt in een Joods levensbesef:

> Het zijn bange tijden, mijn God. Vannacht was het voor het eerst, dat ik met brandende ogen slapeloos in het donker lag en er vele beelden van menselijk lijden langs me trokken. Ik zal je een ding beloven, God, een kleinigheidje maar: ik zal mijn zorgen voor de toekomst niet als even zovele zware gewichten aan de dag van heden hangen, maar dat kost een zekere oefening. Iedere dag heeft nu aan zichzelf genoeg. Ik zal je helpen, God, dat je het niet in mij begeeft, maar ik kan van te voren nergens voor instaan. Maar dit ene wordt me steeds duidelijker: dat jij ons niet kunt helpen, maar dat wij jou moeten helpen en door dat laatste helpen we onszelf (...). En misschien kunnen we ook eraan meewerken jou op te graven in de geteisterde harten van anderen
> (*Dagboek*, p. 131/132).

De uiterste consequentie van deze gedachtengang is dat men het lijden niet ontvlucht, maar er een ontmoeting mee aangaat, omdat God - in laatste instantie - een *woestijngod* is, die *in* en *met* de mensen meetrekt, 40 jaren lang desnoods en zelfs in de smerigste barakken. Nergens wordt deze 'alomtegenwoordigheid' wellicht duidelijker verbeeld dan in het volgende, chassidische verhaaltje:

> *Toen rabbi Jitzchak Meïr nog een kleine jongen was, bracht zijn moeder hem eens bij de maggid van Kosnitz. Toen vroeg iemand hem: 'Jitzchak Meïr, ik geef je een gulden, als je me zegt waar God woont*'. *Hij antwoordde:* '*En ik geef jouw twee gulden als jij me kunt zeggen waar Hij niet woont.*

(Martin Buber, *Chassidische vertellingen*, p. 560; *nb:* een 'maggid' is een rabbijns leermeester)

Het is de God die Etty Hillesum ook bij Kierkegaard, Dostojevski en Rilke heeft ontmoet en voor haar woont die God ook in Westerbork.

II. 3 Iwan en Aljosja - de zin van het lijden

‘Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunkelen Schluchzens. Ach, wen vermögen
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,
und die findigen Tiere merken es schon,
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht
irgend ein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich
wiedersähen’...

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien* (p. 38).

‘En daarom houd ik mij in en smoor ik de lokroep
van mijn donker gesnik. Ach, op wie zijn wij in staat
ons aangewezen te weten? Niet op engelen of mensen; zelfs de
vindingrijke dieren bespeuren dat wij niet erg betrouwbaar
thuis zijn in ons verklaarde bestaan. Er rest ons misschien
hier of daar een boom op een helling, elke dag weer
door ons te herkennen’.

Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duïno* (p. 39; in de vertaling van prof. dr. W.J.M. Bronzwaer).

Er is van verschillende kanten kritiek geleverd op de weigering van Etty Hillesum om onder te duiken, een mogelijkheid waarop - zoals gezegd - haar vrienden meerdere malen hebben aangedrongen, om op deze wijze aan Westerbork en erger te ontkomen. Het moge na het voorgaande duidelijk zijn dat deze houding niéts te maken heeft met een passieve 'lijdzaamheid', maar alles met een bewust en actief 'medelijden'. Of, zoals Etty Hillesum het aarzelend in haar dagboek noteert:

> Als ik tegen anderen zeg: vluchten of zich verstoppen heeft niet de minste zin, er is geen ontkomen aan, laten we meegaan en proberen voor anderen nog te zijn wat we kunnen, dan klinkt daar veel te veel resignatie in. Dan klinkt daar iets in door wat ik helemaal niet bedoel.
> (p. 125).

Dan klinkt daar iets in door - om de befaamde passage nu maar met naam en toenaam te citeren - wat Etty Hillesum misschien helemaal niet bedoelde, maar wat de profeet *Jesaja* in het 53e hoofdstuk (vers 7) van zijn profetieën eeuwen eerder noteerde: 'Hij werd mishandeld, maar hij liet zich verdrukken en deed zijn mond niet open; als een lam dat ter slachting geleid wordt, en als een schaap dat stom is voor zijn scheerders, zo deed hij zijn mond niet open' (hier geciteerd via de vertaling van 'Het Nederlandsch Bijbelgenootschap'; in de schitterende *Statenvertaling* luidt deze passage aldus:

> [Als] *dezelve geëischt werd, toen werd hij verdrukt; doch hij deed zijnen mond niet open; als een lam werd hij ter slachting geleid, en als een schaap, dat stom is voor het aangezicht zijner scheerders, alzoo deed hij zijnen mond niet open*).

Voor de goede orde: het hier geciteerde fragment (en ik kies uit de aard der zaak juist dít vers, omdat dit 7e vers uit het 53e hoofdstuk van *Jesaja* zo heel veel malen misbruikt is in de loop der geschiedenis, - door christen, griek en jood!) maakt deel uit van een brede 'vergelijking', die in de aanhef als volgt wordt ingeleid: 'Wie heeft onze prediking geloofd, en aan wien is de arm des HEEREN geopenbaard?

Want hij is als een rijsje voor zijn aangezicht opgeschoten, en als een wortel uit een dorre aarde' ... (Jesaja 53: 1 en 2a in de Statenvertaling).

En Rilke schrijft dan, in de eerste klaagzang van Duïno (daarmee een motief opnemend dat zo oud als de mensheid is): 'Est bleibt uns vielleicht irgend ein Baum an *dem* Abhang', - 'Er rest ons misschien hier of daar een boom op *een* helling' (ook al is die boom nog maar een dun, jong takje: een 'rijsje'). Etty Hillesum én Rilke wisten heel goed dat iedere boom zijn éigen helling kent, want bomen gedijen niet zonder een grond die hen voedt. Vandaar wellicht dat de vertaler het bepaalde lidwoord van Rilke vervangen heeft door het Nederlandse 'een', om op deze wijze de ambiguïteit te vermijden die de uitdrukking 'op de helling' in de Nederlandse taal nu eenmaal eigen is. Daarom is het goed veel opnieuw te lezen, sinds 'religio' - etymologisch gezien - enige verwantschap met '*her-lezing*' vertoont.

Het is in dit verband misschien goed te weten dat de redevoeringen in de zogenaamde 'Tweede Jesaja' (en bij hém zijn we in het 53e hoofdstuk aanbeland) gehouden worden in een tijd van *ballingschap.* Ik citeer Jörg Zink, die in *Vijf broden en twee vissen* (vertaling: Pé Hawinkels) schrijft:

> De bevolking van Jeruzalem zit gevangen in Babylon. Alles is voorbij. Jeruzalem is verwoest, de tempel platgebrand, het land een uitgestrekte ruine en deel van een Babylonische provincie. Vijftig jaar na deze

> verwoesting verovert Cyrus, de koning der Perzen, Babylon en wordt daardoor erfgenaam van het Babylonische rijk en heerser over het Nabije Oosten. De Perzen waren gewoon overwonnen volkeren enige vrijheid te gunnen. Allereerst lieten zij de door de Babyloniërs gedeporteerde massa's naar hun eigen vaderland terugkeren
> (p. 106).

Dát 'vaderland' heeft Hitler, de koning van het dode rijk, zijn overwonnen volkeren nooit kunnen geven, - om de eenvoudige reden dat met de stichting van zijn zuivere germaanse en glazen huis de uitroeiing van een volk gemoeid was. En dat volk trapte er - uiteindelijk - niet in, al kostte dit kaartenhuis vele, vele doden. Etty Hillesum *wist*, lang voordat zij gedwongen zou worden naar Auschwitz te gaan, dat zij tot die doden zou (kunnen) behoren. '*Kort voordat dit gebeurde*', zo schrijft Jörg Zink in zijn commentaar, '*moet de profeet geleefd hebben, wiens redevoeringen als aanhangsel bij de redevoeringen van Jesaja gevoegd zijn en die wij daarom "Deutero-Jesaja", de tweede Jesaja noemen*' (p. 106). Deze tweede Jesaja leeft in de tijd dat het eerste scheppingsverhaal (!) opgetekend wordt.

Soms heb ik het idee dat Etty Hillesum beide scheppingsverhalen eerst in Westerbork beleefd en ervaren heeft. In december 1942 schrijft zij in een lange brief (en het betreft hier een van de twee brieven die in 1943 illegaal werden uitgegeven 'onder de titel *Twee brieven uit Westerbork.* Het bleef rond deze uitgave volkomen stil. Een enkeling evenwel herkende de unieke stem van Etty' - aldus J.G. Gaarlandt in zijn voorwoord bij *Het denkende hart van de barak* - 'en probeerde er aandacht voor te krijgen. Marga Minco, David Koning, Jacques Presser. Het was onder de indruk van deze brieven dat Presser zijn *Nacht der Girondijnen* schreef'):

> Tot jonge en tot gezonde mensen kon men dingen zeggen waaraan men zelf geloofde en die men ook waar kan maken in het eigen leven: dat de geschiedenis wel een lot van zeer ongewone afmetingen op onze schouders legde en dat wij de grote allure moesten trachten te vinden, waarmede wij dit bijzonder zware lot zouden kunnen dragen. Men kon erover spreken dat wij ons toch ook als frontsoldaten konden beschouwen, al waren dat misschien wel zeer eigenaardige fronten, waarheen wij gezonden werden. Het leek wel of we gedoemd waren tot volledige passiviteit, maar niemand kon ons toch verhinderen onze innerlijke krachten te mobiliseren? Ja, maar hebt u wel eens van tachtigjarige frontsoldaten gehoord, met als wapen de rood-en-wit geschilderde stok die blinden met zich dragen?
> (*Brieven*, p. 31).

Uit deze en andere passages blijkt dat Etty Hillesum geen moment de ogen gesloten heeft voor de realiteit. Het was alleen háár uiteindelijke keuze om deze realiteit, met behulp van een 'innerlijke mobilisatie' volledig te ervaren. Voor de goede orde: velen hebben, vanuit even legitieme motieven, een andere keuze gemaakt. Zo koos Grete Weil, de auteur van o.a. *Tramhalte Beethovenstraat*, tijdig een onderdak door samen met haar man reeds in 1935 naar Amsterdam te emigreren. En Josepha Mendels, de auteur van o.a. *Je wist het toch*, wist met behulp van een valse identiteitskaart en via lange omzwervingen in Engeland terecht te komen, waar ze - na eerst gevangen te zijn genomen - een baan krijgt op de Franse afdeling van de Rijksvoorlichtingsdienst in Stratton House, bij de luisterdienst van de Nederlandse radio.

Zowel Grete Weil als Josepha Mendels overleven de oorlog, - een feit waaraan we schitterende romans te danken hebben (elders hoop ik uitvoeriger op het werk van beiden in te gaan). Toch is er een navrante overeenkomst tussen Grete Weil

en Etty Hillesum. Béiden hebben namelijk korte tijd bij de Joodse Raad gewerkt, vanuit een soort wanhoopspoging om enige bescherming te genieten. Grete Weil heeft zich dit 'compromis' nooit vergeven, zoals in *Mijn zuster Antigone* staat te lezen: 'Wanhopig probeer ik me te herinneren wie het bevel heeft gegeven.

Mijn geheugen is uitgewist. Waar ben ik vandaan gekomen? Waar hoor ik thuis? In welk land? In welke plaats?' (p. 170/171).

En zoals het bij Grete Weil een vriendin was die haar adviseerde zich als typiste aan te melden bij de Joodse Raad, zo zijn het bij Etty Hillesum verscheidene vrienden geweest die haar

aanraadden het baantje bij ‘Culturele Zaken’ nu maar te accepteren. Het is deze plek aan de Amstel die Etty Hillesum, meer nog dan Westerbork, als de ‘hel’ beschrijft:

> Heb je dan toch andere plannen met me, God? Kan ik dit aannemen? Ik blijf toch verder bereid. Morgen kom ik in de hel, ik moet goed uitrusten om het werk daar aan te kunnen (...). Ik zal heel veel dingen moeten doen later voor andere mensen, om dit alles weer goed te maken. Het is niet in de haak met onze samenleving, het is niet rechtvaardig (*Dagboek*, p. 137).

Amstel, nr. 93, waar de Joodse Raad enige tijd gevestigd was.

Etty Hillesum beseft heel goed dat zij zich, door deze positie aan te nemen, op de grens van collaboratie bewogen heeft. Medewerkers van de Joodse Raad kunnen immers, voor zo lang als het duurt, hun leven slechts behouden in de wetenschap dat anderen het systematisch en in steeds grotere omvang verliezen. Die prijs is Etty Hillesum te hoog en zij besluit dan ook dit ‘dolhuis’, dit ‘gekkenhuis’ te verlaten. In haar dagboek noteert zij - profetisch -: ‘Het is natuurlijk nooit meer goed te maken dat één gedeelte der joden meehelpt om de overgrote rest weg te transporteren. De geschiedenis zal hier later haar oordeel over moeten vellen’ (p. 147). Ik meen dat Dr. Jacques Presser dat oordeel geveld heeft in zijn tweedelige geschiedschrijving *De Ondergang* (1965), maar in feite stond het al in *De Nacht der Girondijnen* (1957) te lezen:

> De som is gemaakt en er staat een uitkomst, goed of verkeerd.
> Ze zat lang voor zich uit te staren. Eindelijk kwam ze naar me toe en streek me over mijn haar.
> ‘En, Dé? Toe, zeg iets: toè!’
> Ze glimlachte. ‘Morgen, als we in de trein zitten. Ik moet het nog allemaal verwerken en er zijn zo verschrikkelijk veel vragen (...). Nee, probeer het

> maar niet; morgen in de trein. In de trein naar Sobibor. In elk geval krijg je van mij je eigen voornaam terug, Jacob'.
> (p. 74/75).

Etty Hillesum probeert in Westerbork háár 'som' te maken, niét alleen door het 'denkende hart van de barak' te zijn, maar tevens door met zeep, sokken en medicijnen (als daar via vrienden nog aan te komen is) verplegend aanwezig te zijn. 'Voor degenen, die het zenuwslopende voorrecht genieten', zo schrijft ze in die al eerder geciteerde lange brief, '"bis auf weiteres" in Westerbork te mogen blijven, bestaat een groot moreel gevaar: dat van te zullen afstompen en te verharden' (P. 28).

Met andere woorden: Etty Hillesum retourneert haar 'entreebewijs', zoals Iwan Karamazow dat doet, uiteindelijk niet, want het begrip *religiositeit* sluit ook 'stipte eerlijkheid' en 'godsdienstige schroom' in. Bij Etty Hillesum zijn de 'tere rozenhagen' nooit 'versteend', want ze was niet langer bang.

Voorafgaand aan het hoofdstuk 'De groot-inquisiteur' (maar Iwan noemt zijn verhaal tegenover Aljosja zelf 'een absurd geval', een 'gedicht') heeft Dostojevski de 'Opstand' geplaatst. In dit lange hoofdstuk wordt een dialoog tussen de gebroeders Karamazow beschreven, waarbij Iwan de leiding neemt, Aljosja vooral luistert en af en toe een tegenopmerking maakt. 'Ik moet je iets bekennen', begon Iwan. '*Ik heb nooit kunnen begrijpen hoe je je naasten kunt liefhebben. Juist je naasten kun je onmogelijk liefhebben, als je het mij vraagt, dan kun je alleen mensen op afstand*' (p. 238). In het gesprek dat zich na deze opmerking ontwikkelt, ligt naar mijn mening de hele problematiek van het menselijk lijden besloten, - een problematiek die van alle tijden is, maar zich op sommige momenten in de geschiedenis verhevigt. Het jaar 1933 markeerde het begin van zo'n dieptepunt in de menselijke geschiedenis. We zijn inmiddels 50 jaar verder; het wordt tijd dat we in *West-Europa* de parallellen zien. In *Oost*-Europa is men al wat verder, - daar bestaat een Lech Walesa.

Het is, bij wijze van spreken, vijf voor twaalf. Als het Westen nü niet met zijn economische crisis en met zijn morele en militaire verwarring leert omgaan, dan zou Jozef Brodski - de Russisch-Amerikaanse dichter en essayist, tegen wie de Sovjetautoriteiten tien jaar geleden zeiden 'dat ze hem niet langer als staatsburger konden accepteren' - wel eens gelijk kunnen krijgen met zijn uitspraak dat 'de nieuwe middeleeuwen erger zullen zijn dan de oude'.

Vanuit deze invalshoek laat ik nu Iwan en Aljosja, bij monde van Dostojevski, aan het woord; Iwan begint (de opmerkingen van Aljosja heb ik gecursiveerd):

> Eigenlijk wilde ik het over het menselijk lijden op zich hebben, maar laten we ons maar liever bepalen bij het lijden van kinderen. Dat vermindert de draagwijdte van mijn argumenten weliswaar tienvoudig, maar laten we het toch maar uitsluitend bij kinderen houden. Des te onvoordeliger is mijn positie. Om te beginnen kun je van kinderen houden ook als ze vlak bij je in de buurt zijn, zelfs al zijn ze vies en lelijk (het wil me overigens voorkomen dat kinderen nooit lelijk zijn). Ten tweede zal ik het niet over de volwassenen hebben, omdat ze, afgezien van het feit dat ze weerzinwekkend zijn en geen liefde verdienen, met schuld belast zijn: zij hebben van de appel van de boom der kennis van goed en kwaad gegeten en zijn 'godegelijk' geworden. En daar gaan ze nog steeds mee door. Maar bij de kinderen is dat niet het geval en zolang het duurt dragen ze nergens schuld aan. Hou jij van kinderen, Aljosja? (...)
> Een onschuldige mag niet lijden voor wat anderen misdaan hebben, vooral niet zo'n onschuldige! Daar kijk je van op, nietwaar Aljosja? Maar ik ben ook gek op kinderen (...). Zo tot hun zevende jaar, zolang ze nog echt

helemaal kind zijn, staan kinderen vaak ontzettend ver van de volwassenen af, net alsof het gewoon andere wezens zijn met een andere natuur

(...).

'Je doet zo eigenaardig', *zei Aljosja verontrust, 'je praat alsof je jezelf niet bent*'.
'A propos', vervolgde Iwan Fjodorowitsj, alsof hij zijn broer niet gehoord had,

> een Bulgaar vertelde me onlangs in Moskou hoe de Turken en de Tserkessen daar bij hen in Bulgarije overal de beest hebben uitgehangen uit angst voor een algemene opstand van de Slaven. Ze hebben de zaak in brand gestoken, mensen de strot afgesneden, vrouwen verkracht, arrestanten met de oren tegen een schutting gespijkerd en hen daar tot de volgende dag laten staan om ze dan 's morgens op te hangen enzovoorts, je kunt het je allemaal niet voorstellen.
> (...)

'Waarom vertel je dat allemaal, broer?' vroeg Aljosja.
'Ik denk dat als de duivel niet bestaat en dus een schepping van de mens is, dat de mens hem dan naar eigen beeld en gelijkenis geschapen heeft'.

'*In dat geval net zoals hij God geschapen heeft*'.
'Verbazingwekkend, zoals jij iemands woorden weet te verdraaien, zoals Polonius in "Hamlet" dat zegt!' begon Iwan te lachen (...).

> Ik heb het niet over het lijden van de grote mensen, die hebben de appel gegeten, en laat ze voor mijn part naar de hel lopen, maar die kinderen! Ik martel je, Ajosja, je bent je zelf niet meer. Ik houd wel op als je dat liever hebt.

'*Nee, ik wil ook gemarteld worden*', *mompelde Aljosja'.*

> Nog een tafereeltje, eentje maar, omdat het zo curieus is (...). 'Drijf hem op' commandeerde de generaal. 'Lopen, lopen', schreeuwden de drijvers naar hem en het kind zette het op een lopen ... 'Pak hem!' huilde de generaal en stuurde de hele meute borzojs op hem af. Hij hitste ze op voor de ogen van de moeder en de honden scheurden het kind aan stukken! ... Het schijnt dat ze die generaal onder toezicht gesteld hebben. Wel ... wat moeten ze met zo iemand doen? Neerknallen? Neerknallen om het zedelijk gevoel te bevredigen? Zeg op, Aljosja!

'*Neerknallen*', *zei Aljosja zacht en richtte zijn blik met een bleek en vertrokken glimlachje naar zijn broer op'* (...).
'Ik begrijp niets', vervolgde Iwan vrijwel extatisch,

> en momenteel wil ik ook niets begrijpen. Ik wil me aan de feiten houden (...).
> Ik wil geen harmonie uit liefde jegens de mensheid. Ik blijf liever bij het ongewroken leed. Ik houd het liever op mijn ongewroken lijden en mijn onblusbare verontwaardiging, *ook al zou ik ongelijk hebben.* En die harmonie is ook te hoog geprijsd voor ons, dat kan bruin niet trekken, zo'n entree. En daarom haast ik me ook mijn toegangskaartje te retourneren. En als ik een man van eer ben, dan kan ik daarmee niet genoeg haast maken. En dat doe ik dan ook. Ik verwerp daarmee God niet, Aljosja, ik retourneer hem alleen allerbeleefdst mijn entreebewijs.

'*Dat is rebellie*', *zei Aljosja zacht en sloeg de ogen neer'.*

F.M. Dostojewksi, *De gebroeders Karamazow* (hoofdstuk IV: *Opstand*), p. 238-248.
Vertaling: Marko Fondse, die voor zijn vertalingen van Russische literatuur de *Martinus Nijhoff*-prijs heeft gekregen.

Ik weet natuurlijk wel iets van de levensloop van Dostojevski (Fjodor) - van zijn vier jaren dwangarbeid in Siberië bijvoorbeeld (1849-1854) - en van die van zijn vrouwen (Anna Grigorjevna Snitkina bijvoorbeeld), maar die wetenschap verhindert me niet om uitvoerig *De gebroeders Karamazow* te citeren, waarbij Iwan als tegenspeler van Aljosja fungeert en vice versa. Maar tussen 'opstand' en 'rebellie' ligt - hoewel beide begrippen nauw verband houden met elkaar - een wereld van verschil.

Ik meen dat de persoonlijkheid van Etty Hillesum - en getuigenverklaringen zoals die van Abel J. Herzberg ondersteunen deze gedachtengang - grote overeenkomst vertoont met het karakter van de romanfiguur Aljosja, al komen er in *Het denkende hart van de barak* ook enkele passages voor die ons herinneren aan de woede-uitbarstingen van Iwan. Deze passages zijn echter zeldzaam, want tijdens het schrijven tempert Etty Hillesum haar toon.

Het is niet eenvoudig om aannemelijk te maken - zoals ik hier probeer te doen - dat er wel eens '*gelijkenis*' zou kunnen bestaan tussen *fictie* en *realiteit.* Tussen, laten we zeggen: de 'absurditeit' van de 'groot-inquisiteur' en de realiteit van Westerbork, ofwel: tussen de profetieën van *Jesaja* en 'de trein naar Sobibor'. Nog weer anders - maar vragenderwijs - gezegd: waarom lijkt het kwatrijn van Gerrit Achterberg ('*Ik bloei van binnen met de dood tot bloem, / wiedend het andere kruid, dat ik verdoem*') uiteindelijk zo weinig op de zingende Etty Hillesum die het kamp verlaat?

Er zijn verschillende antwoorden op deze vraag mogelijk, maar wanneer ik mij verplaats in de gedachtenwereld van Etty Hillesum dan geloof ik dat háár antwoord mede onder invloed van twee grote 19e-eeuwse denkers heeft gestaan: *Dostojevski*, de schrijver en *Kierkegaard*, de theoloog. Beiden waren, ieder in hun eigen hoedanigheid en vanuit hun eigen achtergrond, geobsedeerd door de vragen rondom misdaad en lijden en aangezien zulke vragen nooit een eenduidige oplossing toelaten, kozen zij ieder een eigen patroon ter beantwoording. Dostojevski doet in zijn romans veelvuldig een beroep op de *dialoog*, als middel bij uitstek om woord en wederwoord aan bod te laten komen. Het is de meest vanzelfsprekende vorm die de romanschrijver tot zijn beschikking heeft. Sören Kierkegaard hanteert in zijn betogen en gebeden voortdurend het beginsel van de *paradox* en de meeste paradoxale waarheid is, in zijn visie, in de *navolging* gelegen.

Beide beginselen komen we in het werk van Etty Hillesum tegen, want haar dagboek is natuurlijk meer dan een uitvoerig geregistreerde 'monologue intérieur' en zij komt, 'voor het naakte staketsel van het leven' bij paradoxale formuleringen terecht.

In zulke extreme situaties wordt de mens met zijn eigen vrijheid geconfronteerd, en dan zal blijken of hij - in de terminologie van Dostojevski - een 'held' is: 'Nu ik een begin maak met de levensbeschrijving van mijn held, Aleksej Fjodorowitsj Karamazow', zo schrijft de auteur in zijn voorwoord, 'verkeer ik in een zekere verlegenheid. Ik mag Aleksej Fjodorowitsj (Aljosja) dan wel mijn held noemen, ik weet zelf maar al te goed dat hij beslist geen groot mens is en daarom voorzie ik onvermijdelijke vragen in de trant van: wat is er aan uw Aleksej Fjodorowitsj zo bijzonder, dat u hem als uw hoofdpersoon heeft gekozen? (...)

De kwestie is, dat hij een man van de daad is, maar als zodanig moeilijk te omlijnen en ongrijpbaar. Het zou trouwens vreemd zijn om in een tijd als de onze klaarheid van de mensen te vergen. Aan één ding bestaat echter geen twijfel: hij is een eigenaardig mens, zelfs een zonderling. Maar zulke eigenschappen doen eer schade, dan dat ze recht op begrip geven, vooral nu iedereen ernaar streeft de details tot

een geheel te verenigen en althans enige universele zin te ontdekken in de algemene zinloosheid. Of niet soms?'

Etty Hillesum heeft zich een vrouw van de daad getoond, én zij heeft geprobeerd 'enige universele zin te ontdekken in de chaos van haar tijd': *is het ook niet zo dat men overal bidden kan, in een houten barak evengoed als in een stenen klooster en verder op iedere plek van deze aarde, waar God, in een bewogen tijd, nu eenmaal meent z'n evenbeelden te moeten smijten?* (Brieven, p. 28).

Het is deze geesteshouding, gevoed door voorbeelden als Jesaja, Kierkegaard, Dostojevski en Rilke, die heeft kunnen voorkomen - zoals in het kwatrijn van Achterberg feitelijk gebeurt - dat de dood naar *binnen* sloeg:

> *Het gaat er toch immers niet om, dát men ten koste van alles dit leven behoudt, maar hóe men het behoudt. Ik denk soms dat iedere nieuwe situatie, ten goede of ten kwade, het in zich draagt de mens met nieuwe inzichten te kunnen verrijken.*
> (Brieven, p. 29).

Ik geloof dat Dostojevski Etty Hillesum een 'heldin' zou hebben genoemd.

II. 4 'Met zoveel ruimte om een paar woorden' -

> 'Niet de inhoud is belangrijk, maar de keuze van woorden. Het doel van een gecentraliseerde staat is het veilig stellen van de uniformiteit van handelen, van antwoorden, van standaardidioom'.
> Jozef Brodski

Over de impliciete poëtica van Etty Hillesum kan ik, na de vele citaten in het voorgaande, kort zijn: haar wijze van schrijven in *Het verstoorde leven* kan men karakteriseren als een continue, associatieve gedachtenstroom. Elk feit kan in principe aanleiding zijn een nieuwe gedachte op te roepen. Het is een schrijftrant die Carry van Bruggen in haar laatste roman *Eva* (1927) magistraal heeft vormgegeven, omdat de ogenschijnlijk losse gedachten daarin een hecht verankerd geheel vormen.

Zo beschouwd heeft J.L. Heldring gelijk, wanneer hij bij wijze van slotsom schrijft:

> In elk geval is een groot schrijftalent in haar verloren gegaan. Misschien zou zij, als zij in leven was gebleven, zijn uitgegroeid tot een tweede Carry van Bruggen, die eveneens een diepe levensbeschouwing - een veel rationelere dan die van Etty Hillesum - aan een groot schrijftalent paarde
>
> (*Nrc Handelsblad*, 4 juni 1982).

Het is goed om hierbij onderscheid te maken tussen de toonzetting van *Het verstoorde leven* en de ingehouden wijze waarop Etty Hillesum in *Het denkende hart van de barak* de 'hel' van Westerbork beschrijft. In Westerbork komt zij voor zichzelf tot de conclusie 'dat het in het leven niet voldoende is alleen maar een bekwaam politicus of een begaafd kunstenaar te zijn. In de grootste nood vraagt het leven heel andere dingen' (*Brieven*, p. 36). In dezelfde lange brief (geschreven vanuit Amsterdam, december 1942) blikt Etty Hillesum op de afgelopen zomer terug:

> Ik zat op een zomeravond m'n rooie kool te eten aan de rand van dat gele lupinenveld, dat zich uitstrekte van onze eetbarak tot aan de ontluizingsbarak, en meende peinzend en geïnspireerd: 'Men zou de kroniek moeten schrijven van Westerbork'. Een oudere man aan m'n linkerzijde - eveneens met rooie kool - antwoordde: 'Ja, maar dan zou men een groot dichter moeten zijn'
> (p. 19).

Er komen, met name in het *Dagboek*, verschillende passages voor waarin Etty Hillesum zich expliciet heeft uitgelaten over de manier waarop zij ooit zou willen schrijven. In het dagboek heeft zij daarvoor nog vele woorden nodig, aarzelend

zoekend naar de juiste vorm, terwijl in de brieven de stilte en het zwijgen toenemen. Toch staat de kern van Etty Hillesum's poëtica in een dagboeknotitie te lezen:

> Vanmiddag Japanse platen bekeken met Glassner. En opeens wist ik het weer: zó wil ik schrijven. Met zoveel ruimte om een paar woorden. Ik haat veel woorden. Alleen woorden die organisch ingevoegd zijn in een groot zwijgen zou ik willen schrijven, niet woorden die er alleen maar zijn om het zwijgen te overstemmen en uiteen te rukken. De woorden moeten eigenlijk het zwijgen accentueren. Zoals op die ene Japanse plaat met die bloesemtak beneden in de hoek. Een paar tedere penseelstreken - maar welk een weergave van het kleinste detail - en daaromheen de grote ruimte, maar laten we hopen: een bezielde ruimte. Ik haat een opeenhoping van woorden. Men kan eigenlijk met zo weinig woorden de paar grote dingen zeggen waar het om gaat in het leven. Als ik ooit zal schrijven - wat eigenlijk? - dan zou ik enkele woorden willen penselen tegen een woordeloze achtergrond. En het zal moeilijker zijn die stilte en dat zwijgen af te beelden en te bezielen dan de woorden te vinden (p. 93).

Ik meen dat Etty Hillesum er vooral in haar brieven in geslaagd is de 'kroniek' te schrijven van Westerbork niet alleen, maar tevens op de wijze die haar voor ogen stond: '*een paar tedere penseelstreken*' met een buitengewone aandacht voor het kleinste detail, van lupinenveld tot ontluizingsbarak.

In het dagboek komen vertwijfelde passages voor, waarin Etty Hillesum zich afvraagt hoe zij met haar schrijftalent om moet gaan. Ik citeer via *De Tijd* van 27 november 1981, waarin 'Het ontbrekende dagboek-cahier' gepubliceerd werd (het betreft de periode vanaf 27 maart 1942 tot eind april van dat jaar), dat pas na de publikatie van *Het verstoorde leven* werd ontdekt:

> En toch vraag ik me soms af of ik me niet zou moeten gaan toeleggen op het vinden van de woorden en de vorm van m'n gedachten en gevoelens. Ik ben daarin eigenlijk zo gemakzuchtig en slampamperig en vind het nog zo moeilijk. Geniet nog te veel van mensen en de dingen. Zou misschien ook moeten proberen ze in te vangen in de vorm, onder zweet en tranen zogezegd. Ben natuurlijk nog bang voor die grote kloof die er zal zijn tussen het gepeinsde beleefde en het in de vorm gegotene. Reken misschien nog te veel op de 'Genade'
> (p. 54 van *De Tijd*).

Wanneer de tijd, in Westerbork, nóg scherpere contouren aanneemt vindt Etty Hillesum - als 'vanzelf' - de juiste *vorm* en het is uiteindelijk de vorm die de inhoud krachtig houdt.

Ik wil er tenslotte nog op wijzen (want het heeft iets gênants om al te lang bij het literaire gehalte van *Dagboek* en *Brieven* stil te staan) dat de poëtica van Etty Hillesum uiteraard niet los van haar levensbeschouwing kan worden gezien. Zoals zij in haar eigen leven en temidden van de meest afschuwelijke realiteiten telkens weer de stilte zoekt - het 'gebed als een kloostercel' -, zo ook zoekt zij in haar schrijven naar een ruimte om de woorden heen. Voor de 'overzichtelijkheid' heb ik in deze beschouwing de dingen even uit elkaar gehaald en er een drieluik van gemaakt. Etty Hillesum beschouwde haar activiteiten echter als 'één ononderbroken baan':

> Plotseling met wild gebaar naar dit schrift gegrepen, tussen het tikken van een paar brieven en een zware hoofdpijn door. Zo een verlangen een

paar woorden op te schrijven. Zo een gevoel van: hier op deze bladzijden spin ik door aan één en dezelfde draad. *Een paar continuïteiten in m'n leven, die mijn werkelijkheid zijn*, en die zich als één ononderbroken baan, nou ja, ik weet niet hoe ik dat verder formuleren moet. Dat is het Evangelie van Mattheus, 's morgens en 's avonds en dat zijn af en toe een paar woorden in dit schrift. Of eigenlijk zijn het niet eens de gebrekkige woorden op deze blauwe lijntjes, maar het gevoel om telkens weer op één plaats terecht te komen, waardoor verder wordt gesponnen aan één en dezelfde draad, waar langzaam een continuïteit ontstaat, waar je eigenlijke leven is
(*De Tijd* van 27 november 1981, p. 56).

Aan de publikatie van déze ‘continuïteiten’ hadden de jaren '80 meer dan ooit behoefte.

III. De nieuwe middeleeuwen?

Ach mijn lief nageslacht, wees niet al te boos op ons als je denkt aan die boze tijd onzer vervolging. Wij hebben voor

> problemen gestaan die ons hebben aangegaapt uit een bodemloze afgrond. En wij wisten ons waarlijk soms geen raad. Buiten de romans is het zo eenvoudig niet, de dood in het gelaat te zien.
> Abel J. Herzberg (hier geciteerd via: Dr. L. de Jong, *De Bezetting*, deel 3, p. 49).

Amsterdam, Museumplein. Oktober 1981.

Onder de titel *Het verstoorde leven* wordt in het Concertgebouw te Amsterdam het dagboek van Etty Hillesum aan de media gepresenteerd. In zijn voorwoord bij de vijfde druk (!) schrijft uitgever Jan Geurt Gaarlandt:

> Het was vanaf die dag dat er een indrukwekkende aandacht en steeds intenser wordende publiciteit rondom het boek van Etty op gang is gekomen. Nu ik dit schrijf (1 november 1981) zijn er overal initiatieven gestart die Etty Hillesums nalatenschap in steeds ruimere kring bekend zullen maken.

En wanneer in 1982 *Het denkende hart van de barak* verschijnt, vestigt Gaarlandt er de nadruk op ‘dat met deze bundeling nog niet alles van Etty Hillesum gepubliceerd is. Het ligt in de bedoeling om het complete werk eind 1983 uit te geven’.

De voorspelling van Karel van het Reve is dus niet uitgekomen. Aan het slot van zijn eerder genoemde bespreking schreef hij:

> Daarom publiceert hij (bedoeld is: de uitgever - a.r.) het document niet in zijn geheel, om de financiële strop binnen de perken te houden. Maar zelfs als die gedeeltelijke uitgave succes heeft - wat hier gelukkig het geval schijnt te zijn - snijdt die gedeeltelijke uitgave een integrale uitgave de weg af. Zodat een volledige uitgave van dagboek en brieven van Etty Hillesum voorlopig wel een vrome wens zal blijven
> (*Nrc Handelsblad* van 9 januari 1982).

Vanwaar deze overweldigende belangstelling?

Er is een eenvoudig antwoord op deze vraag mogelijk (de kranten hebben er in hun bijlagen vol van gestaan): het is ongeveer 50 jaar geleden dat Adolf Hitler aan de macht kwam, en zo'n feit herdenk je, of je dat nu wilt of niet. Er zijn ook ingewikkelder antwoorden mogelijk, waarbij niet alleen de democratie maar het bestaan van de mensheid in het geding zijn. ‘Wanneer men mij de keuze gaf’, aldus Jozef Brodski,

> tussen Solzjenitsyn en democratie, koos ik democratie (...). Om een lang verhaal kort te maken: ik ben gewoon geïnteresseerd in autonomie. In het menselijk bestaan als een onderneming. Terwijl de tijdgeest het tegendeel verlangt en eisen stelt aan het sociale dier in ons (...). Mensen accepteren democratie met de daarbij behorende verantwoordelijkheden met veel tegenzin.
> Ze zijn liever onderworpen en ruilen de vrije wil graag in voor stabiliteit (...). Dus antropologisch gezien heeft datgene wat in Rusland gebeurt een grote echo in het Westen. Bovendien zijn er al die fellow-travelers, die hier hetzelfde systeem willen invoeren als in Rusland. Dan kun je wel zeggen, die mensen zijn knettergek, maar stupiditeit - dat moet je niet over het hoofd zien - is iets vrijwilligs. De mensen kunnen zelf kiezen om wel of niet stupide te zijn

(Fred Backus in gesprek met Jozef Brodski; *Nrc Handelsblad* van 14 januari 1983).

Brodski spreekt deze woorden in Londen uit, lang nadat hij de Sovjet-Unie verlaten heeft, maar - aldus Abel Herzberg - 'Hij zou de enige niet zijn, die zijn heil buiten Rusland gezocht en gevonden heeft' (*Brieven aan mijn kleinzoon*, p. 87).

Ik geloof niet dat het grootste gevaar van onze tijd in de kernbom gelegen is, maar in een dolgedraaide *bureaucratie* waarbij de ene ambtenaar niet meer weet wat de andere minister nú weer 'voorgeschreven' heeft. En helaas, zo blijkt uit Lubbers' recente uitlatingen omtrent het Nederlandse Midden-Oosten- 'beleid': de minister-president weet het zelf vaak ook niet! Deze volslagen uit zijn proporties gegroeide bureaucratie (ooit eens bedoeld om de samenleving een beetje 'op orde' te houden) werkt woede in de hand en dreigt elke individuele creativiteit te doden. Ik zeg met nadruk '*dreigt*', want de werknemers van de grootste scheepvaartmaatschappij in Nederland geven zich niet zonder slag of stoot gewonnen. De door de minister al afgeschreven Nederlandse orkesten trouwens ook niet. Zij spelen nog steeds.

Het is echter buitengewoon triest om te moeten concluderen dat het 'rariteiten-kabinet-Lubbers' via minister Deetman meent dat het *onderwijs* het kind van de rekening mag worden. De gevolgen van déze bezuinigingen, met name die op het middelbaar onderwijs, zullen generaties lang desastreuze gevolgen hebben. Hoe kan men van zo'n 32 leerlingen, bijeengezet in een kleine ruimte, redelijkerwijs nog 'motivatie' verlangen in een maatschappij waar het getal van de werkloosheid de miljoen nadert? En hoe kan men van de ooit enthousiast begonnen leerkrachten verwachten dat zij plezier in hun werk blijven houden, wanneer het takenpakket voortdurend wordt uitgebreid, en men voor ieder begin van vindingrijkheid naar 10 ambtenaren lopen moet om 'toestemming' te vragen?

Dostojevski schreef in *De gebroeders Karamazow* al dat de menselijke vrijheid een *paradoxaal* geschenk is, maar wanneer je kinderen en jonge volwassenen zelfs ieder perspectief ontneemt om nog tussen 'goed' en 'kwaad' te kiezen, is de oorlog nabij. Leerlingen hebben *recht* op goed onderwijs en het is de *plicht* van een Nederlandse Staat om de kwaliteit daarvan veilig te stellen. Anders holt dit land zich uit.

Deze uitholling - Etty Hillesum karakteriseert het in een van haar brieven als '*het mitrailleurvuur der bureaucratie*' - is inmiddels zóver voortgeschreden dat er een gretige voedingsbodem kon ontstaan voor racistische gevoelens. De Centrumpartij is hiervan een schrijnender voorbeeld dan Gerard Reve, over wie ik in dit verband en op deze plaats alleen nog kwijt wil dat de grootste 'stommiteit' die men in oorlogstijd kon begaan de *loslippigheid* was.

Dit land, met al zijn wetten en voorschriften, is een zogenaamd gestroomlijnd maar verwend welvaartsland geworden. 'Verwenning zet een geestelijk erosie-proces in gang', aldus Ida Gerhardt in een toespraak die zij op 22 december 1970 in het stadhuis van Arnhem hield, 'dat al het essentiële doet verdorren. Wie van alles te veel heeft houdt niets meer over' (Ida Gerhardt, *Nu ik hier iets zeggen mag*, p. 18). Men zou dit proces kunnen vergelijken met een boom, waarvan men de wortels afgesneden heeft. Zo'n boom raakt z'n contact met de aarde kwijt en gaat dood.

Ik zie een dergelijk proces terug in sommige takken van wetenschap, waar men uit angst voor de natuurlijke taal zijn toevlucht genomen heeft tot bloedeloze symbolen en formules.

Wanneer ik loop over het Museumplein denk ik aan de treurwilgjes van Chomsky, de boompjes zonder wortels, waarvan de takken altijd naar beneden hangen. Waar moeten die hun voedsel vandaan halen en waar is de lucht die hun ruimte biedt?

Ik zie de bomen graag zoals ze levend zijn en zoals Rilke hen beschreef: '*Es bleibt uns vielleicht irgend ein Baum*', 'er rest ons misschien hier of daar een boom', krachtig, de kruin omhoog.

'Wat is uw vooropleiding?', zo vroeg Fred Backus in het betreffende vraaggesprek met Jozef Brodski.

'*Voor wat?*'

'Voor een dichter'.

'*Ik geloof niet dat men voor dichter opgeleid kan worden*'.

'Waarom niet?'

'*Het is iets van God*...' (*Nrc Handelsblad* van 14 januari '83).

Het wordt tijd dat onderwijs en (literatuur)wetenschappen hun *hart* hervinden, want anders bloeden ze dood. Wie een adequate analyse en interpretatie van een gedicht wil maken, zal daarbij aangewezen blijven op het hart van dat gedicht: de gelaagdheid[1.]

Eindnoten:

1. De hier geciteerde passage is te vinden op p. 20 van het *Dagboek.* Het is de enige voetnoot die ik onder deze beschouwing wil zetten (al voeg ik er graag aan toe hiertoe te zijn geïnspireerd door het prachtige artikel van Bernt Luger - zie Bzzlletin 99 (oktober 1982) - 'Waarom ik van Aletrino houd').

M. Janssen Reinen
'Niemand weet, hoe vreselijk wild / ik met los haar loop te rennen'

M. Vasalis, haar leven en haar werk

In de 46 jaar die verliepen sinds het debuut van M. Vasalis is er veel geschreven over haar werk. Zelden werd er echter aandacht geschonken aan het autobiografische aspect ervan.

De kritieken gaan met name over de drie dichtbundels, *Parken en woestijnen* (*PW*), *De vogel Phoenix* (*VP*) en *Vergezichten en gezichten* (*VG*).

In dit artikel worden de bundels bekeken in relatie tot wat er bekend is over 'Vasalis' leven.

Behalve poëzie schreef zij ook proza: een novelle, enkele verhalen en fragmenten, redes, dankwoorden, inleidingen en enkele essays. Aan de waarde en kwaliteit hiervan is tot nu toe vrijwel voorbij gezien.

Uit de verspreide publikaties is veelvuldig geciteerd omdat dit sterk persoonlijk proza voor vele lezers vrijwel onbereikbaar is. Op 13 februari 1909 werd Margaretha Leenmans - voor vrienden Kik(i) - geboren in Den Haag. Haar vader was filosoof en privaat-geleerde.

Over hem sprak zij toen ze de culturele prijs van de provincie Groningen ontving voor haar werk; hij was immers een Groninger.

> ... mijn vader werd in Slochteren geboren in een pastorie, vroeger een kerkhof, speelde met oud-Groninger schedels. (...) Hij studeerde ook in Groningen en het was in onze jeugd een wonderbaarlijk land om over te horen. Het volkslied b.v. van dat land was een kort, raadselachtig, maar krachtig gezang, dat luid en stampend gezongen moest worden; olo, pilolo, lait met sien kont in 't woater. Het was ook een land van overdaad, hij vertelde vaak hoe zijn hospita na sommige feesten wanhopig aan haar buurvrouw klaagde: de kamer was weer 'n swienenstal, wie wrongen de wien uut de tapietn.[1.]

Ze bezocht het gymnasium. Deze periode in de nabijheid van de zee, zou erg belangrijk blijken voor het werk van de dichteres die Margaretha Leenmans later zou worden.

> Die achttien jaar jeugd in Den Haag, of beter gezegd aan de Scheveningse rand van Den Haag, hebben samen langer geduurd dan de rest van mijn hele, al aanzienlijk lange leven. In die jaren heb ik de ruimte gehad, vrijheid, veiligheid, warmte en avontuur en dat gepaard aan materiële armoede die ons nooit gedrukt heeft. Ik ben nooit persoonlijk, noch als lid van een groep miskend, onderdrukt, verwaarloosd of in gevaar geweest, onrecht en ongeluk kende ik alleen maar uit de tweede hand. Dat alles is in de oorlog veranderd en vooral daarna.[2.]

Die jeugd, met de illusie van tijdloosheid verbonden, is later in vele vormen terechtgekomen in haar werk.

De zee met haar getijden, vertegenwoordigt zowel de gebondenheid aan de tijd als de eeuwigheid (*VG-44*). De zee brengt rust, wat bijvoorbeeld verwoord is in het gedicht 'Moeder' (VG-26):

> 'Zijzelf was als de zee, maar zonder stormen. (...)
> Voorgoed doordrongen door haar kalm geruis
> waren wij steeds op reis en altijd thuis'.

Het gedicht 'Avond aan zee' (*VP*-34) - voorzien van de opdracht 'Voor mijn Vader' -

> 'O grote, oude, grijze zee
> in rusteloosheid zoveel rust'

bevat een duidelijk voorbeeld van de dualiteit en ambivalentie die zo kenmerkend zijn voor het werk van Vasalis. Vrijheid in gebondenheid, rust in rusteloosheid, tijdelijkheid in eeuwigheid, in bijna elk gedicht zijn ze aan te wijzen.

Een herinnering aan haar Scheveningse jeugd geeft blijk van het poëtische aspect dat bijna al haar proza zo persoonlijk kleurt.

> ... Scheveningse vrouwen, neergestreken op een grasland dichtbij de haven, 's Avonds zaten ze daar gehurkt op het bijna zwarte, ruige gras, dat op ponyhaar leek en boetten netten. Achter haar was het gladde voorhoofd van de zee te zien, lichter dan de lucht. Ze zaten met de netten over haar knieën en ze toverden met haar vingers. Als het helemaal donker was rezen ze op als troepjes cyclamen met pol en al uit de grond gerezen. De netten bleven dan achter, vloeiende van de palen waarover ze hingen en het waren tovernetten, waar de maan in gevangen hing.[3.]

Na het gymnasium ging ze medicijnen studeren in Leiden (1927-1934), later hield ze zich vier jaar bezig met anthropologie en specialiseerde zich vervolgens in psychiatrie en neurologie, in resp. Santpoort en Amsterdam. Nadat ze was afgestudeerd, zond ze een aantal gedichten naar haar collega-medicusschrijver Simon Vestdijk.

Vasalis' debuut was in augustus 1936 in het tijdschrift *Groot Nederland*, waarvan Vestdijk een van de redacteuren was, met vijf gedichten.

In 1937 verbleef ze negen maanden in Zuid-Afrika, op een farm in de Kaapprovincie (Karoo). 18 April van dat jaar stuurde ze twaalf gedichten naar Nederland. Zeven werden er geplaatst in *Werk* (januari 1939).

De sporen van Zuid-Afrika zijn in meer gedichten van haar debuutbundel *Parken en woestijnen* terug te vinden: het kale, stenige land, de rode droge grond en de dunne lucht ('Het ezeltje', 'De krekels'). Het haveloze clubje zwarte mensen en dieren dat geen vaste woonplaats heeft, benijdt ze hun vrijheid ('De trek').

Associaties dragen het werk van M. Vasalis; zo kom je bijvoor-

beeld in een fragment van 20 januari 1945 opeens een flard van een herinnering aan de tijd in Zuid-Afrika tegen.

> Toen ik vannacht uit het W.G. terugkwam, was er sneeuw gevallen, luchtig en hoog. Het was stil en er steeg een fijne, zuivere lucht uit de sneeuw, het was eigenlijk geen lucht, geen geur, juist een afwezigheid van geur, misschien alleen maar een soort zuivere temperatuur. Zoo was de wind in de Karroo ook, geurloos, leeg, onvergetelijk.[4.]

Het duidelijkst worden de twee landschappen, Zuid-Afrika en Nederland, tegen elkaar afgezet in het gedicht ‘Luchtspiegeling’ (*PW*-16). Het gedicht is belangrijk omdat *Parken en woestijnen* oorspronkelijk ‘Weide en woestijn’ zou heten, een rechtstreeks aanhaken bij dit gedicht.

> ‘Midden in deze woestenij
> van zon, stenen en droog gewas
> zie ik opeens mijn eigen land
> - onaangetast door deze brand:
> bleek water, mist over een wei,
> zie ik hoe koel en zacht dat was’.

De bundel kwam uit in december 1940.

In maart was al de novelle *Onweer* verschenen, geselecteerd door Emmy van Lokhorst en Victor E. van Vriesland voor het geschenk ter gelegenheid van de Nederlandsche Boekenweek (2-9 maart 1940).

Ook deze novelle speelt zich af in Zuid-Afrika. Het is het verhaal van een groep mensen in een vrij afgelegen hotel, waar vaak zieken en herstellenden verblijven. Met weinig woorden wordt er een spanningsveld opgebouwd rond de ziekelijke heer Pole. Hij zou wel nader contact willen hebben met de dochter van de hoteleigenaren, maar durft niet goed. Met iets als haat ziet hij hoe een zelfverzekerde chirurg ‘werk maakt’ van het meisje; tevens benijdt hij de zonderlinge Redhurst zijn overheersend zelfvertrouwen.

Als op een avond het spel *Moordenaar* wordt gespeeld in huis (de moordenaar valt in het donker iemand aan, die gilt, dan gaan de lichten aan en moet ieder zijn alibi bewijzen), wordt Pole door het lot tot moordenaar gemaakt. Op zoek naar de chirurg, wurgt hij Redhurst bijna.

De volgende ochtend verlaat Pole het hotel. Ook Redhurst vertrekt voor een paar dagen. Ze komen terecht in een vreselijk onweer. Pole, die onder deze omstandigheden gedwongen is terug te keren naar het hotel, stuit op de met zijn auto gestrande Redhurst die hij meeneemt. Plots houdt het onweer op.

> ‘Ze reden langs een *moeras*, waar *duizenden gele vogeltjes* kookten en *ziedden* en de struiken wemelden van witte vlinders. Ooievaars en reigers dreven in de bijna witte en blinkende lucht’, (pag. 136)

Gewikkeld in een heet debat, keren ze samen terug in het hotel. Het slotgedicht van *Parken en woestijnen,* ‘Onweer in het moeras’ (p. 27) is in sfeertekening sterk verwant met deze novelle. Tevens is het gedicht een synthese: in de ik-figuur is de beleving van Redhurst die doodsangsten uitstond, en Pole verenigd, die zich lang niet zo gelukkig gevoeld had en in dit onweer wat meer zekerheid had veroverd op zichzelf.

> ‘Niets verraadt de gele schare

vogels, die het riet bevolken. (...)
een zwerm van duizend vurige vlerken
stuift geel omhoog in 't sombere zwerk en
een ziedend hoog gezang breekt vrij. (...)
Ik heb het angstig ondergaan,
ik kwam er sterk en nieuw vandaan'.

De eerste prijs

De 'commissie voor schoone letteren' schreef in haar aanbevelingsbrief:

> Toen Vasalis haar eerste gedichten in de tijdschriften *Groot Nederland* en *Werk* publiceerde, veroorzaakte dit in den kring der poëzieminnaars een blije opschudding. Kort daarna verscheen haar novelle *Onweer.* De eerste indrukken omtrent dit talent werden hierdoor verstevigd: ook deze novelle was boeiend, suggestief en oorspronkelijk in hooge mate.[5.]

Op de jaarvergadering van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, gehouden in het Rijksmuseum voor Volkenkunde in Leiden, werd met algemene stemmen de Lucie B. en C.W. van der Hoogtprijs - een aanmoedigingsprijs van duizend gulden - toegekend aan M. Vasalis. (Tegelijkertijd ontving Simon Vestdijk de Wynaendts Franckenprijs - voor het beste essay - voor zijn studie *Albert Verwey en de Idee*).

Clara Eggink - winnares van de Van der Hoogtprijs in 1940 - sprak met Vasalis. In dat gesprek zet Vasalis het schrijven van proza en poëzie tegen elkaar af en zij neemt stelling tegen de secundaire literatuur.

> De poëzie gaat haar gemakkelijker af dan het proza. Gemakkelijker in dien zin, dat zij met proza meer moeite heeft om er aan te blijven. 'Maar omgekeerd', zegt zij, 'aan proza kan men zich zetten om het af te maken, terwijl ik bij een vers altijd het goede moment moet afwachten. Enfin, laten wij het hier maar bij laten. Alle getheoretiseer is mij verre. Het gaat mij dikwijls zoo, dat ik een dichter zeer bewonder en vervolgens van het essay van een collega over hem niets snap. Dat lijkt mij dan zoo overbodig. Dikwijls ben ik bang, dat het lezen van te veel verzen een verkeerden invloed kon hebben op het eigen werk. Er blijven regels en rhytmen in je hoofd hangen die niet je eigen zijn'.[6.]

Image en realiteit

Bertus Aafjes begint met zijn gedicht 'M. Vasalis' in *De lyrische schoolmeester* (1949), met de regel: 'Een hinde kijkende over een heg'. Dit is het beeld dat algemeen heerst over Vasalis, een schuwe, vriendelijke persoonlijkheid die vlucht als ze dreigt gezien te worden. Dat beeld is opgeroepen door haar zelf, zij heeft zich nooit willen laten kennen door interviews of publiciteit.

Tekenend in dit verband is dat M. Vasalis, toen zij op verzoek van tijdschrift *De Revisor* haar zelfportret vervaardigde, een zwarte vaas met een lis erop neerzette met het onderschrift *Vase à lys.*[7.]

Het zal geen toeval zijn dat boven aan de hals een pienter klein gezichtje te onderscheiden valt. Uit het feit dat Elly de Waard in 1980 nog sprak over 'De dichteres M. Droogleever-Fortuyn-Leenmans, die zich in 1940 het pseudoniem Vasalis (Vase à lys) aanmat...', mag blijken dat deze afleidingsmanoeuvre, althans

tijdelijk, werkte. Een week later rectificeerde ze dit.[8.] Zoals bekend mag worden verondersteld, is de naam Vasalis (- is is de genitief-vorm) gewoon de Latijnse vertaling van haar meisjesnaam Leenmans (die de genitief-uitgang -s heeft).

In 1966 deed Gerard Reve pogingen om Vasalis in de redactieraad van *Tirade* te krijgen en om een interview met haar te publiceren. Hij schreef:

> Je bent wat de journalisten ‘tijdloze kopij’ noemen, maar ook, volgens mij ‘vreetkopij’, want je hebt een waarlijk sprookjesachtige image: de stille, zwaarmoedige, bijna anonieme dichteres van de Drie Bundels in Een Kwart Eeuw, moeizaam bezig zielszieke mensen beter te maken.[9.]

Aan dit image van zwaarmoedigheid draagt Gerard Reve een steentje bij, door op Vasalis' somberheid in te gaan in de brieven aan haar die hij publiceerde.

> ‘Ik vind dat dit alle vragen overbodig maakt: ik ben niet “achter” het werk maar er in’.[10.]

In haar werk is niet alleen de herfst, schemering, nacht, dood, eenzaamheid en het onpeilbare verdriet te vinden. Er is ook voorjaar, dageraad, licht, vuur, symbolen van een soms onge-

breidelde vitaliteit.

> ‘Niemand weet, hoe vreeslijk wild
> ik met los haar loop te rennen! (...)
> Want ze kennen slechts mijn huid,
> en die nog alleen bij stukken’
> (*PW*-*5*)

> ‘Mijn ogen werden wilde vrouwen’
> (*VP*-21)

De stilte en rust zijn slechts schijn:

> ‘het hart van een cycloon,
> al klopt het niet, een niet te temmen
> kracht schijnt alles bij elkaar te klemmen.
> Zo is het land, waarin ik woon’.
> (*VG*-39)

In aansluiting hierop wil ik refereren aan een interview dat ik onlangs met Mies Bouhuys had. Ze vertelt hierin o.a. over haar kennismaking met M. Vasalis.

> Het was een ontzettend mooie vrouw, of meisje eigenlijk nog zelfs, toen ik haar leerde kennen. Ze zag er erg jong uit. En dan kwam ze opeens op een avond op de Kring - dat is de artiestenclub - en dan danste ze als een bezetene. Als je dat aan mensen vertelt - omdat natuurlijk ... Vasalis, wat weten we daarover? Niets - komt dat heel vreemd over. Een dolle meid, ik was daar gewoon een beetje jaloers op. Ik vind het leuk om met mensen zo te zitten, maar zo in het openbaar. Ze had iets heel vorstelijks en opeens, een soort zigeunerin, barstte dat los en dan zag je haar dansen als een bezetene, heel ongelooflijk. Ik heb haar later nog een paar keer wel, ook op het boekenbal, zo meegemaakt. Het is, of was moet ik misschien zeggen, helemaal niet haar aard, een heel besloten en streng leven. Absoluut niet.

Oorlog

In 1939 was Margaretha Leenmans in Den Haag getrouwd met de zenuwarts (en latere hoogleraar) Jan Droogleever-Fortuyn; zij kregen vier kinderen.

De ene zoon werd medicus, de twee dochters studeerden eveneens - één een muziekstudie - en het tweede zoontje stierf jong. In Amsterdam-Zuid oefende Vasalis een artsenpraktijk uit tot 1951.

Kees Kelk - hij ontmoette Vasalis voor het eerst bij Emmy van Lokhorst die met haar man Paul Hugenholtz, ook arts, in Amsterdam woonde - schrijft in zijn herinneringen:

> Destijds woonden zij in de Vondelstraat (...) Waarschijnlijk trof mij bij onze eerste ontmoeting dat zij met haar geamuseerde glimlach vertelde: ‘Ja, met veel moeite zijn Jan en ik door onze schulden heen. Ik vind het wel een beetje een kaal gevoel’.[11.]

In de oorlog oefende Vasalis niet alleen haar beroep uit, ze werkte ook ondergronds. Zo herbergde ze korte tijd Victor E. van Vriesland, die ondergedoken zat in Amsterdam en moest vluchten voor een Duitse inval.

Dat zij ook joden uit de kampen redde door opname in het ziekenhuis, is af te leiden uit de tekst 'Fragmenten uit een journaal', die zij na de oorlog publiceerde.

> 1-8. (1942, MJR) Emigratie-grens voor joden verhoogd tot 50 jaar. Nieuwe suiciden, nieuwe wanhoopssprongen. Vanavond bij de fam. C. Klein huisje, versleten loopers. Mevr. C. lag in haar bed, haar gezicht jeugdig van angst en agitatie. Op het bed lagen de oproepen voor Westerbork. (...) Ik moest met de fietsenman mee om naar de G.G.D. te telefoneeren. Ik liet mevr. C. opnemen, een spoedopname, daardoor bleef het gezin voorloopig beschermd. De fietsenman, die op bezoek was, liep me voor, veerend en onregelmatig als een glazemaker.[12.]

Na de oorlog schreef Vasalis het gedicht 'Eerst was het water', in opdracht van de C.V. Uitgeverij te Amsterdam. Het werd uitgegeven als rijmprent, ter herdenking van het doorsteken van de Wieringermeer-dijk door de Duitsers (lente 1945) en de nieuwe drooglegging. Het getuigt van een sterke betrokkenheid, die enigszins ten koste van de oorspronkelijkheid is gegaan.

> 'Maar zie, toen de soldaat den vijand had verslagen
> keerden de boeren tot hun oudsten vijand weer
> - een boer is te hardnekkig om ooit te versagen.
> Zij vochten maanden tegen 't water van den Meer.
>
> Aanzie het land, zie de verminkte hoven
> en zie de boeren naar hun naakte akkers gaan:
> volgende zomer zullen weer de gele schoven
> vlammend als vreugde-vuren op de nieuwe aarde staan'.

Het is, deze achtergrond kennende, niet zo heel verwonderlijk dat M. Vasalis op 8 februari 1958 in het Stedelijk Museum in Amsterdam een rede uitsprak bij de tweejaarlijkse prijsuitreiking van de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945. In deze rede, 'Kustenaar en verzet', schetst zij de waarden die de kunstenaar ook buiten oorlogstijd moet verdedigen: de droom en de jeugd. Het kenmerk van de jeugd, voor de meeste kunstenaars een van hun bronnen, is dat die tijdloos is.

> Het leven begint met een bijna plantaardig zijn in de beslotenheid van een wieg (...) Wat later ziet het (kind) op zijn eigen manier, huilt, lacht, tovert en experimenteert op eigen wijze; zijn bewegingen, zijn lichaam drukken nog helemaal zijn groeiend wezen uit, het handelt en droomt zonder dat daar veel verschil in is en terugziende lijkt die tijd een eeuwigheid. - Tijd speelt in die periode nauwelijks een rol, misschien omdat de groei zo snel is, zoals wanneer een zwemmer met de stroom meezwemt en de stroom niet merkt, maar pas als hij langzamer gaat of zich vasthoudt aan een tak van een boom het water voorbij ziet snellen. Dan zou het oud worden zijn als het bestaan van een dukdalf waar het water langsstroomt en waar wier en schelpen zich op vastzetten. Of misschien wordt de tijd nooit gevoeld in periodes dat men geheel leeft, zonder om zich heen te zien.[13.]

De prijs werd toegekend aan W.F. Hermans, die weigerde. Twee jaar eerder had Hermans M. Vasalis een zwaarvergiftigde mandarijn aangeboden toen hij schreef over haar werk:

> Het is damespoëzie, maar als het licht erover vlaagt, damespoëzie op z'n best (...) De beste verzen van M. Vasalis geuren, vooral naar sproeiwagens in de lente en afgevallen blaren in de herfst (...) '*De vogel Phoenix*', *ofschoon nog dunner dan* '*Parken en woestijnen*', toonde zeven jaar later aan dat het niveau gelijk gebleven was.[14.]

(Niettemin werd *De vogel Phoenix*, in tweede druk, met een opmerking en wat streepjes, uit de bibliotheek van W.F. Hermans begin 1982 te koop aangeboden voor maar liefst f 85,-[15.]) Bij zijn beoordeling had Hermans echter niet verder gekeken dan de rug van de bundels dik was; *De vogel Phoenix* telt namelijk één gedicht en vijf pagina's meer.

Herfst als voorloper van de dood

De vogel Phoenix verscheen in 1947. Stond *Parken en woestijnen* in het teken van het landschap (Nederland tegenover Zuid-Afrika, parken (en weiden) tegenover woestijnen) en de tijd, *De vogel Phoenix* gaat over het gezin, de tijd en het wegraken van de realiteit.

De bundel opent met 'DICKY / 16 April 1942 / 10 Oktober 1943 / He has outsoared the shadow of our night', het overleden zoontje. Aan hem is de bundel eigenlijk gewijd.

In een gesprek met de criticus P.H. Ritter jr. vertelde Vasalis over het ontstaan van deze bundel.

> Zij sprak over haar droom van de vogel Phoenix. Hij brandde. En toen wist zij dat het de vogel Phoenix was. Hij kon-

> digde haar in de droom de dood aan van een haar dierbaar wezen. En deze droevige voorzegging werd dan de bron der poëzie, die later in de bundel Phoenix verschenen is.[16.]

Niet alleen in de drie gedichten waarmee de bundel opent ('Phoenix I en II' en 'Kind') is dit verdriet verwoord. Het is veel meer verhuld ook aanwezig in de twee naast elkaar geplaatste natuurgedichten 'April' en 'Oktober' (*VP*-14, 15).

'April' beschrijft de geboorte, niet alleen van een nieuwe dag maar ook van een kind, het heeft nog niet geleefd, is blanco.

> 'Geurloos en koel stroomde naar binnen
> ademend met verse mond
> de adem van de ochtendstond.
>
> Ontwaakt zonder herinneringen'.

In 'Oktober' volgt het afscheid, nog in het voorjaar van het leven trad de dood al aan, te vroeg om als definitief te kunnen aanvaarden.

> 'Teder en jong, als werd het voorjaar
> maar lichter nog, want zonder vruchtbegin,
> met dunne mist tussen de gele blaren
> zet stil het herfstgetijde in. (...)
>
> niet als het einde van het leven,
> maar als de lente van de dood'.

In 'Visioen' (*VP*-24) wordt de aankondiging van een sterven in een droom beschreven.

Er is een ontwikkeling in de twee bundels te signaleren. *Parken en woestijnen* gaat over de dreiging van de tijd, wanhoop en eenzaamheid, zoals in 'Herfst' (*PW*-25):

> 'steeds zeldner denk ik dat mijn werklijk wezen
> zich tonen zal en durven te genezen
> van de steeds naderende duidelijker dood'.

Steeds terugkerende woorden die deze gevoelens symboliseren en ondersteunen, zijn herfst - schemering - avond - nacht en dood.

Hoewel niet meer zo nadrukkelijk geformuleerd, zet dit zich voort in *De vogel Phoenix.* Daar komt bij het verlangen naar een oplossing, een verklaring (*VP*-28).

> 'ik zoek een ver, onmenselijk en zeker teken
> uit deze wildernis van pijn'

Dit teken lijkt gevonden te kunnen worden in het geloof (VP-30):

> 'In angst meen ik een godheid te ontmoeten (...)
> Zo onbarmhartig en zo waar, zo weinig vader'.

Het gedicht 'Nu word ik nooit meer radeloos...' opent dan ook met het psalmcitaat 'Hij zal mij leiden langs grazige weiden / naar waatren der rust'. De (innerlijke) rust, en ook het geloof, is in Vasalis' taal verbonden met de zee. Het duidelijkst wordt dit tot uitdrukking gebracht in het slotgedicht (*VP*-34) dat de opdracht 'Voor mijn Vader' heeft.

(Ook hier weer de dualiteit: het kan staan voor haar vader en tevens voor God de Vader).

> 'De zee keek op, alsof zij bad.
> Toen heb ik U teruggevonden. (...)
> Ik zag voor 't eerst weer naar de hemel:
> hoe die zich rustende verhief'.

Later sprak zij ook met Gerard Reve over religie, en uitte het verlangen om 'het mysterie te horen (of voelen) ademen'.[17.]

Samen met Jeanne van Schaik-Willing (ook een toevluchtsoord voor Van Vriesland in de oorlog) en Mr. Straat, had M. Vasalis de redactie van *Victor, het boek der vrienden.* Het verscheen eveneens in 1947, ter gelegenheid van de vijfenvijftigste verjaardag van Victor E. van Vriesland.

Aan dit boek droeg Vasalis een gedicht bij dat aansluit bij de thematiek van *De vogel Phoenix.* Niet alleen kent de aanhef - 'Hij, die ik met geen naam kan noemen / die niet in deze regelen zal staan / toch is hij door dit vers gegaan' - dezelfde meerduidigheid, ook de sfeer stemt overeen: de herfst als voorloper van de dood (maar hier bezien in het licht van de oorlog). Ik citeer het begin- en slotcouplet.

> 'Herfst, oudste en jongste der seizoenen
> somber en lieflijk, stormachtig en stil,
> bij de geboorte moet g' u reeds verzoenen met het sterven van uw levenswil.
>
> Rijkdom en armoe wonen in zijn wezen
> Vuren en ijs, chaos en regelmaat
> Onrust van een, die weet, dat rust bestaat
> En moed, die zij slechts kennen, die ten doode vreezen'.

Na zeven magere jaren

In de periode van zeven jaar die aanbrak in 1954, verschenen vier publikaties in boekvorm: de reeds genoemde rede uit 1958, twee bloemlezingen en de derde dichtbundel.

Vergezichten en gezichten, verreweg de omvangrijkste bundel (67 pagina's) kwam uit in 1954. De toon is gedeeltelijk nieuw. Na de nacht waait er een ochtendwind, een voorjaarswind, na het onweer breekt licht door, zon doet de tot ijs gestolde kou smelten. Het zijn symbolen, verbonden met het verlangen naar geluk en liefde.

De nieuwe wind is echter niet in staat de kou van de dood, het leven dat naakt en kaal als een skelet lijkt, de wanhoop van de begrensdheid, de verstening in eenzaamheid te verjagen.

Voor het eerst is in deze bundel duidelijk de thematiek van het ouder worden terug te vinden. De tijd - steeds één van de beangrijkste pijlers van Vasalis' poëzie geweest - staat hier dan ook in het teken van de ouderdom. Een sprekend voorbeeld is 'Oud' (*VG*-47):

> 'Een dans, één dans met sproeiende ogen,
> gloeiende wangen, losse handen.
> En dan opzij gaan staan. (...)
>
> (...) Met nog één druppel
> loodzwaar bestaan, dat toekomst heet:
> de laatste teug van onverdund en helend leed'.

Een heel belangrijk gedicht in deze bundel is ‘Herfst’ (*VG*-66). Was de herfst in de twee voorgaande bundels over het algemeen symbool voor het naderend einde - de dood -, in dit gedicht is de herfst een tussentijd waarin uitersten samen kunnen gaan.

Hiermee is de synthese bereikt waarnaar zo lang is gezocht; het is een hoogtepunt dat bijna een eindpunt zou worden.

> ‘Zo, aan de rand van het nog niet en niet meer zijn
> en van het tomeloze leven,
> voel ik voor 't eerst in zijn volledigheid
> en aan den lijve het vol-ledig zijn:
> een orde, waarin ruimte voor de chaos is,
> en voel de vrijheid van een grote liefde,
> die plaats voor wanhoop laat en twijfel en gemis’.

De gebeurtenissen in de oorlog en de veranderingen die zij zelf daardoor onderging, droegen ertoe bij dat Vasalis na haar derde bundel nog maar sporadisch heeft gepubliceerd. Bij de uitreiking van de Constantijn Huygensprijs voor haar gehele oeuvre, in 1974, ging zij in op de oorzaken.

> 'Wat mij na de oorlog overkomen is komt hierop neer: een enorme relativering van mijn eigen lot, mijn eigen geluk of ongeluk, mijn meningen, oordelen, mijn kennis en mijn kommentaar. Een gevoel van futiliteit en onmacht om die schaalvergroting toe te passen. Het was alsof een schilder van miniaturen gevraagd wordt om nu schilderijen te maken in een publiek gebouw liefst met sociale strekking. Die opdracht kwam uit mijzelf voort door wat zich in mij afspeelde, maar het was nog niet intiem, niet eigen genoeg om zich in mijn taal te kunnen begeven, die door een onverkaveld jeugdleven was gevormd. (...) En het waren niet alleen het wereldgebeuren en de verwondingen en mishandelingen bedreven aan de aarde, de natuur, die me verbijsterden. Ook biologische en psychologische overwegingen droegen ertoe bij (...) Dat gold overigens hoofdzakelijk voor mijn poëzie en minder voor de rest van mijn bestaan. De nu ruim vijftien jaar lange omgang met de kinderen die ik in mijn werk (Vasalis werkte als kinderpsychiater in Assen en Groningen, MJR) ontmoet, is een van de dingen geweest die me behoed hebben voor die volstrekte relativering die mijn natuur eigenlijk vreemd is. Hun angst, pijn, ontmoediging, hun vrolijkheid, vindingrijkheid en vitaliteit zijn van een overrompelende en verse realiteit.[18.]

In 1954 stelde M. Vasalis ook het geschenk voor de kinderboekenweek, *De Muze en de dieren* samen. De inleiding van deze bloemlezing kenmerkt zich door de persoonlijke benadering - associërend - en de afgewogen taal met originele beelden

> (... een licht-groen vlindertje als een ingezakt strandtentje op het behang. Een sluike mug, die hier in het Noorden om een mij niet bekende reden 'neef' heet (misschien om de nagestreefde bloedverwantschap?) steekt vergeefs zijn toestel in een stoelleuning ...[19.] die haar werk zo eigen zijn.

In 1960 tenslotte stelde Vasalis een bloemlezing samen, die ze ook inleidde, met als titel *De dichter en de zee.*

Hiermee lijkt er een einde gekomen aan haar optreden in de literatuur. Helemaal waar is dat niet. Zij sprak in de jaren die volgden een enkel openings- en dankwoord uit en publiceerde een kort essay.

Het is algemeen bekend dat zij wèl doorging met dichten. Het enige dat daarvan aan de publiciteit werd vrijgegeven was 'Een gedicht', geschreven voor haar moeder, dat onder meer in het tweehonderdste nummer van *Tirade* werd opgenomen.

Het gedicht sluit aan bij *Vergezichten en gezichten*, waarin de thematiek van het verouderen en oud-zijn voor het eerst werd verwerkt.

> 'Zij zoekt - het is een s.o.s. -
> haar herkomst en haar zijn als kind
> en niemand, niemand die haar vindt
> zoals zij was. (...)
>
> Had ik je maar als kind gekend,

die nu mijn kind en moeder bent'.

Het oeuvre van M. Vasalis is een coherent geheel. Dezelfde beelden spelen door verhaal en gedicht, door gedicht en essay. Soms zijn er sterke overeenkomsten in de sfeertekening, op andere plaatsen worden letterlijk dezelfde woorden gebruikt. In het voorgaande is daarvan al een voorbeeld gegeven.

Gezien de aard van de gebruikte beelden en woorden, mag je er daarbij niet van uitgaan dat dat toeval is omdat die beelden gemeengoed zijn. Hooguit zijn ze gemeengoed in het taal- en denkuniversum van Vasalis.

In een kort essay dat zij bijdroeg aan een bundel over Adriaan Roland Holst spreekt ze over het karakter van de liefde die hij beschrijft.

> Men kon gerust zeggen, dat deze liefde, door haar eigen aard, door het absolutisme waarmee zij regeert, nooit en nergens te realiseeren is. Maar zij bestaat en zal vermoedelijk blijven bestaan en wie haar eenmaal kent, zal haar onherroepelijk trouw moeten blijven, tot het inderdaad bittere einde. *Want zij is in de rots van de ziel besloten als de fossiel van een bloem.*[20.]

Het is niet alleen de visie van Roland Holst op de liefde, het is tevens de visie van Vasalis zelf. In *Vergezichten en gezichten* (p. 15) schrijft zij immers:

'In de oudste lagen van mijn ziel,
waar hij van stenen is gemaakt,
bloeit als een gaaf, ontkleurd fossiel
de stenen bloem van uw gelaat'.

M. Vasalis' opvattingen over literatuur, het omgaan met poëzie en de positie van de schrijver, zijn te destilleren uit het verspreide proza.

Zonder veel te raden over te laten, bepaalde zij haar positie ten opzichte van de Vijftigers, de experimentelen.

> Af en toe bestaat een heel vers alleen maar uit klanken, die hun blijkbaar om een of andere reden behagen, dan heb ik maar gewacht tot het vers over was, want dat is een zoo privé genoegen, dat men er weinig meer mee te maken heeft, tenzij men de moeder van de maker is. (...)
> De jonge generatie, al trappend op hun lamme vaders, betreurt intusschen het feit, dat die vaders lam zijn en dat zij uit hen zijn voortgekomen. Hun verzet is tweeledig: tegen de oude cultuurnormen en tegen de vijand uit hun eigen midden: de vervreemding, de depersonalisatie. Het eerste noopt hen terug te gaan tot hun eigen, persoonlijke bronnen (ook in de taal, d.w.z. in de stukjes kinder-rijmen en Lorca-achtige volks-accenten), het tweede verhindert hen die te bereiken. (...)
> De experimenten zijn vaak mislukt omdat de gewichten naast de weegschaal werden gelegd. Ik wed op de nieuwste poëzie, die met deze gegevens weer on speaking terms met zichzelf komt en menschentaal zal spreken.[21.]

Hoewel Vasalis voor zichzelf koos voor een schrijverschap in anonimiteit, heeft zij geen van de prijzen die haar werden toegekend (Lucie B. en C.W. van der Hoogtprijs, 1940; Poëzieprijs van de stad Amsterdam, 1957; Culturele prijs van de provincie Groningen, 1963; Constantijn Huygensprijs, 1974) geweigerd. Wèl stelde ze dat door de toekenning van een onderscheiding de dichter een stukje vrijheid ('het wilde bestaan') prijsgeeft.

> Het officieel en publiek krijgen van een prijs voor een zo privé-bezigheid als het maken van gedichten wekt dezelfde plechtige en onwennige gevoelens op als trouwen voor de burgerlijke stand. Het is voor mensen die verliefd zijn en in eikaars nabijheid willen blijven ook vreemd om ineens geconfronteerd te worden met de maatschappelijke consequenties daarvan. Er is niets tegen, er is zelfs alles voor te zeggen, iedereen doet het etc. Maar het heeft zo weinig te maken met het oorspronkelijke gevoel en het geeft ineens een soort domesticering aan het eerst wilde bestaan. En nu sta ik hier a.h.w. alleen te trouwen.[22.]

Het bezwaar dat zij aanvoert tegen interviews is dat je, om iets te hebben aan informatie over de uiterlijke omstandigheden van een auteur, je iemand volledig moet kennen met zijn dromen etc, en dat lukt nooit in een interviewsituatie. Het krijgen van onvoldoende informatie acht zij eerder storend. Ter illustratie vertelde Vasalis hoe ze, 13 of 14 jaar oud, Boutens ontmoette, van wie ze de gedichten erg mooi vond, en die als mens ‘een hele benauwde klagerige man’ bleek. Liever had ze Boutens niet leren kennen.

Vaak is een auteur zoals die uit zijn werk naar voren komt, een

ander dan de mens die je los van het werk leert kennen.
In een essay benadrukt Vasalis dan ook dat het werk zelf gelezen moet worden. Haar eigen rol als criticus relativeert ze sterk.

> Al schrijvende besef ik voor de zoveelste keer, dat zelfs als ik gelijk zou hebben met mijn interpretaties, het gelijk zowel te zwaar als ontoereikend is, alsof ik met een grote 2-persoonsdeken een vlinder-afdruk zou nemen. Dat houdt in dat men die verzen zelf moet lezen, onbedekt door proza.[23.]

De woorden die zij bezigde om de positie van Bertus Aafjes (een dichter van alle tijden) in het park van de literatuur te schetsen, zijn als zo persoonlijk op te vatten dat ze terugslaan op het werk van Vasalis zelf.

> Zij (de lezers, MJR) zoeken achter alle verzen een strijd, een problematiek, afgronden gevuld met gesmoorde kreten van zondegevoelens, zij zoeken een mensch, Aafjes. Waar is hij, ze sluipen door de tuin zijner verzen met een lepeltje zout om hem op de staart te leggen ... weg! Hij zit in de hoogste boom en zingt weer iets nieuws met zijn stem, die zoo weldadig verschilt van de vox-humana der huis-orgels. - Slechts als men niet vraagt, of zoekt, doch luistert kan men van zijn poëzie genieten.[24.]

Vasalis' deelname aan het spel van de letteren werd na 1954 figureren, maar de kwaliteit van het zo sporadisch gebodene roept de wens op naar meer. Helaas is de lezer slechts een roepende in de woestijn...

Eindnoten:

1. M. Vasalis, ‘Dankwoord, uitgesproken bij de toekenning van de culturele prijs van de provincie Groningen’, *Tirade* (1963), pag. 424
2. M. Vasalis, ‘Dankwoord, uitgesproken bij de toekenning van de Constantijn Huygenspriis’, *Literama* (1974), pag. 372
3. M. Vasalis, ‘(S)teken aan de wand’. *Raam* (1964), pag. 35
4. M. Vasalis, ‘Fragmenten uit een journaal’. *Criterium* (1945-1946), pag. 31
5. Verslagen en Mededelingen van de Kon. Ned. Mij. voor Letterkunde (1941) pag. 93
6. Clara Eggink, ‘De Van der Hoogtprijs voor M. Vasalis. Haar werk en haar pseudoniem’. *De Telegraaf* (1941)
7. *Schrijvers tekenen zichzelf. 138 schrijversportretten, ingeleid door S. Carmiggelt*, Amsterdam 1980. Eerder verscheen de tekening van M. Vasalis in *De Revisor* (1974), pag. 30
8. Elly de Waard, ‘Het poëtisch gelijk van M. Vasalis’, *De Volkskrant*, 5-1-1980 en ‘Het raadselachtig zwijgen van een groot talent’. *De Volkskrant*, 12-1-1980
9. Gerard Reve, *Archief Reve* deel 2, Baarn 1981, pag. 192
10. Brief aan mij, MJR, 1 oktober 1980
11. C.J. Kelk, *Wie ik tegenkwam,* 's Gravenhage 1981, pag. 135
12. M. Vasalis, ‘Fragmenten uit een journaal’. *Criterium* (1945-1946), pag. 29-30
13. M. Vasalis, *Kunstenaar en verzet*, Amsterdam 1958, pag. 7
14. W.F. Hermans, ‘Van Vriesland, rechtop en omgekeerd’. *Podium* (1956), pag. 246-247; deze bespreking verscheen in de rubriek ‘Mandarijnen op zwavelzuur’
15. *W.F. Hermans-catalogus*, Antiquariaat Schuhmacher, voorjaar 1980
16. P.H. Ritter jr., *Ontmoetingen met schrijvers.* Boekenweekgeschenk 1956, pag. 64
17. Gerard Reve, *Archief Reve*, deel 2, Baam 1981, pag. 213-214
18. M. Vasalis, ‘Dankwoord, uitgesproken bij de uitreiking van de Constantijn Huygensprijs’, *Literama* (1974), pag. 372

19. ‘Er is maar één ezel en G.K. van het Reve is zijn profeet’, *Telegraaf*, 21-10-1966
20. M. Vasalis, ‘De dichter van de woeste laaglanden’, in: *Over den dichter A. Roland Holst*, Amsterdam 1948, pag. 76
21. M. Vasalis, ‘Naar aanleiding van Atonaal’, *Libertinage* (1952), pag. 113-114, 116-117
22. M. Vasalis, ‘Dankwoord, uitgesproken bij de toekenning van de culturele prijs van de provincie Groningen’, *Tirade* (1963), pag. 425
23. M. Vasalis, ‘Bij de bundel “Enkele gedichten” van Chris van Geel’, *Raam* (1974), pag. 130
24. M. Vasalis, ‘De poëzie van Bertus Aafjes: “Het Zanduur van de dood”, *Criterium* (1941), pag. 523

vervolg van pagina 16

van klank, syntaxis en betekenis. Zo beschouwd heeft Carry van Bruggen natuurlijk ‘gelijk’ wanneer zij zegt dat het beeldend vermogen wortelt in de geest. Zonder ‘geest’ had Achterberg zijn kwatrijn niet kunnen schrijven, want taal en geest horen bij elkaar.

Etty Hillesum *schreef* niet ‘van binnen met de dood tot bloem’. Zij *leefde* in de ‘Nieuwe Middeleeuwen’, andersom.

Amsterdam,
Oktober 1982 -
Februari 1983
Hieronder volgt alleen een beknopte lijst van geraadpleegde

Literatuur

Gerrit Achterberg, *Verzamelde gedichten* Amsterdam, 1974 J.C. Bloem, *Doorschenen Wolkenranden* - Keuze uit eigen werk. Den Haag, 1958

Carry van Bruggen, *Hedendaags Fetisjisme* (Met een voorwoord van Annie Romein-Verschoor). Amsterdam, 1980

Martin Buber, *Chassidische vertellingen* (geautoriseerde vertaling: Ds. L.S. Blom). Wassenaar, 1975

Bijbel (Statenvertaling)

F.M. Dostojewski, *De gebroeders Karamazow* (met een voorwoord van de schrijver en in de vertaling van Marko Fondse). Wageningen, 1973

Ida Gerhardt, *Verzamelde Gedichten.* Amsterdam, 1980

Ida Gerhardt, *Nu ik hier iets zeggen mag.* Amsterdam, 1980

Abel J. Herzberg, *Brieven aan mijn kleinzoon.* Amsterdam, 1981

Etty Hillesum, *Het verstoorde leven* - Dagboek van 1941-1943 Ingeleid door J.G. Gaarlandt. Haarlem, 1981

Etty Hillesum, ‘Het ontbrekende dagboek-cahier. In: *De Tijd* van 27 november 1981, p. 49 t/m 64.

Etty Hillesum, *Het denkende hart van de barak.* Brieven van - . Ingeleid door J.G. Gaarlandt. Haarlem, 1982

Soren Kierkegaard, *Gebeden* (bijeengebracht, ingeleid, vertaald en van verklaringen voorzien door drs. W.R. Scholtens). Baam, 1976

Arthur Lehning, *H. Marsman - De vriend van mijn jeugd.* Herinneringen aan H. Marsman. Amsterdam, 1960

H. Marsman, *Verzameld werk.* Poëzie, proza en critisch proza Amsterdam, 1963

Jacob Presser, *De nacht der Girondijnen* (Geschenk, verschenen ter gelegenheid van de twee en twintigste Boekenweek: 30 maart-6 april 1957).

Gerard Reve, *Moeder en zoon.* Amsterdam, 1981

Gerard Kornelis van het Reve, *Nader tot U.* Amsterdam, 1969

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien - De Elegieën van Duïno* (ingeleid, geannoteerd en vertaald door prof. dr. W.J.M. Bronzwaer). Baarn, 1978.
William Shakespeare, *Hamlet.* In: *The complete works of* Londen, 1973.
Grete Weil, *Mijn zuster Antigone* (vertaald door Margot Klaarhamer). Amsterdam, 1982
Jörg Zink, *Vijf broden en twee vissen* (vertaling: Pé Hawinkels) Hilversum, 1973.

Theo de Jong
Wat zag Nijhoff vliegen?

Bijen spreken tot de verbeelding. In talloze beschrijvingen van mooie zomerdagen buiten gonzen zij rond, hun geluid een even onmisbaar ingrediënt als de kleur van de bloemen die zij bezoeken. Niet alleen zondagsdichters zijn van bijen gecharmeerd, ook doordeweekse dichters. Er vliegen er nogal wat in onze literatuur rond, een uitgeverij tooit zich met hun naam. Bijen hebben een reputatie hoog te houden en dat doen wij graag voor ze. Hun geringe omvang en hun onopvallende uiterlijk zien wij over het hoofd, omdat zij iets voor ons betekenen: zij verenigen in zich de tegenstelling aantrekkelijk/afstotend. Dieren worden sowieso veel gebruikt om menselijke eigenschappen te verbeelden (een beer van een vent, een grijs muisje, een laffe hond), 'because as self-acting inhabitants of the nonhuman world they lend themselves to expression of two primary and polar modes of human thought, the metonymic and the metaphoric'.[1.] Voor bijen geldt dit nog sterker, omdat zij niet één aspect verbeelden, maar meerdere.

Aantrekkelijk zijn bijen vooral om hetgeen zij produceren, honing. Wij waarderen hen, omdat wij hen kunnen exploiteren. Hun sociale leven fascineert ons. De perfekte samenwerking in een bijenvolk wekt enerzijds onze afgunst op, omdat onze maatschappij soms de indruk maakt een samengeraapt zoodje individuën te zijn, anderzijds onze afschuw, omdat het groepsgedrag iedere individualiteit uitsluit en een uniformiteit betekent vergeleken waarbij Huxley's *Brave New World* nog maar kinderspel is.

Afstotend zijn bijen vooral omdat zij kunnen steken. Een enkele bijensteek doet weliswaar slechts pijn en geen kwaad, maar de eendrachtige samenwerking en opofferingsgezindheid van de bijen maakt een kollektieve aanval tot een reële bedreiging voor de mens. Dit boezemt ons niet alleen angst in, maar ook respekt. Over het algemeen hebben wij meer respekt voor gewapende dieren, zoals leeuwen, slangen of bijen, dan voor ongewapende, zoals koeien, vliegen of slakken. De reden hiervoor is wellicht onvrede met onze eigen zwakheid. Wij zijn van nature ongewapende dieren. Zelfs momenteel, nu kollektief onze graad van bewapening tot krankzinnige hoogte is gestegen, zijn wij als individuën nog ongewapend. We voelen ons weerloos. Zelfs een bij maakt ons bang.

Bij Nijhoff komen bijen meerdere malen voor. In *De kinderkruistocht* noemt hij de in het wit geklede kinderen die uitzwermen over het veld 'witte bijen', in *Het uur U* klinkt het suizen van de buizen en leidingen onder het wegdek als de 'zoemertoon' van bijen en in *Het lied der dwaze bijen* gebruikt hij hen om als in een bijbelse gelijkenis zijn visie op het verlangen naar iets hogers, naar iets vaag aanlokkelijks te verbeelden. Dit laatste gedicht, dat een sleutelfunktie in zijn oeuvre vervult, is tevens een van zijn meeste bekende. Je komt het nogal eens in bloemlezingen tegen. In het gedicht is weinig terug te vinden van het afstotende karakter van bijen, de nadruk ligt veel meer op hun sociale gedrag en op de noodzaak tot saamhorigheid. De bijen verpersoonlijken een menselijk konflikt, de tweestrijd tussen de behoefte zich te verliezen in aanlokkelijke dromen en de noodzaak deel uit te blijven maken van de alledaagse maatschappij. Nijhoff kiest voor het alledaagse van de maatschappij, de bijen die hun 'volk en leven' in de steek laten moeten dat met de dood bekopen.

Het lied der dwaze bijen is veel geprezen. Paul Rodenko brengt het uit 1925 daterende gedicht in *Met twee maten* onder in de afdeling moderne gedichten en dat is wat Rodenko betreft een kompliment. Vestdijk wordt helemaal lyrisch als hij het over *Het lied der dwaze bijen* heeft, hij noemt het 'bijna volmaakt' en 'een

grandioos gedicht'.[2] Het meest opvallend aan alle kommentaren is, dat het gedicht zo verschillend wordt geïnterpreteerd. Vestdijk noemt de bijen 'hemelbestormers', Willy Spillebeen spreekt van een afwijzen van de oude orde,[3] terwijl Luc Wenseleers heel zeker weet: 'Men moet dit gedicht vanzelfsprekend opvatten als een allegorie van het avontuur der moderne poëzie'.[4] Verbazingwekkende interpretaties, moet ik zeggen. Er wordt in dit gedicht helemaal niets bestormd, er is geen sprake van wat voor orde dan ook en de overeenkomst tussen bijen en moderne dichters is helemaal te gek om los te lopen. Er wordt maar raak geïnterpreteerd, waarbij men aan de metafoor waar de interpretatie op dient te berusten, de bijen zelf, voorbij gaat.

Theun de Vries blijft dichter bij de tekst.[5] Hij ziet in dit gedicht een verwerping van het metafysische. Nijhoff heeft 'zijn eigen "hartstocht" om zich met de werkelijkheid te meten met hernieuwde zekerheid opgevat, na zich uit de geestelijke en sensualistische steriliteit te hebben teruggetrokken'. Hierbij dient wel te worden opgemerkt, dat De Vries Nijhoffs worsteling met de werkelijkheid ziet als een uitdrukking van de tegenstellingen van de kapitalistische klassemaatschappij. Hij probeert Nijhoffs godsdienstigheid te verdoezelen en spreekt ten aanzien van *Awater* zelfs van 'het coquetteren met de restjes van religieus sentiment'. De Vries schreef zijn boek kort na de oorlog, op het moment, dat Hef *uur U* nog Nijhoffs laatste woord was. Zijn speculaties over het vervolg van Nijhoffs ontwikkeling slaan allemaal de plank mis. Dat God toch de kop weer zou opsteken had hij niet verwacht. Mede gezien Nijhoffs latere ontwikkeling dient ook de Vries' interpretatie met enige reserve te worden gelezen.

Het feit, dat een gedicht poly-interpretabel is, getuigt meestal van de kracht er van. Hoeveel interpretaties van de stukken van Shakespeare zijn er niet? Iemand die heel goed kon tellen heeft er met betrekking tot Hamlet eens meer dan honderd opgesnord. Maar wanneer lezers dingen gaan lezen die er echt niet staan, moet je je gaan afvragen, of het gedicht zelf daar misschien niet toe uitnodigt. Nijhoff mag dan nog zo gevat hebben opgemerkt: 'Lees maar, er staat niet wat er staat', dat betekent niet, dat de lezer er baat bij zal hebben om bijvoorbeeld het woord 'bloem' te lezen als 'blad', of 'stijgen' als 'dalen'. Er staat niet wat er staat, maar tegelijk staat er ook wel wat er staat. Als Nijhoff het over bijen heeft, moeten we weten wat hij daarmee bedoelt. De moeilijkheid zit hem in *Het lied der dwaze bijen* niet in het dwaas zijn van de bijen - dwaasheid is een abstrakt en dus plooibaar begrip - de moeilijkheid zit hem in het konkrete, in hun bij zijn. Wat zag Nijhoff eigenlijk vliegen?

Het lied der dwaze bijen

Een geur van hoger honing
verbitterde de bloemen,
een geur van hoger honing
verdreef ons uit de woning.

Die geur en een zacht zoemen
in het azuur bevrozen,
die geur en een zacht zoemen,
een steeds herhaald niet-noemen

ried ons, ach roekelozen,
de tuinen op te geven,
riep ons, ach roekelozen,
naar raadselige rozen.

Ver van ons volk en leven
zijn wij naar avonturen
ver van ons volk en leven
jubelend voortgedreven.

Niemand kan van nature
zijn hartstocht onderbreken,
niemand kan van nature
in lijve de dood verduren.

Steeds heviger bezweken,
steeds helderder doorschenen,
steeds heviger bezweken
naar het ontwijkend teken,

stegen wij en verdwenen,
ontvoerd, ontlijfd, ontzworven,
stegen wij en verdwenen
als glinsteringen henen -

Het sneeuwt, wij zijn gestorven,
huiswaarts omlaag gedwereld,
het sneeuwt, wij zijn gestorven,
het sneeuwt tussen de korven.

De problemen beginnen al in de eerste regel met ‘honing’, waarvan de geur de bijen weglokt van hun ‘volk en leven’. Bijen zoeken geen honing, zij maken het zelf. Wat zij uit bloemen halen is nectar, een waterige, zoetige afscheiding van de plant. De bijen voegen er enzymen aan toe en dikken de vloeistof in de korf of de kast door middel van verdamping in. De aangevoerde nectar wordt van de ene bij naar de andere doorgegeven, waarbij dankzij de hoge temperatuur in de kast, ongeveer 35 graden, tweederde van de vloeistof verdampt. Je zou het de mond-op-mond-methode kunnen noemen. Als er veel nectar wordt aangevoerd, versnellen de bijen het verdampingsproces. Een aantal bijen zet zich voor de vliegopening en beweegt de vleugels snel op en neer, waardoor er in de kast een luchtstroom op gang komt die het verdampen bevordert. Kortom, ze moeten er hard voor werken.

Ze zouden het zelf ook wel graag voor het oprapen hebben. De enige manier waarop bijen aan honing kunnen komen, die niet door henzelf is geproduceerd is door middel van roverij. Wanneer een volk verzwakt is, of gedesorganiseerd, zijn er soms niet voldoende wachters bij de vliegopening om vreemde bijen te weren. Andere volken kunnen dan de honingvoorraad van het verzwakte volk roven, hetgeen doorgaans de doodssteek voor dit volk betekent. Roverij is zowel voor daders als voor slachtoffers een sensationeel gebeuren en aangezien Nijhoff hier verder niet op zinspeelt, moeten we aannemen, dat hij met ‘hoger honing’ niet op geroofde

honing doelt. Nijhoff legt er de nadruk op, dat de bijen in de lucht verdwijnen. Roverij is een laag bij de grondse bezigheid, die meestal dicht bij huis plaats vindt. Met 'honing' bedoelde Nijhoff dus eigenlijk nectar. Hij is voor de verlokking van het beginrijm bezweken. Of hij wist niet beter.

Dan 'hoger'. Letterlijk kan Nijhoff dit niet hebben bedoeld. De hoogste plaats waar een bij honing haalt is de top van een boom en die afstand is voor een bij, die tijdens een vlucht een paar kilometer kan afleggen, een peuleschil. 'Hoger' dient hier te worden opgevat als beter, aantrekkelijker. De letterlijke betekenis van 'hoger' werkt echter als verkeerde connotatie storend. Nectar uit bomen is niet beter dan die uit planten.

In de tweede strofe schrijft Nijhoff de lokkende geur een aantal mysterieuze eigenschappen toe en beweegt zich daarmee op voor hem bekender terrein. Veel van zijn poëzie ontleent haar kracht aan het raadselachtige, in *Het uur U* is het de spil waar het gedicht om draait. Zolang hij zich daarop richt, gaat alles goed. Zodra hij echter konkreet moet worden, werken zijn vaagheid en onnauwkeurigheid hem tegen. Dat is ook het geval met 'de tuinen' in de derde strofe. Nijhoff doet het voorkomen alsof tuinen de voedingsplaats bij uitstek voor bijen zijn, zo iets als weiland voor koeien. Dat was in 1925 nog minder het geval dan nu. Er valt voor bijen wel wat te halen in tuinen, maar lang niet genoeg om een voorraad voor de winter mee op te bouwen. De Nederlandse bij haalt haar voedsel hoofdzakelijk uit gezaaide gewassen zoals koolzaad en in 1925 nog boekweit, uit bomen, zoals wilg en linde en uit wilde bloemen zoals distel, wilgenroosje, heide, etc. Lang niet alle bloemsoorten leveren voor de bij nectar op. Rozen, bijvoorbeeld, leveren in tegenstelling tot wat Nijhoff denkt helemaal niets op.

Nijhoffs beschrijving wekt de indruk, dat een groep bijen zich gezamenlijk van de korf verwijdert. Dat gebeurt in werkelijkheid slechts in twee gevallen. In de eerste plaats bij het zwermen, wanneer een koningin er met de helft van het volk vandoor gaat. De zwerm gaat op zoek naar een nieuwe woonplaats, maar keert nooit terug naar de korf van herkomst, noch levend, noch dood, zoals Nijhoff in de laatste strofe beschrijft. In de tweede plaats wanneer een jonge, nog onbevruchte koningin op bruidsvlucht gaat. Zij krijgt dan een hoop darren achter zich aan. Zij keert na het paren terug naar de korf. De vlucht neemt hoogstens enkele uren in beslag. Als het naar haar smaak niet genoeg is geweest, gaat ze de volgende dag nog een keer. De darren worden tijdens de bruidsvlucht aangetrokken door geurstoffen die de koningin afscheidt; ze stinkt uit haar achterlijf. Dat werpt een nieuw licht op de 'geur van hoger honing' uit de eerste strofe. Bedoelde Nijhoff met 'dwaze bijen' misschien geile bijen? En met 'avonturen' avontuurtjes? Onwaarschijnlijk, want in de tijd dat Nijhoff dit gedicht schreef was het bestaan van deze geurstoffen, behorend tot de feromonen, de mens nog niet bekend. Ook door de rest van zijn oeuvre wordt een dergelijke onnijhoffelijke benadering niet gerechtvaardigd.

In de volgende strofen verdiept Nijhoff zich in het proces van verdwijnen. Vanuit de bijen gezien valt er over deze vaag gehouden beschrijving weinig te zeggen, zij het, dat de suggestie toch weer verkeerd valt. Door de herhaling van het woord 'stegen', beide keren aan het begin van de regel, komt de nadruk te liggen op het omhoog gaan. Bijen hebben in de lucht doorgaans niets te zoeken, boven de boomtoppen houdt voor hen de wereld op. Slechts bij bovengenoemde bruidsvlucht zoeken koningin en darren het hogerop. Een gewone werkbij, het gros van het bijenvolk, komt nooit verder dan de hoogste boom.

Door de openingszin 'Het sneeuwt' lijkt het, alsof het in de laatste strofe plotseling winter is geworden. 'Het sneeuwt' heeft een dubbele betekenis, het kan slaan op echte sneeuw, maar ook op neerdwarrelende dode bijen die door de invallende winter zijn verrast. Alleen, zo sterft een bij niet. Een bij gaat niet dood aan een hartverlamming (ze heeft niet eens een hart), of wat voor andere plotselinge natuurlijke doodsoorzaak dan ook. Zij wordt opgegeten - en dan valt er niets meer

te dwerelen - of zij sterft van ouderdom of ziekte. Zo maar naar beneden dwarrelen als een aangeschoten vogel doet ze niet. Haar weervoorspellend vermogen is groter dan dat van het KNMI en voordat de sneeuwbui losbarst is zij al lang binnen. Zolang het buiten onder de tien graden is, komen bijen überhaupt de korf niet uit, dus ook een plotseling invallende kou krijgt ze niet te pakken. De doodsoorzaak van Nijhoffs bijen blijft een raadsel. Of erger: een onmogelijkheid.

Tegen deze imkerskritiek zijn twee argumenten in te brengen. Ten eerste: de in het gedicht beschreven bijen zijn dwaas juist omdat ze zich niet als gewone bijen gedragen. Zij verloochenen hun ware aard door de onbekende lokkende geur te volgen en verschillen daarom wezenlijk van bijen die niet naar ‘raadselige rozen’ talen. Dat verklaart echter nog niet het onjuiste gebruik van het woord ‘honing’ in de eerste strofe. Nijhoff beschouwt blijkbaar tuinen als het normale werkterrein van (nog) normale bijen, hetgeen slechts ten dele klopt. Door de alliteratie en de metrische afwijking in de regel ‘naar raadselige rozen’ worden de woorden ‘raadselige’ en ‘rozen’ nauw met elkaar verbonden. Weliswaar wijkt Nijhoff in het gedicht meerdere malen van het jambische basisritme af, maar een zo kundig ritmicus als hij doet dat niet zo maar: op het ritmisch afwijkende ‘raadselige’ komt nadruk te liggen. Daardoor ontstaat een tegenstelling tussen gewone rozen en raadselige rozen, de eerste soort als voedselbron voor gewone bijen (hetgeen niet juist is), de tweede als voedselbron voor dwaze bijen. Kortom, de niet kloppende details hebben niet uitsluitend betrekking op dwaze bijen, maar ook op normale.

Het tweede tegenargument gaat een stap verder: het was Nijhoff niet om een beschrijving van bijen begonnen, maar om een beschrijving van een menselijke karaktertrek. Hij gebruikte bijen daarvoor als symbool. Het al of niet kloppen van de beschrijving van de bijen doet niet ter zake, het gaat om de karaktertrek. Die moet kloppen. Een moderne variant hiervan zou luiden: Nijhoff schreef niet over bijen, maar over zichzelf.

Daar is weinig tegen in te brengen. Het betekent weliswaar een vrijbrief voor alle mogelijke slordigheid, maar zolang de lezer daar niets van merkt of zich daar niets van aan wil trekken, is er niets aan de hand. De lezer bepaalt zelf wat hij wil lezen. Sötemann heeft in een analyse van Nijhoffs *De moeder de vrouw*[6.] gewezen op het grote aantal ongerijmdheden in dit gedicht op het nivo van de ‘reisanecdote’. Het merendeel daarvan ‘verdween’, volgens Sötemann bij symbolische interpretatie. Was dat maar waar. Je leest een gedicht, althans een gedicht met kwaliteiten, zoals *Het lied der dwaze bijen*, op verschillende nivo's tegelijk. Het ene nivo sluit het andere niet uit. In veel gedichten worden de nivo's zelf opzettelijk aan elkaar gekoppeld, vaak door middel van de woordspeling, de techniek hiervoor bij uitstek (in dit gedicht, bijvoorbeeld, toegepast in ‘verbitterde’). *De moeder de vrouw* is èn een reisanekdote èn een symbolische verwoording van Nijhoffs verlangen naar zijn moeder. De ongerijmdheden verdwijnen niet, ze nemen door de toevoeging van de symbolische interpretatie hoogstens in opvallendheid af. Dat geldt ook voor *Het lied der dwaze bijen.* Maar het spreekt natuurlijk niet vanzelf, dat een gedicht kompleet, met alle nivo's inbegrepen gelezen dient te worden. Ieder zijn meug. Ieder kan lezen wat hij wil dat er staat. Alleen wordt de overeenstemming over de betekenis van een bepaald gedicht dan wel moeilijk.

Het lied der dwaze bijen vertoont duidelijk symbolische trekken. De symbolisten hadden aan de realiteit een broertje dood. Het ging hen om een hogere werkelijkheid, die het gedicht diende te suggereren. Zo wilde Mallarmé, de theoreticus van het symbolisme, bij het beschrijven van een bloem niet het bekende onder woorden brengen, maar het ongrijpbare, het wezen van iedere bloem, ‘l'absente de tous bouquets’.[7.] Dit geldt niet alleen voor de symbolisten uit het einde van de vorige eeuw, maar ook voor een heel ander soort symbolisten, die uit de middeleeuwen. Ook voor hen diende het symbool slechts als een verwijzing naar een hogere werkelijkheid. Bernar-dus van Clairvaux, een schrijver waar Nijhoff bekend mee was, verklaarde onomwonden: ‘Laten we de letterlijke betekenis ter zijde schuiven, die is belachelijk, absurd’.[8.] Deze opmerking had betrekking op bijbelteksten. Deze

verwaarlozing van het konkrete, van de werkelijkheid is een element dat verschillende soorten symbolisme gemeen hebben. ‘Het symbolische bewustzijn is in wezen weigering van de vorm, in het teken is 't het betekende (le signifié) dat hem interessert, het betekenende (le signifiant) is voor hem nooit meer dan iets gedetermineerds’, schrijft Roland Barthes in zijn essay L'Imagination du signe.[9.] De onnauwkeurigheid waarmee Nijhoff de bijen beschrijft vloeit voort uit het feit, dat hun realiteit hem niet interesseert.

Het opvallende is nu, dat Nijhoff, gebruik makend van de symbolistische techniek, in *Het lied der dwaze bijen* afstand neemt van de symbolistische levenshouding, het zich uitsluitend willen bezig houden met het hogere, met Ideeën, met wat Schlegel noemde ‘die Sehnsucht nach dem Unendlichen’.[10.] De bijen die naar de ‘raadselige rozen’ op zoek gaan moeten hun droom met de dood bekopen. Nijhoff drukt in dit gedicht zijn behoefte uit om met beide benen op de grond te blijven staan. In zijn poëzietechniek is hij echter nog niet zo ver. Er bestaat nog een afstand tussen de behoefte en de verwezenlijking daarvan. Pas in *Het uur U* is deze afstand opgeheven.

Nijhoff heeft al vroeg het ontbreken van de realiteit, die hij ziet als ‘een stoet van beelden’ die langs hem heen gaat (*De wandelaar*), in zijn poëzie als een probleem ervaren. De spanning die de afstand tot de realiteit oproept is in de bundels tot en met *de Nieuwe gedichten* een opvallend element. Theun de Vries spreekt met betrekking tot Nijhoffs gedichten over Memlinc en Novalis van ‘een souvereine minachting voor de historische gestalte’.[11.] Nog sterker dan bij deze twee gedichten vertoont deze minachting zich in *De kinderkruistocht.* De kruistochten waren doodgewone veroveringsoorlogen opgesierd met religie, die, wanneer ze succes hadden, uitmondden in massale slachtpartijen.[12.] Dat daarvoor ook kinderen werden ingezet, waarvan het merendeel het heilige land niet eens haalde, getuigt van een haast onvoorstelbare barbaarsheid. Niets daarvan klinkt in Nijhoffs gedicht door. De lieve kindertjes gaan onbezoedeld regelrecht de hemel in, zonder het heilige land, dat wil zeggen, de realiteit, aan te doen.

Paul Rodenko heeft in een artikel over Nijhoff, die hij ‘nog steeds de meester naar wie men met vrucht zal luisteren’ noemt, betoogd, dat ‘poëzie pas daar zijn hoogste potentie bereikt waar hartstocht, eruditie en intelligentie samenwerken.[13.] Merkwaardigerwijs noemt hij niet kennis van zaken als een van de samenwerkende elementen (tenzij hij dit bij eruditie inbegrepen acht). De behoefte aan kennis van zaken en aan het uitdrukking geven aan die kennis is natuurlijk geen nieuw element in de poëziegeschiedenis. De door Nijhoff bewonderde Baudelaire, die algemeen als de verwekker van het symbolisme wordt beschouwd, benadrukte:

> Bij uitstekende dichters is geen metafoor, vergelijking of epitheton, dat niet mathematisch nauwkeurig in de konkrete omstandigheden wordt ingepast, omdat deze vergelijkingen, metaforen en epitheta uit de onuitputtelijke voorraad van de universele analogie geput worden en omdat zij niet ergens anders uit geput kunnen worden.[14.]

Baudelaire borduurde hiermee voort op de achttiende-eeuwse traditie, dat de kunst in de eerste plaats ‘de natuur’ moest navolgen. Ook deze opvatting was natuurlijk niet nieuw. De verhouding van de mens tot de natuur is er altijd al een van haat en liefde, minachting en bewondering geweest. Die tweespalt heeft ook Nijhoffs werk getekend.

Eindnoten:

1. Roy Willis - *Man and Beast*
2. *Muiterij tegen het etmaal*
3. *De geboorte van het stenen kindje*
4. *Het wonderbaarlijk lichaam.*
5. *M. Nijhoff, wandelaar in de werkelijkheid*
6. in: De Nieuwe Taalgids, 1968, W.A.P. Smit-nummer
7. in: S. Dresden - *Sy mbolisme*
8. J. Calmette et H. David - *Saint Bernard*
9. in: *Essais critiques*
10. in: S. Dresden, op. cit.
11. op. cit.
12. Joachim Kahl - *Das Elend des Christentums*
13. in: *Martinus Nijhoff*, samengesteld door C. Bittremieux
14. in: S. Dresden, op. cit.

Tom Baudoin

Het probleem van het probleemboek
Over de moeizame pubertijd van de jeugdliteratuur

De nieuwe Schmutz und Schund

Is het wel raadzaam een beschouwing te schrijven over het zogenaamde 'probleemboek'? Er lijkt in de wereld van de jeugdliteratuur geen meer omstreden onderwerp te bestaan. Wie zich eraan waagt, moet haast wel zijn vingers branden. De emoties over deze ook wel genoemde 'kommer- en kwelliteratuur' lopen steeds weer hoog op in de opvallend publieke discussie (kranten). Speciaal wie zich als voorstander van dit sombere genre durft aan te melden, krijgt de wind van voren. Zelfs zozeer dat de Werkgroep Kinder- en Jeugdliteratuur Eindhoven heeft gemeend gas te moeten terugnemen. In de brochure 'Boekenwijs ... Boekenwijzer' (27)* schrijft de 'strenge werkgroep uit het zuiden des lands' (15):

> Zoals al is aangegeven, zijn er nieuwe tendenzen gaande binnen de werkgroep. Met betrekking tot de vorm zijn wij namelijk van mening, dat deze de afgelopen jaren te weinig aandacht heeft gekregen en langzamerhand het accent teveel is komen liggen op de opvoedkundige waarde.

Het is niet duidelijk of deze - stilistisch niet zo fraaie - uitspraak voortkomt uit analyse en evaluatie van de argumenten van de tegenstanders van het probleemboek of uit een zekere mate van geihtimideerdheid. Dat laatste is niet onwaarschijnlijk, gezien de felheid van sommige critici. Lees bijvoorbeeld de kritiek van Carolijn Visser (23): 'Waarom zou er geen verband bestaan tussen de toenemende zelfmoord onder kinderen en de verschrikkelijke voorstelling van de wereld en de cynische manier waarop ze behandeld worden' (nl. in de kindermedia, T.B.). Deze uitspraak wordt wel gedaan in het kader van een als boutade gekarakteriseerd artikel, maar toch ... Voor een ingezonden briefschrijver zijn de woorden van Carolijn Visser hem of haar uit het hart gegrepen. (13)

Toch wil ik me wagen aan dit beladen onderwerp. De belangrijkste reden is, dat ik hoop wat duidelijkheid te verschaffen in deze niet alleen emotionele maar ook onoverzichtelijke discussie. Daarnaast wil ik trachten een visie te ontwikkelen op grond waarvan 'problemen' in kinder- en jeugdboeken wel aanvaardbaar zijn. Het risico dat ik mijzelf daarbij kommer en kwel op de hals haal, neem ik maar voor lief.

Eerst is het echter nodig vast te stellen wat onder 'probleemboeken' 'probleemliteratuur' of 'kommer- en kwelboeken' moet worden verstaan. Deze gangbare termen wekken de indruk dat de probleemliteratuur een af te bakenen subgenre uit de jeugdliteratuur is. Dat is niet het geval. Het is onduidelijk wanneer een kinder- of jeugdboek een probleemboek genoemd kan worden. Vaak worden er jeugdboeken mee aangeduid waarin de problemen zich opstapelen, maar ook een verhaal dat 'maar' één probleem behandelt, kan tot dit genre worden getekend. Ook is de terminologie historisch gezien recent. Niemand zal bijvoorbeeld 'Kruimeltje' een probleemboek noemen, omdat daarin de moeilijkheden van een ouderloze, proletarische straatjongen worden beschreven. Probleemboeken zijn een verschijnsel uit de jaren zeventig.

* De getallen tussen haakjes verwijzen naar de bibliografie

De meeste omschrijvingen die ik in diverse beschouwingen heb aangetroffen, bepalen zich tot een onvolledige, exemplarische opsomming van problemen, welke vaak op niet ongeestige wijze wordt neergezet:

> (...) als je ziet met welk een ongelooflijke hoeveelheid buitengewoon schrijnende problemen kinderen op die leeftijd te kampen hebben. Drugs, alcohol, vruchtafdrijving, dood, wat zeg ik, zelfmoord zelfs, niets blijft de opgroeiende mens bespaard (16).

Yvonne Laudy (17) kondigt het einde van het 'kommer en kwel tijdperk' aan en schrijft opgelucht:

> De gezinnen die in de kinderboeken figureren mogen weer 'volledig' zijn. Geen van de ouders hoeft meer aan een ongeneeslijke ziekte te lijden. De jongens - en niet te vergeten de meisjes - hoeven niet meer wakker te liggen van opdoemende homosexuele gevoelens, of, om iets anders te noemen, van de gevaren, die ons leefmilieu bedreigen. Ook is het niet meer persé nodig dat ze van huis weglopen, aan drugs verslaafd raken, of, net de basischoolbanken ontgroeid, hun eerste sexuele ervaring beleven.

Deze opsommingen maken in elk geval ook duidelijk, dat de term 'probleemboek' niet is te verbinden aan één groep samenhangende thema's in de jeugdliteratuur. Een samenvattende omschrijving van Herman Verschuren (21) is daarom nog zo gek niet: hij spreekt van 'diepe en controversiële onderwerpen'. Maar toch laat deze omschrijving één aspect onderbelicht, dat in de polemische opsommingen weer wel naar voren komt: de enorme afkeer die er kennelijk tegen de probleemliteratuur bestaat. Preciezer gezegd: de termen 'probleemboek' of 'probleemliteratuur' verwijzen niet alleen naar een bepaald type kinder- en jeugdboeken, maar ook naar de beeldvorming daarover, naar de afwijzende motieven van de critici van dit schijnbare subgenre. En deze motieven hebben alles te maken met hun literatuurvisie en hun kindvisie. Het is op dit niveau waarop in deze beschouwing het probleem van het probleemboek onderzocht gaat worden.

Dit onderzoek is o.m. gebaseerd op argumenten tegen het probleemboek die ik aantrof in een tamelijk willekeurige verzameling van tijdschrift- en kranteartikelen en boeken. Ondanks de willekeurige keuze vermoed ik een redelijk compleet beeld te hebben gekregen van de bezwaren die tegen het probleemboek worden geopperd.

'Kinderen mogen tegenwoordig geen kinderen meer zijn'

Het is goed eerst globaal de geschiedenis van het probleemboek te bekijken, met name de omstandigheden waar het zijn ont-

staan aan dankt. Er zijn maar weinig critici die dit doen en degenen die er aandacht aan besteden, wijten het bestaan van de probleemliteratuur aan manipulaties uit de linkse of progressieve hoek. Zo stelt Joca Feths (9) bijvoorbeeld:

> Pedagogen, actiegroepen, feministen en rooie vrouwen storten zich vol ijver op het analyseren van wereldbeelden, rolpatronen en identificatiemogelijkheden in het kinderen jeugdboek. (...) Er moeten meer echtscheidingen, sterfgevallen, abortussen, homofielen, gastarbeiders, huilende jongens en timmerende meisjes in voorkomen.

Nu lijkt het mij vergezocht en beperkt het probleemboek alleen te verklaren uit machinaties van progressieve bemiddelaars tussen auteur en kind. De macht van bijvoorbeeld de landelijke werkgroepen jeugdliteratuur (die hier speciaal worden bedoeld) is werkelijk niet zo groot, dat uitgevers, auteurs en lezers zich aan hun opvattingen conformeren. De suggestie van Feths en anderen heeft ook te maken met het oude misverstand dat bij progressieve beschouwers van jeugdliteratuur de mening bestaat, dat een kinder- of jeugdboek eerst goed is, als er problemen of alternatieve rolpatronen in voorkomen (15). Daarentegen reageerden vanaf het begin van de jaren zeventig o.m. de Werkgroep Kinder- en Jeugdliteratuur Eindhoven en de Werkgroep Kinderboeken MVM Leiden op een jeugdliteratuur waarin overwegend problemen verdrongen werden en kinderen een geidealiseerd, conflictloos en conformistisch beeld van de werkelijkheid voorgeschoteld kregen. Wel is het aannemelijk dat deze en andere werkgroepen, alsmede sommige jeugdliteratuurdeskundigen, ertoe hebben bijgedragen, dat het probleemboek veld kon winnen. Maar er zijn belangrijkere factoren werkzaam geweest.

De belangrijkste is ongetwijfeld de verandering in het jeugdgedrag sinds de tweede wereldoorlog. Enerzijds werd de jeugd door de snel toenemende commercialisering van de jeugdcultuur (mode, muziek, media) steeds meer in het maatschappelijk proces betrokken, anderzijds begon de jeugd zichzelf steeds meer maatschappelijk te manifesteren, hetzij in de vorm van jeugdgroepen (van nozem tot punker), hetzij in meer politieke zin (van provo tot anti-kernenergiedemonstrant). Men hoeft maar aan zulke uiteenlopende verschijselen als druggebruik, vandalisme, schoolstakingen en demonstraties te denken om te begrijpen, dat de traditionele pedagogische concepten, met name zoals die spreken uit de oudere kinder-en jeugdliteratuur, geen geldigheid meer bezitten.

Aan deze verandering ligt zeker ook een algemenere, maatschappelijke ontwikkeling ten grondslag van een steeds verdergaande afname van het geloof in de burgerlijke maatschappij en haar gevestigde instituties: kerk, school en maatschappelijke hiërarchie zijn geen vanzelfsprekende kaders meer waarbinnen het kinder- en jeugdverhaal zich spannend en tegelijk veilig kan ontwikkelen. Zulke verhalen missen geloofwaardigheden.

Een volgende factor, van meer praktische aard, was het bewustzijn dat begin jaren zeventig ontstond, dat er voor jongeren van zo'n veertien jaar en ouder geen geschikte literatuur bestond: ze waren te groot voor Arendsoog, maar te jong voor Hermans. Dat wat tegenwoordig ‘jongerenliteratuur’ heet - en goeddeels samenvalt met het probleemboek - moest in deze leemte voorzien. Uitgevers hebben dit gat in de markt met succes gevuld: ook vandaag wordt kommer en kwel seriegewijs en in herkenbare kaften goed verkocht. Het verschijnsel ‘jongerenliteratuur’ had vervolgens zijn uitstraling naar het kinderboek: ook daarin werden in snel tempo een groot aantal jeugdliteraire taboes doorbroken.

En tenslotte waren daar de auteurs die inspeelden op wat zij aan nieuwe tendenzen in de jeugdcultuur waarnamen, mede op grond van opvattingen die zij oppikten uit publikaties van feministische, maatschappijkritische en revolutionair-pedagogische zijde. (14)

Als we nu de ontwikkeling van de jeugdliteratuur in de jaren zeventig overzien, dan kan geconcludeerd worden, dat de omvangrijke introductie van maatschappelijke, sociale en psychologische problematiek in het kinder- en jeugdboek deels het gevolg is van de veranderde maatschappelijke voorwaarden van de socialisatie van de jeugd (crisis in de traditionele burgerlijke ideologie, de veranderende sociale status van de jeugd), deels het gevolg is van daarop inspelende strevingen van kritische pedagogen, didactici en literatuurbeschouwers en deels het resultaat is van het commerciële beleid van de uitgeverijen, die terecht een markt zagen voor het probleemboek.

Hoe zwart is de wereld van de beginnende tiener?

De kritiek op de probleemliteratuur doet in zeker opzicht overdreven aan. De indruk wordt gewekt alsof er alleen maar sombere kinder- en jeugdboeken bestaan. ‘De laatste tijd’, schrijft Jeanette Kok daarover,

> zijn geluiden te beluisteren die de indruk wekken dat de markt overstroomd wordt met probleemboeken. Dat wordt in de hand gewerkt door de kritiek, die alle aandacht richt op dit verschijnsel, maar voorbijgaat aan de grote stroom triviale lektuur, die in verhouding het allergrootste aanbod vormt. (14)

Kwantitatief gezien is er dus voor de critici geen reden tot verontrusting. Tegenover het aantal jeugdboeken, waarin moeder in de keuken afwast, terwijl vader bij het NOS-journaal zijn pijpje stopt, waarin zoonlief door bankrovers wordt gekidnapt en dochterlief snikkend van angst haar pop in haar armen prangt, valt het aantal probleemboeken nog wel mee.

Een andere kenmerkende eigenschap van de kritiek is, dat er nogal eens wordt gegeneraliseerd. Men keert zich tegen het verschijnsel probleemboek als zodanig, zonder onderscheid te maken tussen geslaagde en mislukte probleemboeken.

De bezwaren tegen de probleemboeken zijn voornamelijk van pedagogische en literaire aard. Ik zal deze soorten van kritiek hieronder gescheiden aan de orde stellen - eerst de pedagogische, dan de literaire kritiek -, alhoewel beide soorten argumenten vaak in één beschouwing worden gehanteerd. Vooraf plaats ik echter nog de kanttekening, dat het opvallend is hoezeer in de kritiek het uitgeverijwezen buiten schot blijft. Komt dat, omdat de uitgeverijen, die toch verantwoordelijk zijn voor de grote verspreiding van deze literatuur, de critici tezeer herinneren aan de tegenspraak dat de boeken, die zij afkeuren, toch op grote schaal worden verkocht en blijkbaar bij de jeugd in de smaak vallen?

Kritiek uit de pedagogische hoek

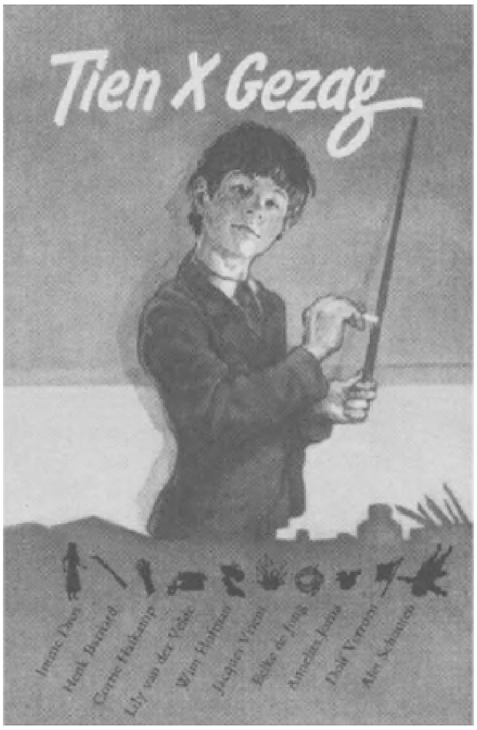
‘Zo zwart kan de wereld van de beginnende tiener niet zijn. Zo zwart is de mijne niet eens’. (16) Het meest voorkomende bezwaar tegen het probleemboek van pedagogische zijde is onder te brengen in de formule: *Kinderen lusten zulke boeken niet.* Het kind wil ‘een beetje luchthartig en bemoedigend’ worden toegesproken, schrijft Mischa de Vreede (24) die overigens toegeeft zelf als schrijfster niet zonder

zonden te zijn in deze. 'Er is natuurlijk geen kind of jongere die het recht op problemen in boeken opeist'. (9) Een ingezonden briefschrijfster (13) citeert instemmend prof. dr. Van der Berg die schrijft: 'Het is fout kinderen onnodig te bezwaren met grote - mensen problemen, als zij ermee geconfronteerd worden is dit onvermijdelijk, maar zo niet, dan is dit een nodeloze belasting in de jeugd die veel vreugde bederft'. En ook J. Vos constateert in zijn boek over jeugdliteratuur-didaktiek, dat in realistische jeugdliteratuur simpel leesplezier ontbreekt, 'er mag door leerlingen kennelijk niet meer gelachen worden' (26, p. 66).

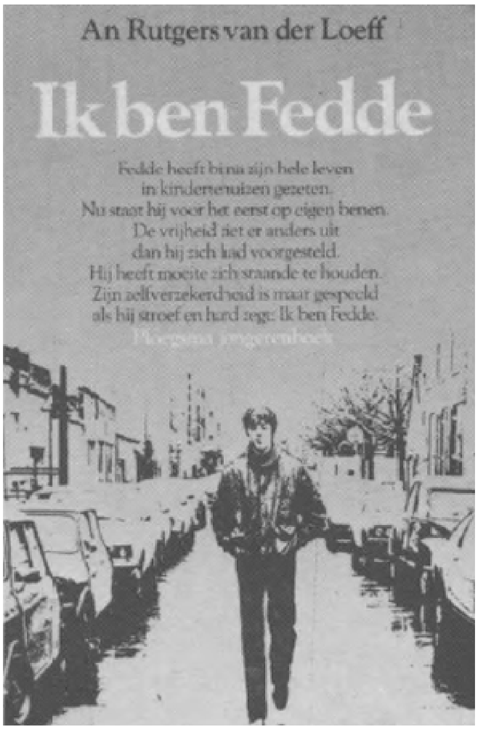
Deze en dergelijke argumentaties kennen een vast patroon. Telkens worden er twee begrippen tegenover elkaar gesteld: 'problemen' tegenover 'plezier'. Vervolgens wordt het 'plezier' aan het kind verbonden en wordt er min of meer expliciet

gesteld dat problemen eigenlijk niet 'des kinds' zijn. Het kindbeeld van de critici, dat zich hier al aftekent, hangt nauw samen met het argument, dat kinderen nog niet aan al die problemen in de tegenwoordige jeugdliteratuur toe zijn. Vos (26) verwijst hiervoor naar uitspraken over de morele ontwikkeling van kinderen, zoals een bepaalde tak van de ontwikkelingspsychologie deze formuleert. J. Feths (9) betwijfelt of kinderen zich identificeren met zulke problematische verhaalfiguren en of ze in staat zijn de maatschappij-kritische tendens in de probleemliteratuur op te pikken, omdat de wereld in deze literatuur voor hen onherkenbaar is. Kortom, volgens deze critici *willen* kinderen niet alleen geen problemen in boeken, maar ze *kunnen* ze ook niet aan.

Uitgeverij Lemniscaat



Uitgeverij Van Holkema & Warendorf



Uitgeverij Ploegsma

Uit deze redenering vloeit de kritiek op auteurs logisch voort. 'Hoe weet een volwassen mens (en ik neem aan dat de auteurs van deze boeken volwassen zijn) in godsnaam hoe een kind van twaalf, dertien of veertien denkt?' (16, vgl. ook 15) 'Volwassenen (bedoeld zijn m.n. schrijvers, docenten, feministische en linkse ouders, TB) die geen leesplezier kunnen of willen overdragen, verdienen het niet om kinderen te hebben of om voor ze te werken'. (23) Probleemboeken worden bij zoveel pedagogische ondeskundigheid van de auteurs (en bemiddelaars) dan ook herhaaldelijk 'bevoogdend' genoemd.

Nadat aldus de jeugd is geïdentificeerd met 'vreugde' en 'plezier' en de auteurs van de probleemliteratuur zijn gediskwalificeerd als pedagogisch onbekwaam, krijgen de overige argumenten tegen het probleemboek het karakter van aanklachten: probleemboeken leiden tot doemdenken, laden kinderen op met schuldgevoelens, kinderen worden in hun identiteitsvorming beschadigd enz.

Het pedagogisch uitgangspunt in deze hele argumentatie is m.i. een kindbeeld waarin kinderen, nog ver van de 'echte' werkelijkheid, een gelukkige jeugd doormaken, met een minimum aan 'grote-mensen-problemen' en een maximum aan levensvreugde. Op een dergelijk uitgangspunt is allerhande kritiek mogelijk. Gewezen kan worden op het feit, dat een dergelijk kindbeeld, gezien de veranderde maatschappelijke status van de jeugd, niet realistisch is. Als streven is dit uitgangspunt verder niet specifiek voor kinderen. Ook volwassenen hebben liever geen 'grote-mensen-problemen', willen allemaal gelukkig zijn. De bewering vervolgens, dat kinderen de problemen (in hun literatuur) niet aankunnen - een van de argumenten waarmee de ideologie van de aparte kinderwereld wordt onderbouwd - is gebaseerd op een ideaal-typisch te werk gaande ontwikkelingspsychologie, die over het hoofd ziet, dat tot in het begin van deze eeuw (en voor grote delen van de jeugd nog steeds) de zgn. 'volwassenen-problemen' altijd deel hebben uitgemaakt van de levenssituatie van kinderen en jongeren. Volgens sommigen zou de jeugd de laatste decennia zelfs weer in toenemende mate onder pressie staan.

Er kan tenslotte worden gewezen op de omstandigheid, dat een uitsluitend op aangenaam amusement doelende jeugdliteratuur precies aansluit bij wat de triviale massamedia dagelijks over de jeugd (en haar ouders) uitstorten. De van de werkelijkheid vervreemde, 'gelukkige' jeugdliteratuur versterkt dan een passieve, op vermaak gerichte receptie. Mag dat dan niet? Herman Tromp (20) meent van wel. In een recensie over 'Ronja de roversdochter' van Astrid Lindgren schrijft hij ondermeer: 'Een verhaal dat natuurlijk onze werkelijkheid weerspiegelt. Maar dat is zo in het verhaal verstopt, dat je niet de behoefte voelt het eruit te halen. Dat is genietend lezen'. Naar mijn opvatting echter wordt in deze leeswijze - die ook wel voor de literatuurdidactiek wordt gepropageerd - een principiële mogelijkheid en literatuur verdonkeremaand: literatuur kan inzicht geven in je eigen leven, in dat van anderen en in de totale werkelijkheid. Waarom deze boeiende mogelijkheid aan kinderen onthouden? Waarom de jeugdliteratuur de amusante trivialiteit insturen?

Kritiek uit de literaire hoek

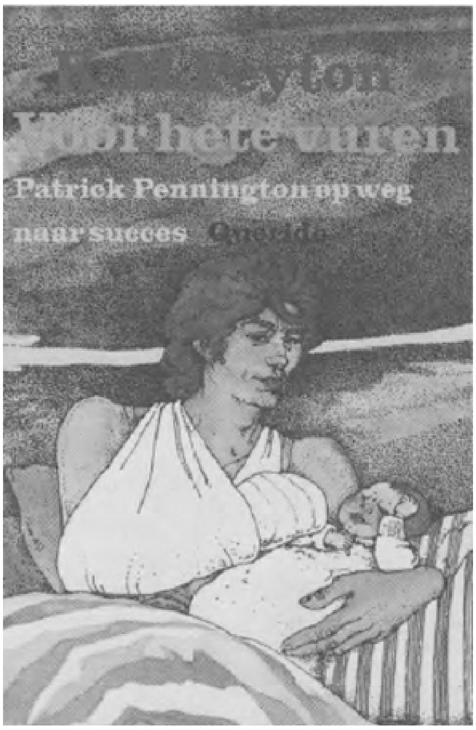
De bezwaren van literaire aard, zoals die door de critici van het probleemboek te berde wordt gebracht, vind ik aanzienlijk steekhoudender. En dit met name, omdat de literair-gerichte argumentatie zich in principe niet tegen dit type jeugdliteratuur als zodanig richt, maar tegen de gebrekkigheid van de uitwerking van de aangesneden problematiek. De argumentatie wordt echter weer verzwakt, zodra de literaire kritiek zich met de zojuist besproken pedagogische kritiek verbindt, omdat ze dan slechts functioneert binnen een pleidooi voor de rigoureuze afwijzing van het probleemboek.

Eveneens moet worden opgemerkt, dat ook in de literairgerichte kritiek wordt gegeneraliseerd, nl. als men ertoe neigt - van de weeromstuit - de literaire vormgeving heftig te benadrukken, ten koste van het inhoudelijke aspect.

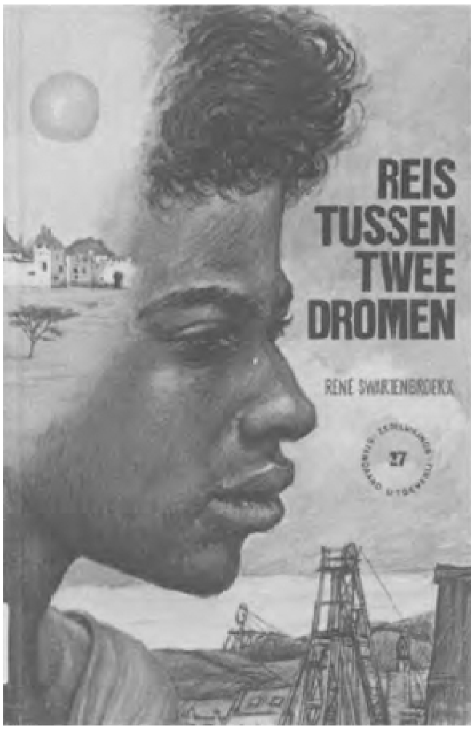
De belangrijkste kritiek uit deze hoek op de probleemliteratuur is, dat daarin eenzijdig de nadruk op de inhoud ligt en de

literaire verwerking ervan beneden de maat blijft. Er wordt alleen gelet ‘op het *wat*, op waar het boek over gaat, en niet op het *hoe*, de manier waarop aan de inhoudvorm wordt gegeven’ (9). De probleemboeken leveren ‘levenloze’ verhalen op. (21) Problemen in jeugdliteratuur worden door sommigen dan ook gezien als een pedagogisch ingrijpen in wat in de eerste plaats literatuur is of moet zijn. Zo stelt Kuyer (15), dat literatuur en pedagogie elkaar niet verdragen. En H. Verschuren (22) schrijft in een uiteenzetting over jeugdliteraire kritiek wat genunanceerder: ‘eerst komen de literaire maatstaven, dan de pedagogische’.

Uitgeverij Leopold



Uitgeverij Em. Querido



Uitgeverij Scriptoria

R. Haak (10, p. 47) stuurt m.i. aan op een verzoening van het literaire en het pedagogische standpunt en zijn formulering is zo gek nog niet. Hij schrijft: ‘Ik wil en kan er niet te vlug van uitgaan, dat een bepaald kinderboek geschikt is om een kind dat “met problemen zit” te helpen, terwijl het voor anderen “te bedreigend” zou zijn. Ik geloof daar niets van, als het om *kinderliteratuur* gaat: reik alle kinderen het aan (...) en natuurlijk zal een enkel kind daarin meer persoonlijk zichzelf herkennen. (Is dat in “volwassenenliteratuur” anders? Of leggen we andere maatstaven aan?’)’.

Wat stellen de literair georiënteerde critici tegenover de volgens ‘pedagogische receptuur’ (10, p. 47) geschreven lectuur? Jeugdliteratuur moet voldoen aan literair-esthetische criteria, met name aan ‘natuurlijkheid’, ‘relativering’, ‘evenwichtigheid’ (17) en aan ‘meeslependheid’, ‘helderheid’, ‘doorleefdheid’, ‘authenticiteit’, ‘warmte’ (25). Dit zijn op zich legitieme criteria - er zijn er overigens, afhankelijk van het type literatuur, meer denkbaar -, maar op zichzelf zijn ze tegelijkertijd weinig zeggend. Dergelijke criteria beginnen eerst te leven, als ze worden verbonden met een bepaalde inhoud.

Een volgend veelgehoord bezwaar tegen de probleemliteratuur is, dat in zulke boeken de problemen zich opstapelen. Ik denk dat juist aan deze omstandigheid het probleemboek het stempel van ‘modieusheid’ heeft te danken. Een dergelijke opstapeling doet zich bijvoorbeeld voor, als in één boek een Arubaans meisje uit een uiteengevallen gezin naar Nederland komt en te maken krijgt met cultureel identiteitsverlies, racisme, een handtastelijke pleegvader, overplaatsingen naar diverse kindertehuizen, een zelfmoordpoging, een eerste lesbische liefdeservaring, een commune, een eerste pijnlijke heterosexuele liefdeservaring met een illegale gastarbeider, een heroïnespuitende prostituee enz. enz. (18) Hoewel in boeken als deze de kwantiteit van de problemen het meest in het oog springend is, moet die niet de essentie van de kritiek vormen. Kernpunt is m.i. het incidentele karakter van de opgestapelde problemen ofwel het gebrek aan onderlinge samenhang. Een goed jeugdboek over een verhaalfiguur in een problemenrijke situatie is mogelijk, indien niet wordt volstaan met het etaleren van problemenrijke en controversiële situaties

- om daarmee begrip en medelijden op te wekken -, maar indien wordt onderzocht welke de oorzaken en mechanismen zijn die tot de problemen hebben geleid - om zodoende activiteit en inzicht bij de lezer op te wekken.

Een laatste belangrijk bezwaar uit de literaire hoek betreft de weinige ruimte die in de probleemliteratuur lijkt te bestaan voor de fantasie (bv. (26), p. 66 e.v.) Dit manco lijkt wellicht voor een deel verklaarbaar uit het feit dat het concrete karakter van de problematiek zich slecht verdraagt met de fantasie die de grenzen van het mogelijke verkent of zelfs zoekt te doorbreken. Dit mag echter naar mijn mening geen reden zijn om de fantastische jeugdliteratuur - er schijnt in de BRD sprake te zijn van een opkomende 'Phantasiewelle' - tegenóver de probleemliteratuur te plaatsen; of als tegengesteld aan de realistische literatuur op te vatten. Fantasie kan immers als vertelvorm uitstekend functioneren binnen een thema dat over een realistische problematiek handelt. Juist in de jeugdliteratuur kan de situering in een irreële wereld of het gebruik van irreële personages of elementen een uitstekend middel zijn om ingewikkelde en diepgaande problemen te verhelderen. (5) Auteurs als Nöstlinger, Waechter en anderen hebben een dergelijk gebruik van de fantasie op overtuigende wijze in hun 'probleemboeken' gedemonstreerd.

Natuurlijk zijn er meer gebruiksmogelijkheden van fantasie in probleemboeken denkbaar, bijvoorbeeld wanneer binnen een zeer realistisch kader op vindingrijke wijze naar oplossingen wordt gezocht. Te denken is ook aan jeugdliteratuur met een utopisch karakter.

Het is goed deze mogelijkheden van fantasie in de jeugdliteratuur zo nadrukkelijk te noemen, omdat de kritiek op het ontbreken van fantasie in de probleemliteratuur al te gemakkelijk verleidt tot het propageren van allerlei regressieve vormen van literaire fantasie. Ik bedoel hiermee fantasie als louter evasie of als middel om voor de lezer gedragsregels te veralgemenen en hem daaraan te conformeren. (2) Een dergelijke ontwikkeling zou bij de huidige stand van zaken een grote stap terug betekenen.

Dialoog tussen de generaties

De bespreking van de kritiek op het probleemboek vanuit pedagogische en literaire hoek leidt niet automatisch tot een visie die problemen in kinder- en jeugdboeken aanvaardbaar kan maken. Bovendien is het niet aan mij om voor te schrijven hoe problemen idealiter in jeugdliteratuur dienen te verschijnen. Dat is het probleem van de auteur. Ik wil me beperken tot een aantal lijnen waarlangs een jeugdliteratuur die problemen niet uit de weg gaat, zich zou kunnen ontwikkelen.

1.

Bestaande visies op jeugdliteratuur worden, met het oog op het bedoelde publiek, in hoge mate bepaald door pedagogisch denken. Onder pedagogiek versta ik hier het streven de opvoeding van kinderen *gericht* te beïnvloeden. Jeugdliteratuur verschijnt binnen dit denken als ‘levenshulp’, als middel om de opvoeding te begeleiden en te sturen. Zoals we gezien hebben wordt de probleemliteratuur in deze opvatting ongeschikt geacht als middel in het opvoedingsproces.

Een belangrijk uitgangspunt is m.i. deze visie op jeugdliteratuur te herzien. De pedagogische vraagstelling zou moeten worden vervangen door de vraag naar de mogelijke functie van jeugdliteratuur. Die vraag heeft betrekking op een specifiek, historisch-maatschappelijk gedefinieerd publiek: de functie van jeugdliteratuur moet in verband worden gebracht met de levenswerkelijkheid van kinderen en jongeren, d.w.z. met hun socialisatie. Onder socialisatie versta ik het geheel van bedoelde en *onbedoelde* leerprocessen die kinderen en jongeren doormaken en de wijze waarop zij daarop reageren. Door jeugdliteratuur in verband te brengen met de socialisatie van de lezers, wordt het relatief beperkte kader van de pedagogische vraagstelling verbreed. De vraag is niet meer of een boek ‘geschikt’ of toelaatbaar is voor jeugdige lezers, maar welke betekenis dit literair werk voor groepen en jonge lezers kan hebben. Ik wil hiermee niet de pedagogische vraagstelling afvallen - opvoeding is een realiteit -, maar primair in de beoordeling van jeugdliteratuur zou moeten zijn welke filosofische, sociale, psychologische of politieke zingeving uit het jeugdliteraire werk spreekt en in welke mate deze zinvol kan zijn voor jeugdige lezersgroepen.

Ten aanzien van de probleemliteratuur zou dit uitgangspunt betekenen, dat niet wordt gevraagd in welke mate het opvoeren van problemen in jeugdboeken past binnen bestaande pedagogische concepties, maar in welke mate deze boeken bestaande opvattingen over kinderen en jongeren ter discussie stellen, problematiseren. Het is niet alleen de functie van de jeugdliteratuur om pedagogische vooronderstellingen te bevestigen, maar ook (of juist?) om ze te kritiseren, te veranderen.

(Intussen laat ik open in hoeverre de probleemliteratuur van de jaren zeventig deze functie heeft vervuld. Weliswaar worden verhaalfiguren geconfronteerd met problemen, maar in veel gevallen leidt die confrontatie tot aanvaarding van en aanpassing aan de problematische situatie (6): het kost Brave Hendrik tegenwoordig blijkbaar meer moeite om braaf te blijven, maar het lukt nog!)

2

De introductie van 'volwassenenproblemen' draagt m.i. mogelijkheden in zich tot een positieve verandering van de verhouding tussen volwassen auteur en kinderlijke lezer. In de erkenning namelijk, dat de kinder- en jeugdfase geen conflictloze, van de volwassenenwereld afgescheiden levensperiode is, schuilt de mogelijkheid de afstand tussen auteur en lezer te verkleinen. Maatschappelijke, sociale en psychologische problemen bepalen het leven van *beide* generaties en zijn niet langer gereserveerd voor de volwassenen.

Een belangrijke voorwaarde echter om in de jeugdliteratuur de asymmetrische verhouding tussen de generaties werkelijk te overwinnen, is de wijze waarop de aangesneden thematiek wordt verwerkt. Het volstaat niet een bepaalde problematiek voor de lezer voor te stellen; van belang is dat die problematiek ook voor de auteur zèlf levend is. Het uitgangspunt bijvoorbeeld: 'zoveel kinderen lijden onder een echtscheiding, daar schrijf ik een boek over om hen te troosten/begrip bij te brengen/weerbaar te maken/enz., dit uitgangspunt mist de betrokkenheid van de auteur, is eerder pedagogisch, omdat enkel de beïnvloeding van de attitude bij de lezer wordt beoogd.

Een goed voorbeeld van een tekst waaruit het engagement van de auteur spreekt, is het korte verhaal 'Op Hugo Donkers mag je slaan' van Corrie Hafkamp (11). Aan de hand van fragmentarische herinneringen uit haar eigen kindertijd demonstreert zij bepaalde mechanismen in de socialisatie van kinderen: het gebrek aan inlevingsvermogen bij volwassenen en de autoritaire verhoudingen tussen opvoeders en kinderen en kinderen onderling. De autobiografische presentatie laat de eigen betrokkenheid van de schrijfster bij de verwerking van de gezagsconflicten uit het verleden navoelen. Bovendien wordt het probleem niet 'opgelost', maar als onverdraaglijk getoond. In de structuur van het verhaal is de verhouding tussen auteur en lezer er één van gelijkwaardigheid, zij zijn beiden betrokken op *een gemeenschappelijke* probleemstelling. De auteur spreekt de lezer niet toe vanuit een vastliggende voorkennis - een vertelvorm die jeugdboeken vaak zo moraliserend maakt - maar zij schept in de persoonlijke, literaire verwerking van de problematiek de mogelijkheid voor zichzelf en voor de lezer bestaande inzichten te heroriënteren. De auteur is hier niet iemand die 'voorlicht' maar 'verlicht'.

3

Zoals voor de auteur de behandelde thematiek levend moet zijn, moet ze dat ook voor de lezer zijn of worden. De probleemliteratuur van de jaren zeventig heeft - in kritiek op de tot dan toe bestaande hoofdzakelijk wereldvreemde jeugdliteratuur - deze doelstelling nagestreefd door aansluiting te zoeken bij de leefwereld van het kind. De werkelijkheid van het kind werd niet alleen meer opgevat als een beschermde wereld, maar ook als een conflictueuze, een wereld van echtscheiding, handicaps, onderdrukte sexualiteit, autoriteit enz. In haar boek 'Het kinderboek als opvoeder' (8) voert Lea Dasberg bezwaren aan tegen de opvatting dat boeken moeten aansluiten bij de leefwereld van het kind (vgl. ook 'Grootbrengen door kleinhouden' (7)). In een conclusie stelt zij:

> En daarmee zijn we gekomen tot een groot probleem met betrekking tot het aansluiten bij de leefwereld van het kind: deze aansluiting werkt bijna altijd bestendigend. Niet alleen maatschappijbestendigend; ook de kennis van de jeugdige lezer wordt bestendigd, niet vermeerderd; ook zijn dagelijkse actieradius wordt bestendigd, niet uitgebreid; zijn taalschat (...) wordt bestendigd, niet aangevuld; zijn levensverwachtingen worden

> bevestigd, niet ontwikkeld. Hij beleeft op papier nog eens wat hij al in 't echt heeft beleefd. Zijn fantasie wordt niet geprikkeld. (8, p. 87)

Weliswaar is het niet zo dat Lea Dasberg sowieso problemen in jeugdboeken afwijst, maar in deze conclusie kritiseert zij wel een belangrijk kenmerk van de probleemliteratuur. Is deze kritiek terecht?

Want welk beeld heeft Dasberg van de jeugdliteratuur die poogt de leefwereld van het kind realistisch weer te geven? Haar beeldvorming spreekt duidelijk uit het volgende citaat:

> Het wonderlijke is, dat de eis van het getrouwe copiëren van het dagelijkse leven van het kind praktisch altijd uit progressieve hoek komt, uit dezelfde progressieve hoek, die telkens opnieuw een aanval doet op het onderwijs dat in dienst van

> de heersende klasse de maatschappij zou reproduceren! (8, p. 83)

Dasberg noemt dit ‘een lelijke inconsequentie in het pedagogisch denken’. En dat zou het ook zijn en het zou bovendien wel een heel naïeve ‘progressieve hoek’ (?) zijn, als het klopte wat hier staat. Maar dat doet het niet.

Dasberg verzuimt namelijk onderscheid te maken tussen *weerspiegeling* (‘copiëren’) van de werkelijkheid en *interpretatie* van de werkelijkheid. De reproduktie van de maatschappelijke machtsverhoudingen in het onderwijs in het perspectief tot handhaving daarvan, is toch heel iets anders dan de weergave van de realiteit van de (kinder-)werkelijkheid in de jeugdliteratuur in het perspectief tot verandering daarvan! Probleemliteratuur die aansluiting zoekt bij de leefwereld van het kind, biedt in haar ideële en literaire presentatie de mogelijkheid tot herinterpretatie of zelfs van verandering van een problematisch ervaren situatie. En deze principiële mogelijkheid van realistische literatuur kan haar voor lezers zeker aantrekkelijk maken. Van belang in dit verband is het door Dasberg genoemde criterium dat jeugdliteratuur grensverleggend moet zijn.

Met de verdediging van het motto ‘aansluiten bij de leefwereld van het kind’ wil ik andere typen van jeugdliteratuur, met name die waarin de gebeurtenissen zijn gesitueerd in een tijd of ruimte die ver van ons bed liggen, niet afwijzen. Dit soort verhalen moeten, net als het realistische genre, gezien worden als vertelvormen waarin op bepaalde wijze ideeën over de werkelijkheid worden uitgespeeld. Deze kunnen positief of negatief worden gewaardeerd. Wat dit laatste betreft: de door Dasberg aangeprezen romans van Karl May, die zijn gesitueerd in het fantastische landschap van het Wilde Westen zijn, zoals vaker is vastgesteld (19), in feite speelruimtes waarbinnen de lezer de meest conventionele burgerlijke opvattingen worden ingeoefend. De schijnbaar grensverleggende fantasie in deze lectuur dient slechts de bestendiging van de maatschappij, van de actie-radius van de lezer en de bevestiging van zijn levensverwachtingen.

4

Opdat de jeugdliteratuur haar thematiek voor de lezer tot leven wekt, is het ook noodzakelijk aan te sluiten op wat Dasberg de ‘belevingswereld’ van het kind noemt. Zij onderscheidt de belevingswereld van de leefwereld door de *wil* van de lezer. De belevingswereld

> is dus zeer uitdrukkelijk een andere wereld dan de *leef*wereld, die niet bepaald wordt door de wil maar door omstandigheden van buitenaf. Hier gaat het om de *belevings*wereld, waar men wel bagage uit de *leef*wereld mee heen neemt, maar die zich overigens laat vervormen door onze wil. (8, p. 95)

Dasberg verbindt deze opvatting van belevingswereld met M.J. Langeveld's concept van ‘de verborgen plaats in het leven van het kind’. Deze conceptie vind ik tegelijk aantrekkelijk en niet aantrekkelijk. De aantrekkelijke kant is het inzicht, dat aan de blik van volwassenen blijkbaar veel ontgaat van wat zich in de kinderwereld afspeelt. Dit toont aan dat aan volwassen auteurs van jeugdliteratuur hoge eisen moeten worden gesteld aan hun waarnemings- en inlevingsvermogen. Het nadeel van dit concept is dat dat deel van de kinderwereld, dat verborgen is, niet kenbaar wordt geacht. En niet alleen kan er geen kennis over worden verworven, er rust zelfs een

taboe op: de volwassene ‘zondigt’ (8, p. 96), als hij het kind vraagt naar zijn leeservaring. Of zoals Kuyer het plastisch uitdrukt: de pedagogen ‘zitten nu mét de kinderen achter de stijve kaften. Ze moeten daar als de donder vandaan’. (15, p. 136)

Spreekt hieruit de angst dat door de kennis van de kinderlijke beleving kinderen nog beter manipuleerbaar zijn? Maar deze kennis kan ook in positieve zin bruikbaar zijn. Hiervoor moet echter eerst Dasberg's begrip van de belevingswereld van het kind worden uitgebreid. Zij vat de belevingswereld namelijk op als een individuele toestand van het kind. Maar het is ook mogelijk een belevingswereld te beschrijven die veel kinderen gemeenschappelijk hebben. Ik sluit hier aan op tamelijk recente studies over kindercultuur. Onder kindercultuur versta ik in dit verband niet de kindercultuur zoals die masaal door de media- en speelgoedindustrie wordt gecreëerd (4), maar de relatief autonome kindercultuur, die allerlei onmaatschappelijks, d.w.z. niet integreerbare eigenschappen herbergt.

Het is niet mogelijk hier in kort bestek dit aspect van de kindercultuur uit te werken, daarover een andere keer wellicht. Ik wil volstaan met een verwijzing naar de door E. Hulsens samengestelde publikatie ‘Slaap kindje slaap, je moeder is een schaap’ (12), waarin wordt gepoogd de relatief autonome kindercultuur te traceren voor verschillende leeftijdsgroepen. Het meest sprekende artikel uit deze publikatie vind ik dat over Ernest Borneman. Borneman heeft een verzameling moppen, raadsels, liedjes en rijmen aangelegd die onder jongere en oudere kinderen circuleren. In deze humoristische versjes worden o.a. behoeften uit de sexuele en anale sfeer onder woorden gebracht en wordt de spot gedreven met de ouderlijke en schoolse autoriteit, wordt eigenlijk al datgene ter sprake gebracht wat zich aandient aan spontane behoeften, die nog niet door het opvoedingsproces zijn getemd en gestroomlijnd.

Er was eens een man
Die heette Bimbam
Bimbam heette hij
En in zijn broek scheet hij

Of:
Wie rijdt er zo laat
Wie rijdt er zoveel
't Is moeder die rijdt
Op Vader zijn steel

Of:
Wat de pastoor van Oudenbiks
Naliet is anders niks
Dan een zwangere kokkin
En een houten crucifix

(vert. E. Hulsens)

De betekenis van dit type spontane communicatie tussen kinderen is m.i. dat kinderen van jong tot oud in staat zijn tot het formuleren van wat een tegencultuur van authentieke behoeften kan worden genoemd. Dat wil zeggen dat er een vermoedelijk weinig gestructureerde kindercultuur bestaat die zich verzet tegen de officiële maatschappelijke opvoeding.

Hoewel het begrip kindercultuur met deze korte verwijzing nog een betrekkelijk leeg begrip is, lijkt het mij een zinvolle uitbreiding van Dasberg's ‘belevingswereld’. Het schept de mogelijkheid dat volwassenen - en speciaal ook de auteurs van kinder- en jeugdboeken - hun waarneming van de kinderlijke ervaringswereld scherpen en

dat zij meer gaan zien, dat hun door hun socialisatie voorgestructureerde blik tot dan toe toeliet.

Als het waar is, dat de relatief autonome kindercultuur veel kritische elementen bezit, dan lijkt het mij belangrijk in de probleemliteratuur de opgevoerde thematiek ook te beschrijven vanuit dit kinderlijke perspectief. Hiermee kom ik terug op het eerder besproken jeugdliteraire criterium van de symmetrische communicatie. De communicatie tussen auteur en lezer zal meer symmetrie vertonen, naarmate de auteur er beter in slaagt in het literaire werk het kinderlijke perspectief op de thematiek te tonen. En een auteur zal hier beter in slagen, naarmate hij groter inzicht heeft in de belevingswereld van het kind en naarmate hij meer bereid is zijn 'volwassenenblik' te relativeren ten gunste van de 'kinderblik' (3). Juist in dit typische dialoogkarakter tussen twee generaties onder-

scheidt zich de jeugdliteratuur van de literatuur voor volwassenen.

Slot

Het is frappant dat recentelijk in de wereld van de volwassenenliteratuur eveneens een discussie over 'problemen' in literatuur is ontstaan. De reacties op Anbeeks stelling, dat 'misschien een beetje meer straatrumoer de Nederlandse roman geen kwaad zou doen' (1), zijn vergelijkbaar met de bezwaren van tal van critici tegen het al te luidruchtige straatrumoer in de jeugdliteratuur. Ik heb in deze beschouwing getracht de kritiek op het straatrumoer in de jeugdliteratuur te evalueren en naar argumenten gezocht om het aanvaardbaar te maken. Ik pretendeer niet volledig te zijn geweest. Speciaal een onderzoek naar allerlei vernieuwende literaire technieken in recente jeugdliteratuur vormen een noodzakelijke aanvulling.

Het was evenwel voornamelijk mijn bedoeling om aan te geven, dat ik de introductie van 'problemen' in de jeugdliteratuur van het voorbije decennium positief waardeer, niet als resultaat maar als ontwikkeling. Ten opzichte van oudere jeugdliteratuur, waarin het kind en zijn lectuur werd afgegrensd binnen een illusoire en veilige kinderwereld, is de opening naar de maatschappelijke realiteit een grote stap voorwaarts in de opwaardering van de kinderlijke status. Wel is het zo, dat deze opening blijkbaar geforceerd moest worden, getuige vele mislukte kinder- en jeugdboeken van dit type. Je zou niettemin kunnen zeggen, dat in de jaren zeventig de jeugdliteratuur zich bevrijdde uit haar knellende kinderschoenen en terechtkwam in haar moeizame puberteitsjaren. Nadenken over deze puberteit kan de jeugdliteratuur brengen tot de volwassen status die ze verdient.

Bibliografie

(1) Anbeek, T.: Aanval en afstandelijkheid: een vergelijking tussen Amerikaanse en Nederlandse romans in: de Gids, 144e jrg., nr. 2/3, 1981

(2) Baudoin, T.: Kleinhouden door zoethouden in Zozo 5 (Infodok), Leuven 1981

(3) Baudoin, T.: Die vent met zijn veertje is stapelgek - De kinderblik van Reiner Zimnik in: BZZLLETIN 95, 1982

(4) Bauer, K.W./H. Hengst: Wirklichkeit aus zweiter Hand-Kindheit in der Erfahrungswelt von Spielwaren und Medienprodukten, Reinbek bei Hamburg 1980

(5) Bemman, H.: Die Funktion irrealer Erzählmuster in: Der Deutschunterricht, pp. 31-41, Stuttgart 1975

Een vertaling van dit artikel verschijnt in Zozo 6

(6) Clercq, M. de: Het socialisatieproces van twaalf - tot twintigjarigen in jongerenboeken van 1975-1981, doct. scriptie In. Ned., K.U. Nijmegen 1982

(7) Dasberg, L.: Grootbrengen door kleinhouden als historisch verschijnsel, Meppel 1975[2]

(8) Dasberg, L.: Het kinderboek als opvoeder (hfdst. 4), Assen 1981

(9) Feths, J.: Volkskrant 27-9-1980

(10) Haak, R.: Op zoek naar de omtrekken van jeugdliteratuur C.P.S.-brochure, Hoevelaken 1981

(11) Hafkamp, C.: Op Hugo Donkers mag je slaan in: Tien x Gezag, van Holkema & Warendorf, Bussum 1982

(12) Hulsens, E./Red. Heibel: Slaap kindje slaap, je moeder is een schaap - Over kinderkultuur. Extra Heibelboek, (Infodok), Leuven 1982

(13) Ingezonden brieven op (23): NRC 6-11-1982

(14) Kok, J./N. Teeuwen: Later zul je dat begrijpen, later als je groot bent - Anti-autoritaire kinder- en jeugdboeken, Den Haag (NBLC) 1979

(15) Kuyer, G.: De twee Robinsons in: Idem, Het geminachte kind, Driehuizen 1980

(16) Kuipers, W.: Volkskrant 27-9-1980

(17) Laudy, Y.: Telegraaf 7-10-1981

(18) Matthews, A.: De witte pest. Leopold, Den Haag 1978

(19) Merkel, J.: Die heimischen Gefilde des Abenteuers. Zur Funktion von Indianer-Büchern am Beispiel von Karl May's Winnetou in: J. Becker/Ch. Oberfeld: Die Menschen sind arm weil sie arm sind, Frankfurt, a/M 1977

(20) Tromp, H.: Volkskrant 8-9-1982

(21) Verschuren, H.: NRC 9-10-1981

(22) Verschuren, H.: Volkskrant 27-10-1981

(23) Visser, C.: NRC 23-10-1982

(24) Vreede, M. de: NRC 10-11-1978

(25) Vries, A. de: NRC 9-10-1981

(26) Vos, J.: Feit en fictie, Purmerend 1981

(27) Werkgroep Kinder- en Boekenwijs ... Boekenwijzer Jeugdliteratuur: Den Haag (NBLC) 1982

B.M. Salman
De slinger van Springer

Over Springers nieuwste boek, *Bougainville*, van 1981 oordelen de critici overwegend gunstig. Tom van Deel zegt: 'Het is Springer gelukt om Bougainville in die vloed aan gebeurtenissen gedurende een eeuw kristalhelder uit te sparen. Geen kleinigheid'.[1.] Peter van Zonneveld noemt het een 'geslaagde roman'.[2.] En Wam de Moor vindt het 'een intelligent, mooi boek van een auteur die zichzelf in stijl en thematiek gelijk blijft'.[3.] Iets genuanceerder oordeelt P. Valkman, die ondanks bepaalde bedenkingen van inhoudelijke aard van een 'eerlijk en geslaagd boek' spreekt.[4.] Men kan met deze beoordelingen meegaan, maar het tegelijk jammer vinden dat ze zo veel nadruk leggen op de overeenkomsten met vorige werken en zo weinig op het verschil.

Het is zeker waar dat het ook in dit nieuwe boek weer over diplomaten gaat, die zich afvragen wat ze in zo'n vreemd land nou eigenlijk doen, die wat badinerend spreken over ontwikkelingshulp en die verder nog vol zitten met onverwerkte moeilijkheden uit een Indische jeugd en een verloren jeugdliefde. In zijn nieuwe boek stelt Springer echter ook een aantal keren zijn

schrijverschap zo nadrukkelijk aan de orde, dat men zich gaat afvragen of dat nieuwe boek niet een afsluiting van een periode is, een laatste omzien naar wat voorgoed voorbij ging.[5.]

F. Springer werd als Carel J. Schneider in 1932 in Batavia/Djakarta in het toenmalige Nederlands Indië (thans Indonesië) geboren. Na zijn schooljaren en na de kampervaringen in de Japanse interneringskampen keerde het gezin na de oorlog naar Nederland terug, waar zijn vader hoogleraar werd in de Duitse taal- en letterkunde. Als F. Springer debuteerde hij, afgezien van enkele verhalen voor het kappersblad *De Uitkijk*, met het verhaal 'Een Eskimo op het Dak' in *Vandaag* van 1958. In 1962 verschijnt dan *Bericht uit Hollandia*, een bundel met drie verhalen die handelen over de bestuurstijd van de ikfiguur in het toenmalige Nederlands Nieuw-Guinea. In het titelverhaal van de bundel treedt een lefgozer op, een poehafiguur, die het met louche middelen ver geschopt heeft, maar met wie het slecht afloopt. In het tweede en derde verhaal ontbreekt zo'n figuur. Vormelijk valt op dat alle drie de verhalen in de ik-vorm zijn geschreven, ook al staan in het eerste en derde verhaal passages in de hij-vorm. In het verhaal 'Dwars door de Vogelkop', het tweede uit de bundel, begint hij geleidelijk dagboeknotities in het verhaal op te nemen tot hij op bladzijde 60 bewust het dagboek volgt om de zaak 'van zich af te schrijven', eraan toevoegend dat hij dat geen gekke uitdrukking vindt. Met het aforisme 'Veel van ons gevoelsleven is te herleiden tot aanstellerij' besluit hij de dagboekaantekeningen die hij nu 'reisnotities' noemt. Al met al een verhalenbundel waarvan vorm- en inhoudselementen in het latere werk zullen blijven terugkeren. Dat telt in het bijzonder voor de aandacht voor de autochtone bevolking, want daaraan wijdt de schrijver zijn eerstvolgende boeken: *Schimmen rond de Parula* (1966) en *De gladde Paal van de Macht* (1969). In deze boeken, respectievelijk een novelle en een roman, slaat de schrijver de vleugels wat breder uit, maar ze doen toch geforceerd aan. Ze geven de reactie weer van de eigenlandse bevolking van twee gefingeerde, pas onafhankelijk geworden ontwikkelingslanden op een sectarisch christendom en de westerse democratie.

Het in 1974 verschenen boek *Tabee New York* sluit inhoudelijk enigszins aan bij het titelverhaal uit de bundel *Bericht uit Hollandia.* Ook hier weer de belevenissen van een Nederlands diplomaat, maar nu wordt hij in zijn functie van vice-consul geconfronteerd met de vrienden en vriendinnen uit zijn Indische jeugdjaren. Aan

die confrontatie bezwijkt hij als mens. De diplomaat wordt gered door een snelle promotie naar Lagos in Liberia, terwille van het ontwikkelingswerk. De roman is in de ik-vorm geschreven en vertoont dezelfde stijlkenmerken die voor de verhalenbundel zo typerend waren. De verhaaltrant is ook hier afwisselend scenisch en panoramisch. In vijf hoofdstukken voltrekken zich de tragische ondergang en opgang van de mens en diplomaat. Maar belangrijker dan deze hoofdstukkenindeling is de verdeling van elk hoofdstuk in fragmenten. Daaruit wordt duidelijk hoezeer deze vice-consul nog de gevangene is van zijn jeugdherinneringen. Die jeugdervaringen vormen speelse spiegelingen van de later groeiende werkelijkheid. De zwembadscène in Tjihampelas is de voorafspiegeling van wat zich in New York gaat afspelen. In Indonesië kon de haan zijn kippetje niet krijgen, want zij vertrekt met haar moeder naar Nederland; in Amerika kon het kippetje haar haan niet krjgen, want hij vertrekt naar Afrika. Maar niet alleen herinnering en werkelijkheid zijn rijmende beelden, ook werkelijkheid en werkelijkheid. De jonge ambtenaar organiseert voor een moeder met kinderen - die door man en vader verlaten zijn - de terugreis naar Nederland, waarna hij heel tevreden de constatering van een oudere collega aanhoort, dat het leuke van consulair werk is, dat er iets concreets uit je handen komt. Zelf later naar Afrika vertrekkend en Dollie - met of zonder de kinderen achterlatend - citeert hij deze woorden.

De opzet van de gezamenlijk beleefde jeugdjaren brengt met zich mee, dat er van de zwembadscène - de voorafspiegeling van de latere werkelijkheid - verschillende interpretaties zoal niet gegeven dan toch gesuggereerd worden. Menno, de poehafiguur, de chef, vond deze belevenis een echt Indianenverhaal. De bedeesde en verlegen ik-figuur heeft een en ander als een heel prille liefdeservaring ondergaan. Zo typerend als dat is voor de grote karakterverschillen tussen beiden, zo tekenend is het ook voor de zich voltrekkende werkelijkheid. Dat is geen noodlot, ook geen voorbestemming, zoals Dollie gemakkelijk interpreteert, het is verlies van eer, zoals Menno het al in zijn opgedist jeugdverhaal voorspelde: ‘maar Indianeneer, ho maar’ en wat de ik-figuur, afsluitend, ook heel goed beseft: ‘Godallemachtig, wat heb ik gedaan’. Zoals Menno Dollie tot de noodsprong in het zwembad bracht - zogenaamd om de liefde van Ruud, de ik-figuur, te testen - zo brengt Rudy haar tot de noodsprong in haar leven, een test die wel heel negatief uitvalt.

Bij romans en verhalen in de ik-vorm wordt vaak de vraag gesteld naar het al dan niet autobiografisch karakter ervan. Dat geldt nog sterker als de auteur, net als Springer, in vraaggesprekken vertelt over de historiciteit van sommige gebeurtenissen. Dat de auteur een Indische jeugd achter de rug heeft, dat hij diplomaat is, steekt hij in vraaggesprekken niet onder stoelen of banken. Maar tegen regelrechte identificatie met de ik-figuur uit *Tabee New York* dekt hij zich in door een ongebruikelijk voorberichtje: ‘De personen door wie de in dit boek aangeduide ambtelijke functies worden bekleed, zijn ontsproten aan de verbeelding van de schrijver’. Dat kan tot de conclusie leiden: de anderen dus niet. En dat zou tot de conclusie

voeren dat Menno, de opschepper, en Dollie, het slachtoffer, bekenden van de schrijver zijn (geweest?) met wier huwelijk het niet zo best gegaan is. Door het al dan niet historische karakter van deze figuren wordt het boek literair natuurlijk niet beter of slechter.

Maar de ongebruikelijke variant op een vaak voorkomend voorbericht maakt minstens duidelijk dat de auteur er geen problemen mee heeft historische feiten of personen in zijn werk te gebruiken. Ik kom daarop terug.

In 1977 verschijnt de verhalenbundel *Zaken Overzee.* Het voorbericht is minder veelzeggend dan dat in *Tabee New York.* Nu luidt het: ‘Als de personen uit deze verhalen gelijken op personen uit de werkelijkheid, berust zulks uitsluitend op toeval’.

Daarmee is natuurlijk niet gezegd dat het toeval is dat de verhalen uit deze bundel zich weer goeddeels in diplomatenkringen afspelen of over de Indische jeugdjaren gaan. En dat de ik-figuur zich op een gegeven ogenblik met Springer laat aanspreken kan volstrekt geen toeval heten.

De bundel bestaat uit vier ik-verhalen. Het titelverhaal vertoont een opbouw die veel overeenkomst vertoont met die van *Tabee New York*. Maar hier is er geen verhouding van voorafspiegeling staat tot werkelijkheid, maar een van ideaal staat tot werkelijkheid. Een aantal aspirant-ambtenaren bereidt zich vol verwachting voor op de toegewezen functies in (het dan nog onder Nederlands bestuur staande) Nieuw-Guinea. Onder hen de ikfiguur en ook weer een poeha-figuur, een man die het daar overzee helemaal meent te zullen gaan maken. Na een korte instructie-periode vertrekt het gezelschap naar de aangewezen bestuursposten en via de contacten van de ik-figuur blijven we minstens schematisch op de hoogte van de belevenissen van de anderen. Aan het einde van het verhaal treffen we nagenoeg alle ambtenaren na de bestuursoverdracht in een Haags restaurant waar we vernemen welke werkkring in Nederland ze gaan accepteren. Een inhoudelijk rond verhaal met scenische en panoramische paragrafen, dat naar omvang vrijwel even uitgebreid is als de roman *Tabee New York*. Net als die roman spreekt ook dit verhaal heel badinerend over het werk in de buitenlandse dienst. ‘In welk ander beroep kun je zo snel concreet resultaat van je werk zien?’ (*Zaken Overzee*, 101) In *Tabee New York*: ‘Dat was het leuke van consulair werk, er kwam iets concreets uit je handen.’ (p. 39, 89) De vraag rijst hier of al dat badineren niet dient om de steeds weer opkomende twijfel toe te dekken. Die twijfel knaagde al in *Bericht uit Hollandia.* ‘Waarom ben je hier gekomen? vroeg hij, in dit land bedoel ik. Ook hij twijfelde dus aan het nut van zijn aanwezigheid hier’ (p. 35) In *Zaken Overzee* vraagt de ik-figuur: ‘Wat doe ik hier, wat doe ik in Gods naam in dit land?’ (p. 92) En die twijfel blijft doorklinken in het nieuwste boek, *Bougainville* uit 1981. Daar heet het: ‘Wat doe je hier in deze uithoek van de wereld?’ (p. 71)

Springers nieuwste boek, *Bougainville*, werd in 1982 met de Bordewijkprijs bekroond. De auteur noemt het een gedenkschrift. Enig voorbericht heeft hij nu niet meer nodig. Men gedenkt geen figuren die slechts aan de verbeelding van de schrijver zijn ontsproten; evenmin figuren die toevallig lijken op personen uit de werkelijkheid. Is het dus (auto)biografisch? Toch historisch?

Eén ding is in ieder geval duidelijk: de schrijver heeft zijn boek zo geconstrueerd dat het er zeer historisch uitziet. Hij noemt jaartallen, historische feiten en figuren en hij schikt dat alles zó dat het een stukje petite histoire uit de contemporaine geschiedenis van het diplomatenleven zou kunnen zijn. Hoofdfiguren zijn de diplomaten Tommie Vaulant en Bo, zijn vriend. Van de laatste kennen we de familienaam niet. Hij treedt op als de ik-figuur van het verhaal die zijn door verdrinking

om het leven gekomen vriend, Tommie Vaulant, herdenkt. Hij doet dat door eigen belevenissen af te wisselen met als authentiek weergegeven fragmenten uit de dagboeken van Tommie en diens grootvader. Zo ontstaat een kleurige slinger van avonturen die, juist door het dagboek van de grootvader, nagenoeg een eeuw omspant. Een eeuw waarin de voor Nederlands Indië zo kleurrijke figuren als Multatuli, Mimi, Matahari, Eddy Du Perron en Sneevliet ieder op eigen wijze schitterden. Het gaat dus weer over een Indische jeugd en over diplomaten; en ook is er weer een poeha-figuur, een arrogante big shot van de Verenigde Naties. In wezen is het verhaalpatroon van het ik-verhaal niet anders als in *Tabee New York* en *Zaken Overzee*: herinneringen en werkelijkheid, zij het dan dat nu mede door de dagboeken het thema van de verwijderde geliefde veel aandacht krijgt. Bovendien komt er deze keer zeer nadrukkelijk het schrijverschap bij en uitgerekend toegespitst op de vraag: (auto) biografisch of niet.

Al in het begin betreurt de ik-figuur het geen tijd te hebben om over zijn inmiddels verdronken vriend na te denken: 'anders had ik over deze episode een mooi, lang gedicht geschreven of een roerend verhaal over gemiste kansen, eindigend met het nakijken van de gemankeerde minnares in het vliegtuig naar Vietnam.' Maar de ik-figuur is niet de enige die het schrijven ter sprake brengt. Dat doen ook zijn jeugdvrienden Tommie en Madeleen. Ze vormen het duo dat bevriend is met de ik-figuur: ze zijn de enigen die weten dat hij Bo heet. Zij zijn het ook die hem bij zijn schrijven kritisch volgen. 'Wat ik je nog zeggen wou, die laatste verhalenbundel van je is verdomd goed gelukt (p. 51),' zegt Tommie bij gelegenheid van een heel vluchtige ontmoeting. En Madeleen zegt aan het einde van de reünie: 'Ik heb de meeste van je verhalen gelezen, zo kon ik je een beetje volgen natuurlijk (p. 125)'. Opvallend is hier dat Madeleen kennelijk meent dat de verhalen 'een beetje' autobiografisch zijn. Voor Tommie Vaulant is dat minder vanzelfsprekend:

> Ik heb wel eens het onaangename gevoel gehad dat Bo al deze gladde jongens op mij modelleerde, heb het hem ook gevraagd, kreeg emotionele ontkenningen ten antwoord. Nee, het type zelf, waarvan er veel rondliepen, deed hem kokhalzen, schreef hij, en met grimmig genoegen liet hij dit soort boys in zijn verhalen onderuit gaan, maar ik moest niet denken dat hij mij zo zag (p. 75).

Behalve aan dat biografisch aspect heeft Tommie ook wel eens aan het autobiografische gedacht: 'Zo moet je ook zijn verhalen lezen alsof hij er niets mee te maken heeft, maar ondertussen (p. 74)'. Zo laat de schrijver zijn lezers heel lang in de onzekerheid. Pas in de slotdialoog, als hij na de reünie afscheid neemt van Madeleen, bekent hij haar dat hij inderdaad vaak over Tommie Vaulant en ook wel over zichzelf geschreven heeft.

Die bekentenis is onthutsend. Hij heeft Tommie dus wel als een patser, als een big shot, als een gladde jongen, als het type waarvan hij moet kokhalzen gezien, hoezeer hij dat ook emotioneel ontkend heeft. Vanwaar die weliswaar moeizame, maar plotselinge openhartigheid? Omdat hij nu weet wat hij eerder nog niet wist: dat hij een gladde jongen als Tommie totaal verkeerd beoordeelde, dat hij op de avond vóór het overlijden nog geen weet had van Tommies probleem en er zelfs mee lachte. Nu, nu het te laat is, beseft hij Tommies leed: een knagende onrust over en een verterende twijfel aan de zin van alles. Precies wat hij zelf ook kent: 'Wat doe je hier in deze uithoek van de wereld? (p. 71)'. En eerder al, in *Zaken Overzee* bijvoorbeeld: 'wat doe ik in Gods naam in dit land? (92)'.

Het dagboek is niet alleen krachtens erfrecht voor Bo, het is ook voor hem geschreven, ja, het is hem op het lijf geschreven. Dat blijkt uit die heel merkwaardige openingszin:

... heb jij dat ook: om drie, vier uur 's nachts wakker worden en alle, alle zorgen van je zelf en iedereen op je borst voelen drukken. Of nee, bij mij begint het lager: in de maag. Knagend gevoel, wat is het, onbehagen hoe 't met ons gaat, of angst over hoe 't met ons zal aflopen. De kleinste muizenis-

Eindnoten:

1. *Trouw* 10-10-'81
2. *NRC* 30-10-'81
3. *De Tijd* 13-11-'81
4. *Elseviers Magazine* 6-3-'82
5. In het boekje *Jan Campertprijzen 1982* (BZZTôH, 's-Gravenhage 1982) gaat T.v. Deel wel op het schrijverschap in, maar hij trekt m.i. niet alle consequenties.

Een voordracht geschreven door Anna Blaman
Lena

Ingeleid door A.J.M. Meinderts en M.A.Th. Zoetmulder

In een rondschrijven, gedateerd 22 maart 1962, nodigt het bestuur van het Historisch Genootschap Roterodamum de leden van het genootschap uit om een bijeenkomst bij te wonen, die in het teken staat van 'het Rotterdamse boek in de ruimste zin'. Deze bijeenkomst werd op woensdagavond 4 april 1962 gehouden in het Historisch Museum aan de Korte Hoogstraat. De uitnodiging vermeldde onder meer:

> Het kunstenaarspaar Willem van der Loos en Riek Sprong, voor de leden van 'Roterodamum' geen onbekenden, zal voordragen uit het werk van Rotterdamse auteurs als M.J. Brusse en Ch. Cocheret. Het programma opent met een bijzondere attractie. Mevrouw Riek Sprong begint namelijk met een novelle, die Anna Blaman kort voor haar dood geschreven heeft en die thans voor het eerst in het openbaar zal worden vertolkt.[1.]

De *NRC* van 5 april 1962 berichtte in navolging van de bovengenoemde uitnodiging:

> Riek Sprong en Willem van der Loos [droegen voor] uit het werk van Rotterdamse schrijvers - o.m. een nagelaten novelle van Anna Blaman. Voor het eerst is dit kort voor haar dood ontstane werkstuk van deze schrijfster nu in de openbaarheid gebracht.

De mededeling dat Anna Blaman de literaire voordracht *Lena* - want om deze 'novelle' gaat het hier - vlak voor haar dood geschreven heeft, is onjuist. *Lena* werd evenmin op 4 april 1962 'voor het eerst in het openbaar' vertolkt.

In het *Rotterdams Parool* van 10 juni 1959 werd bericht, dat 'voor het komend seizoen' Willem van der Loos en zijn vrouw Riek Sprong het voordrachtsprogramma 'Rotterdam, vroeger en nu' hebben samengesteld: 'Dit programma bevat werk van Rotterdamse auteurs als Anna Blaman [...]'. Het enige dat Van der Loos en Sprong ooit van Anna Blaman op hun repertoire hebben genomen is *Lena*; in dit citaat moet dus gedoeld worden op deze voordracht.[2.] Verondersteld kan nu worden dat *Lena* vóór 10 juni 1959 geschreven is. Op 7 oktober 1959 verzorgden Riek Sprong en Willem van der Loos een voordrachtsprogramma voor de afdeling Amsterdam van het C.O.C. Bij deze gelegenheid werd *Lena* voor het eerst opgevoerd.[3.]

Anna Blaman overleed op 13 juli 1960. Zij schreef *Lena* derhalve minstens tien maanden voor zij stierf. De leden van Roterodamum waren allerminst getuige van een première. Toen *Lena* op 4 april 1962 werd opgevoerd, had deze voordracht reeds 68 opvoeringen beleefd. Voor zover wij dat hebben kunnen achterhalen, is *Lena* door Riek Sprong in totaal 166 maal voorgedragen.

De officiële première van 'Rotterdam, vroeger en nu' vond plaats op 10 november 1959 in kunstcentrum 't Venster te Rotterdam.[4.] Het programma zag er als volgt uit:

1. Jan Prins: 'elk geeft hier iets van 't oude Rotterdam'
2. C. Kuiper-de Jongh: Diergaarde-mijmeringen
3. F. Schmidt Degener: Herinnering aan Leopold (fragment)
4. R. Jacobsen: De stad van mijn jeugd (kermis in Rotterdam)
5. J.H. Speenhoff: Raad van een vader aan zijn dochter Brief van een weduwe De eerste klant

6. W.A. Wagener: Voorlopige balans (fragment)
7. M.J. Brusse: Lentedag
8. Ben Stroman: Zwerftocht door de stad pauze
9. Ellen Warmond: Een reisverhaal
10. J.M. van Walsum-Quispel: Bloeiend puin
11. Alfred Kossmann: De dood van de giraffen
12. Anna Blaman: Lena
13. Jan Willem de Boer: De Maas, 'n mannenrivier
14. a) Jan Rubinstein: De jeugd in de randstad Holland b) Sacha Nieboer en Riekus Waskowsky: Tweemaal Rotterdam
15. Charles Cocheret: Ot en Sien zijn ver-huisd Epiloog.[5.]

Willem van der Loos en Riek Sprong leerden Anna Blaman (en overigens ook elkaar) kennen op één van de literaire bijeenkomsten die elke zaterdagavond in 1941 in het huis van de arts Jaap Kijzer, aan de 's-Gravendijkwal nummer 17 te Rotterdam gehouden werden.[6.] Mevrouw E. Kijzer-Velt, de vrouw van Jaap Kijzer, en de Rotterdamse dichter Max Kijzer die bij zijn broer en schoonzus inwoonde, vormden de bezielende figuren van deze kring van kunstenaars en kunstminnenden. Alfred Kossmann geeft in ‘Rotterdam als levensvorm’, het eerste hoofdstuk van *De smaak van groene kaas* (Amsterdam, 1966), een typering van Max Kijzer:

> [...] Max Kijzer, displaced person overal en zeker hier, een zware, bijna belachelijk - Joodse man, met leeuwenmanen en ziektes en een zonderling-hooggestemde, sentimentele conversatie (p. 18).

En:

> Zo had ook Rotterdam zijn poète maudit. Hij legde, zetelend in een ouderwets hoge kamer, aan gymnasiasten uit hoe zij gedichten moesten schrijven en Nietzsche lezen en hij stierf in Westerbork, en als men met iemand praat die hem gekend heeft wordt er vertederd gelachen (p. 20).[7.]

De bijeenkomsten aan de 's-Gravendijkwal gaven de aanwezigen de nodige afleiding en gezelligheid in een tijd waarin de officiële culturele instellingen geariseerd waren. Deze bijeenkomsten werden naast de reeds eerder genoemden bezocht door met name: de kunstschilder Kees van Ameyde, Cees Buddingh', P.A. Begeer, L.Th. Lehmann, Freek van Leeuwen, Bertus Meijer, de broers Fred en Ernst Kossmann en Ton Kloppers. Men sprak over literatuur, politiek, las voor uit eigen werk, luisterde naar voordrachten (Willem van der Loos droeg

Hamletfragmenten voor) en naar muziek; er is zelfs een stuk van Ibsen opgevoerd.[8.] In een brief aan mevrouw E. Kijzer-Velt ('Ep') van 19 augustus 1945 schrijft Anna Blaman: 'Ik zie met verlangen uit naar de tijd dat we weer eens verzameld zullen zijn en in de traditie van onzen onvergetelijken Max litteratuur zullen bespreken en bewonderen'.[9.] Max Kijzer (18931942?) schreef een (nooit gepubliceerde) 'studie' over Anna Blaman, 'Het proza van Anna Blaman' getiteld, die hoogstwaarschijnlijk als tekst voor een door hem gehouden lezing diende. Slechts een gedeelte van deze studie (14 bladen) dat in het bezit is van mevrouw E. Kijzer-Velt, is bewaard gebleven. Max Kijzer baseert zich bij zijn wijdlopige en niet altijd ter zake doende opmerkingen vooral op de verhalen 'Singeldrama' en 'Romance' en verder op 'De rode duivel' en 'Trocadero'. Terloops verwijst hij naar de roman *Vrouw en vriend.* Bij de beoordeling van 'Romance' merkt hij op:

> Hier heeft zonder een enkele sentimenteele noot - een groote en steeds weer treffende verdienste van deze novelliste - de deernis voor de verminkten en daardoor vernederden, de vorm gekregen die zij van nature noodig heeft, om tot onvergankelijke literatuur te geraken. Een directe onomwonden meedeeling, waar het beeldend vermogen zich wist te vereenzelvigen met de ontledende saamvatting van het menschelijk binnenwezen in zijn diepste verwording.

Willem van der Loos en Riek Sprong hielden contact met Anna Blaman. Van der Loos was de regisseur van de door Blaman geschreven wagenspelen die ter gelegenheid van koninginnedag in Rotterdam opgevoerd werden.[10.]

Anna Blaman schreef *Lena* speciaal voor Riek Sprong als onderdeel van het voordrachtsprogramma 'Rotterdam, vroeger en nu'. Het Rotterdamse kunstenaarsechtpaar zat bij de samenstelling van dit programma verlegen om eigentijds literair werk dat betrekking had op de Maasstad. Om haar vrienden ter wille te zijn schreef Anna Blaman *Lena*, waarvan het thema, emigratie, zeker voor Rotterdam in de vijftiger jaren actueel was.

Doordat deze voordracht geschreven is in een direkte spreekstijl vangen veel zinnen aan met 'En...' en 'En toen...', hetgeen bij *lezing* stoort. De voordracht heeft de beperkingen die Blamans gelegenheidswerk eigen is.

De hieronder afgedrukte tekst is identiek aan het door Anna Blaman gesigneerde typoscript dat in het bezit is van Riek Sprong. Slechts de alineaverdeling is ingrijpend gewijzigd. Ook hebben we aanhalingstekens geplaatst om de direkte rede te markeren en zijn evidente fouten verbeterd.[11.]

Lena

Hoe vaak gingen we niet, vroeger, toen de jongens nog klein waren, langs de Maas wandelen. En dan wees ik ze op de schoonheid van 't water.

'Kijk', zei ik bijvoorbeeld, 'lijkt het niet van puur zilver onder de zon?'

Of: 'Kijk, het lijkt wel grauw van woede met die storm'.

De jongens keken dan wel, maar zeiden niets. En dan dacht ik, ze zijn nog te jong om natuurschoon te zien. Wat hen wel boeide, dat waren de grote zeeschepen die de geur hadden van verre landen en van avontuur. En ze waren niet van de kade weg te slaan als er emigranten vertrokken. Ze wilden ze aan boord zien gaan en zien wegvaren onder de klanken van het Wilhelmus.

‘Kijk, daar gaan ze, voorgoed, een groot levensavontuur tegemoet, ver weg, in een nieuwe onbekende wereld!’

Dat vond ik een hartverscheurend moment, maar zij niet. Dat de achterblijvenden op de kade hen met brandende tranen in de ogen nawuifden zagen ze niet, wel dat ze wuifden en ze wuifden vrolijk mee ... Het zou beter geweest zijn als ze die indrukken nooit hadden opgedaan. Want toen ze volwassen werden, mijn twee jongens, merkte ik het steeds meer: hun eigen wereldje vonden ze te klein, ze wilden meer, en ze wilden weg. Je zou haast kunnen zeggen, het waren geboren emigranten, en hoe hou je die tegen? Bovendien, vroeger waren dat doodarme mensen die hier geen oplossing meer zagen, maar tegenwoordig is dat niet meer zo ... tegenwoordig is het om vooruit te komen, om meer te bereiken dan hier ooit mogelijk zou zijn. En al moet je ze dan missen, mag je ze dat beletten? Eerst ging de oudste, Pieter, maar niet alleen, getrouwd, en dat moet ik zeggen, hij heeft het bijzonder goed gekregen. Ze hebben al twee kinderen, ze wonen in een groot huis en hebben een auto, en in huis alles, alles, een ijskast, een televisie, noem maar op! Ik heb daarvan niets met eigen ogen kunnen zien, en ik zal dat ook nooit zien, maar ik heb foto's en brieven. De foto's van hen beiden, van de kinderen, van het huis, van het interieur, van de auto, van letterlijk alles, die foto's heb ik op de schoorsteenmantel gezet en aan de muur geprikt. De brieven liggen bij de hand op een stapeltje, ik lees ze vaak. En komt er iemand bij me op bezoek, dan doe ik gretig, vol trots, het verhaal van mijn zoon Pieter, die het zover gebracht heeft.

Is het een wonder dat mijn jongste zoon Jan tenslotte ook wegwilde? En nu heb ik hem dan ook weggebracht. Maar hij ging alleen, en dat maakte het nog erger. Ik heb me natuurlijk zo goed mogelijk beheerst, want ik wou het hem niet moeilijk maken. Maar toen ik van boord ging en stond te wuiven met de anderen, kon ik hem niet eens meer zien, zo werd ik verblind door m'n brandende tranen. En wat had ik hem gezegd in de laatste minuten aan boord?

‘Jongen, zit maar nergens over in. Het gaat om jouw leven. Je gaat iets van je leven maken, dat is je recht, dat is zelfs je plicht’. Het waren woorden, zo dood als een pier. Ze kwamen niet uit m'n hart. In m'n hart voelde ik alleen maar dat ik nu ook m'n tweede kind verloren had ... Ik liep naar huis ... en toen kwam ik Lena tegen. Daarom vertel ik eigenlijk die hele geschiedenis. Lena was zijn meisje, dat niet meewou, dat niet alle banden die ze hier had meteen en voorgoed kon doorsnijden. Hij nam het haar kwalijk. Hij zei dat ze dan niet genoeg van hem hield. En zij op haar beurt zei dat ook, dat hij niet genoeg van haar hield, omdat hij haar niet verkoos boven het andere land. Wat kon ik daarin zeggen? Ze hadden beiden gelijk en ongelijk, maar ze gaven elkaar niks toe en zo raakte het uit. En daar stond ze dus, Lena. Ik begreep dat ze het afscheid op een afstand had staan aanzien. Gehuild had ze niet, maar ze zag er diep ongelukkig uit.

‘Lena’, zei ik en meer kon ik niet uitbrengen, zo nerveus was ik. Ze liep met me mee, wat ik niet verwacht had, maar niet toegewijd of lief, maar stroef en zwijgend, en dat kon ik wel begrijpen. En thuisgekomen geloofde ik ook nog steeds dat ze mee was gegaan in een behoefte aan toenadering, omdat we toch beiden verdriet hadden. Ik zei dan ook: ‘Ga zitten, dan maak ik voor ons samen een kop koffie’. Waarop zij onmiddellijk naar de keuken liep, zo thuis was ze wel bij me, om water op te zetten. Ik bleef staan voor de schoorsteenmantel en keek naar de foto's van mijn oudste. Het zou niet lang duren of ik kreeg er nog veel meer bij, en dan zou het zijn alsof ik twee zoons had die gestorven, gesneuveld waren. Want ik ben oud, ik zal ze wel nooit meer terugzien, nooit meer horen praten, nooit meer kunnen omhelzen.

Ondertussen was Lena de kamer weer ingekomen. Ze ging niet zitten, ze bleef bij de tafel staan en plotseling begreep ik dat er van toenadering geen sprake was. Ik keerde me naar haar toe en zei: ‘Wat is er? Zeg het maar’.

Geladen begon ze: ‘Nou, ik zou weleens willen weten ... hebt u eigenlijk wel begrepen waarom ik niet ben meegegaan?’

‘Kind’, zei ik, ‘moeten we 't daarover hebben? Nou, goed. Om je ouders, om je broers en zusters. Of niet soms?’

‘Neen’, zei ze hartstochtelijk, ‘dat was de hoofdzaak niet’.

Toen deed ze een stap naderbij en wees op de foto's.

‘Daarom!’

En dat schreeuwde ze bijna uit.

‘Weet u waar dat op lijkt? Op een altaar, opgericht voor de succesvolle zoon, de zoon die het zover gebracht heeft!’

En toen deed ze honend mijn stem na: ‘Mijn zoon heeft daar een groot huis, en dan moet je zien wat een interieur ... en dan heeft-ie natuurlijk ook een auto, moet je zien wat een slee!’

Toen keek ze me fel en haatdragend aan en kwam de beschuldiging: ‘U hebt hem voortdurend zijn broer tot voorbeeld gesteld, u hebt hem ontevreden gemaakt ... Wat hij hier had kon het niet halen bij wat hij daar zou kunnen hebben. Wat hij hier had ging hij minachten, en dat heeft ook onze liefde kapotgemaakt. Hij was nooit meer gewoon gelukkig met me, met de gewone dingen die gewone mensen samen gelukkig maken omdat ze van elkaar houden ... zoals bijvoorbeeld een eenvoudig leven samen opbouwen van dag tot dag, met eenvoudige mooie dingen samen ... al was 't maar een fietstocht, of een wandeling langs 't water ... juist die gewone dingen...’

Haar stem brak, maar ze beheerste zich onmiddellijk en zei met dezelfde genadeloze stem: ‘En dat wou ik zeggen, al is het hard, dat hebt ù verknoeid, dat is ùw schuld ... met je altaar voor het succes! Nou, er komt een tweede altaar bij, wees daar zeker van ... en wees er gelukkig mee!’

Ze keerde zich van me af en wilde vertrekken.

Het duizelde me. Het was of ze gelijk had, maar ze deed me onrecht, dat wist ik zeker. Dus ik liep haar na de gang in en ik riep: ‘Lena! ... Je bent te streng! Luister! ... Het is anders. Het is altijd anders geweest! Luister! ... Wat zei je daar nou? Een wandeling langs 't water! Maar dat heb ik toch zo vaak met ze gedaan! Maar ze zien het niet. Ze hebben het nooit gezien!’

Ze stond stil en keek me aan: ‘Wat zien ze niet?’

Ik voelde me zo duizelig, zo ellendig, dat ik tegen de gangmuur leunde en praatte als in ijlende verbijstering.

‘Hoe moet ik het zeggen? De dingen die vlakbij zijn, de gewone mooie dingen, die zien ze niet ... Het mooie bij zonneschijn en het mooie op stormachtige dagen, ze zien het niet ... en de brandende tranen van de achterblijvenden, ze zien het niet...’

Ik sloot m'n ogen, ik stond duizelend in mijn eigen duisternis en zei wenend: ‘Ik heb altijd verwacht dat ze zouden weggaan ... ik heb het altijd gevreesd en altijd verwacht ... ze zijn nooit werkelijk hier gewèèst...’

Dat moet haar geraakt hebben, want plotseling voelde ik dat ze een arm om me heen sloeg. En haar stem beefde toen ze zei: ‘Mens, mens, daar staan we nou ... kom maar mee ... ik zou toch koffie zetten?’

Eindnoten:

1. Een exemplaar van deze uitnodiging bevindt zich in het persoonlijk archief van Willem van der Loos.
2. Mededeling Willem van der Loos en Riek Sprong.
3. Zie *De Schakel*, programma-, mededelingen- en discussieorgaan van het Cultuur- en Ontspanningscentrum, 1959, afl. 59, 6. Voor data en getallen in dit artikel hebben we tevens gebruik gemaakt van de uitgebreide overzichten van opvoeringen die Willem van der Loos gedurende zijn carrière als regisseur en voordrachtskunstenaar tot 1974 maakte.

4. Recensies van ‘Rotterdam, vroeger en nu’ zijn onder meer te vinden in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* en *De Rotterdammer* van 11 november 1959 en in de *Bilthovensche Courant* van 29 maart 1960.
5. Een exemplaar van het programma ‘Rotterdam, vroeger en nu. Werk van een aantal Rotterdamse auteurs voorgedragen door Willem van der Loos en Riek Sprong’, bevindt zich in het persoonlijk archief van Van der Loos.
6. Gebaseerd op mededelingen van Willem van der Loos, Riek Sprong en mevrouw E. Kijzer-Velt.
7. Salvador Hertog heeft in *De kleinkornelkes* (Amsterdam, 1968, 77-83) van zijn ‘oudere vriend’, daarmee doelend op Max Kijzer, een boeiend portret geschreven.
8. Mededeling mevrouw E. Kijzer-Velt. Zie ook: *De deur op een kier. Levensherinneringen van Freek van Leeuwen.* Bewerking en nawoord Martin Mooij. 's-Gravenhage, 1981, 159 e.v.
9. Brief in het bezit van mevrouw E. Kijzer-Velt.
10. Dit najaar verschijnt bij Meulenhoff een door ons verzorgde en ingeleide tekstuitgave van Anna Blamans wagenspelen.
11. *Lena* werd voor het eerst gepubliceerd in het inmiddels opgeheven, marginale literaire tijdschrift *Druk* 3 (1982-83), afl. 1/2, 5-6.

vervolg van pagina 34

> sen opgeblazen tot wereldrampen. Het zal de leeftijd wel zijn. Bougainville is het grootste van de Salomonseilanden in de Pacific. De andere heten: Choiseuil, Santa Isabel, San Cristobel, Guadalcanal, maar Bougainville is 's nachts om drie, vier uur mijn vluchtoord. Na enige oefening kan ik er nu in veertig minuten zijn. Ik blijf liggen in het zand tot het morgen wordt.

Zo'n zin in de aanspreekvorm kan nauwelijks in een dagboek voorkomen, maar als openingszin bewijst hij wel met welke bedoeling het dagboek is begonnen. En wie het doorleest in de versie die Springer in zijn gedenkschrift opneemt komt tot de ontdekking dat het niets anders bevat als dromen over de verre geliefde, wegdromen naar Bougainville tijdens het als zinloos ervaren werk, en wat gedachten aan Bo en zijn schrijverij. Daarmee geeft het antwoorden op de vragen die Bo zich stelt: ‘Het was minutenlang godvergeten stil - sentimentele gedachten komen op, aan verre geliefden, gemiste kansen, diep weggestopte maar nooit vergeten blunders en ook wel een beetje zelfmedelijden. En vragen: wat doe je hier in deze uithoek van de wereld? En als je vannacht eens een acute blindedarmontsteking krijgt, pus stroomt in de buikholte - is het dan allemaal de moeite waard geweest om te creperen hier in dit gat? Wat breng je thuis van je reizen? Een handvol indianenverhalen, die bij ieder borreluur in de familiekring sterker worden door de erbij verzonnen levensechte details - meer is er toch niet. Antwoorden op je eigen vragen is onbegonnen werk ... (p. 71). Zo is het dagboek, goed beschouwd, de voltooiing van Bo's onbegonnen werk. Anders geformuleerd: in het dagboek schrijft Tommie Vaulant van zich af wat Bo altijd meende te moeten weg relativeren (p. 74).

Het contact met de verre geliefde, het wegdromen uit de rotzooi en de voor goed verloren jeugd.

> Zijn weinige brieven, door de jaren heen, geven tussen de regels meer te lezen dan erop - Hij wenst je gelukkig nieuwjaar en je ziet aan zijn handschrift dat hij zich afvraagt waar het allemaal voor nodig is, waarom we niet samen gebleven zijn in die tuin in Malang. Zelfs voelde ik soms, zijn vlotte kerstwensjes lezend, dat hij de ideale reisgenoot naar Bougainville, Alice Springs, Cox's Bazaar zou kunnen zijn.
> (p. 75)

En voor die tuin in Malang, de voor goed verloren jeugd, is het dagboek van Opa de Leeuw nodig. Zo vormen de drie delen van het boek een drie-eenheid, de slinger van Springer.

Al lezend in het dagboek van Tommie Vaulant moet de ikfiguur ontdekt hebben, dat Tommie en hij in wezen hetzelfde zijn, dat Tommie een afsplitsing is van zijn eigen persoon, zijn alter ego. Daarheen wijst niet alleen een verhaaldetail zoals de plaatsvervangende omhelzing, maar ook het verhaalverloop zelf. Aan het einde van het boek is de ik-figuur exact in dezelfde situatie waarin Tommie was aan het begin: een man die niet weet wat hij moet in zo'n uithoek van de wereld, een man met een verwijderde geliefde, dromend van Bougainville.

Het gedenkschrift voor Tommie Vaulant gedenkt een overleden vriend, maar die overleden vriend heeft gedachten en gevoelens in hem losgewoeld die hij voorheen bij zijn vriend niet vermoedde en bij zichzelf relativeerde. Hij hoeft niet langer de secretaris van Tommie te zijn, dat kan trouwens niet meer. Jeugdjaren en een verloren liefde zijn als bron van inspiratie verdwenen. In die zin is het boek zeker autobiografisch te noemen. Het markeert een keerpunt in Springers schrijverschap.

Brieven en commentaren

In het gesprek, dat Johan Diepstraten in BZZLLETIN, no. 103 met J. Ritzerfeld voerde, weidde Ritzerfeld uit over de titel van zijn roman *De poolse vlecht.* In januari 1981 hielp *Van Dale* de romancier aan zijn titel. *Van Dale* omschreef *Poolse (haar) vlecht* als ‘viltige, nauwelijks te ontwarren massa hoofdhaar, door allerlei vuil aaneengekleefd’. Het *Zakwoordenboek der geneeskunde* kwalificeerde poolse vlecht (plica polonica) als een ziekte, doch verzuimde volgens Ritzerfeld de remedie mee te delen. Ritzerfeld: ‘Niemand die ik ernaar gevraagd heb kon mij vertellen waar de uitdrukking “poolse vlecht” vandaan komt, wat de oorsprong is van de combinatie *pools* en *vlecht.* (...) Ik wacht dus op de reactie van een lezer van BZZLLETIN.’ Het wekte mijn verbazing dat Ritzerfeld zijn gegevens putte uit *Van Dale* en een medisch zakwoordenboek. Beide naslagwerken stemmen overeen in handzaamheid en verdienen herdruk op herdruk, maar wie echt iets of meer wil weten, houdt geen halt bij tweedelige dan wel zakwoordenboeken. Alsof een doodzieke patiënt genoegen neemt met de medische *Winkler Prins.*

Een medisch zakwoordenboek doet het bestaan van een groter medisch lexicon veronderstellen en een medisch lexicon veronderstelt schrijvende specialisten, die meer weten dan ze opschrijven. Zo is *Van Dale* het schriele onderdeurtje van een Dikke Deur, het nog niet voltooide, veeldelige *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (kortweg *WNT*; bewerkt door M. de Vries, L.A. te Winkel e.a., dl I-. 's-Gravenhage enz. 1864-).

Het 5-delige *Reallexikon der Medizin und ihrer Grenzgebiete* (München enz.) omschrijft *Plica polonica* als ‘Weichselzopf’ oftewel ‘das bei länger bestehender Pediculosis capitis durch Läusekitt und Entzündungssekret verklebte und verfilzte Kopfhaar’. *Pediculosis capitis* is volgens het *Reallexikon* ‘Befall mit Kopfläusen’ en zou tegenwoordig vooral onder jongeren sterk toenemen als gevolg van onvoldoende verzorging van het haar.

In het *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 12e deel, tweede druk, staat in kolom 3336, sub voce *Poolsch* een lemma gewijd aan *Poolsch vlecht*, luidend:

> -, ook *(Poolsche) haarvlecht, Poolsche roos* genaamd. Benaming voor zekere ziekte in het haar (lat. *Plica polonica*), waarbij het hoofdhaar met allerlei vuil tot een viltige, nauwelijks te ontwarren korst is aaneengekleefd (*Oosthoek 's Encyclop.* 9. 147a). Volgens CHOMEL (976b) aldus geheeten ‘om dat men in Poolen deeze ziekte allereerst ontdekt heeft’. Een slaapmuts op, het hair als een Poolschevlegt in de war; met een loot kleur geelagtig bakkes; verglaasde oogen *enz.* (*van een jong student die een eenzelvig leven leidt*). *Blank.* I, 68.

Het laatste citaat is ontleend aan de 3 delen *Brieven van Abraham Blankaart* (1787-1789) van E. (‘Betje’) Bekker, Wed. Wolff en Agatha (‘Aagje’) Deken en behoeft ons niet te verontrusten. Veel interessanter is het daar aan voorafgaande citaat, dat de vraag naar de herkomst van de uitdrukking *poolse vlecht* lijkt te beantwoorden. Het loont de moeite het citaat in zijn natuurlijke omgeving op te zoeken. Het citaat komt uit het *Algemeen huishoudelijk-, natuur-, zedekundig- en konst-woordenboek, vervattende veele middelen om zijn goed te vermeerderen, en zijne gezondheid te behouden*, (...). Door M. Noel Chomel. Tweede druk geheel verbetert, en meer als de helfte vermeerdert door J.A. de Chalmot, enz. (Leyden, Leeuwarden, 7 dln, 1778; *Vervolg:* 9 dln, 17861793). De eerste ‘Nederduitsche’ uitgave van de oorspronkelijk Franse encyclopedie van Chomel dateerde van 1743;

die vertaling was nu zeer ingrijpend bewerkt door J.A. de Chalmot. In het tweede deel van de praktische encyclopedie van Chomel (Chalmot-uitgave), pagina 976 prijkrt een artikel *Haairvlegt*, dat ik hier overneem:

> -; word in het latijn *Plica Polonica* genoemt, om dat men in Poolen deeze ziekte allereerst ontdekt heeft; gemeenlijk word het hoofd-haair ineengekwetst, en groeit uit te gelijk met het vel, zo dat er teffens veele verzweeringen in gevonden worden, en luizen, die men er niet kan uithouden. Deeze zonderlinge ziekte is het gevolg van eene zwakheid, en pijn door het geheele lighaam, inzonderheid in de geledingen, het aangezicht wordt bleek en flets, de lijders hooren een groot gezuis in de ooren, zomwijlen koomen er stuiptrekken bij, die het geheele lighaam krom trekken; zo dra het haair tot een vlegt groeit, houden deeze toevallen op, de vlegt zweet, stinkt, enz.: Het haair van de schaamdeelen groeit bij wijlen even eens uit; JEAN PETERSON HAIN heeft in de *Act. Nat. Curios. ann. 3 obs. 221.* eene waarneeming gegeeven omtrent eene vrouwe, welker haair der schaamdeelen tot een vlegt van een en een half el lang gegroeit, om haar dije moest geslingert worden, wilde zij dezelve niet nasleepen. Men meent, dat die ziekte eerst in het midden der zestiende eeuw zich geopenbaart heeft; anderen stellen haaren oorsprong in de dertiende eeuw.
> BONNET zegt, op het gezach van anderen, en inzonderheid van SENNERTUS, dat deeze ziekte niet alleen in Poolen, maar in Pruissen, Duitschland, Hongarijen, de Elzas, Zwitzerland, en de Nederlanden langs den Rhijn gevonden wierd; zelfs in Italie, te Padua, volgens FONSECA. In de Nederlanden weet ik niet, dat immer dergelijk eene ziekte bespeurt is; men moet vooral het kwaad-zeer daar niet mede vermengen. De ziekte zelve schijnt geene geneezing toe te laaten, want afgesneeden zijnde, is het doodelijk; zij word van den meesten voor ongeneesselijk gehouden; zij schijnt mij toe in zekere opzigt met *elepantiasis* overeen te koomen, welke nog in America heerscht, met dit verschil, dat die de winkbraauwen, en baard, maar niet het hoofd-haair aandoet; de *plica polonica* werkt ook op de nagels, even als deeze; in een woord, de kwaal is afschuwelijk op zigzelve: Men heeft aan verscheidene planten de kracht toegeschreeven, van haar te geneezen, inzonderheid aan de kwikzüver; misschien geneest die de *vlegt* in het begin; ook is het te vreezen, dat men het gevolg deezer vuile ziekte aangezien hebbe voor een *crisis*; kwikmiddelen derhalve in den beginne gegeeven, konnen met goede hoope gebruikt worden, en wel op verschillende wijzen. Zie KWIKMIDDELEN en KWIKZILVER.
> De oorzaak is veelerlei gehouden; betoovering, de speelpop van die onkundige eeuwen, welke nog bij het gemeene volk, zelfs onder ons getroetelt word, was de algemeene oorzaak: Men denkt redelijker, wanneer men de *vlegt* toeschrijft aan eene bijzondere lucht-gesteltenis, aan het voedzel, en den drank; of dat men zegge het niet te weeten. Gelukkig zijn wij in ons vereenigd Gemeenebest, van geen voorbeeld immer van deeze ziekte gezien te hebben!

Bij ‘ons vereenigd Gemeenebest’ moet men bedenken dat (de) Nederland(en) in feite een samenwerkingsverband was van redelijk onafhankelijke gewesten. De verwijzing naar KWIKMIDDELEN loopt dood. Het artikel over KWIKSILVER (dl 3, p. 1689) biedt geen genezing van poolse vlecht. Of de poolse vlecht te genezen is, zal een gespecialiseerd dermatoloog kunnen vertellen. Over de herkomst van de uitdrukking, als ook over de ziekte zelf, is nu iets meer bekend. Een ander vermoeden over de oorsprong van de combinatie *pools* en *vlecht* is gebaseerd op de slechte

reputatie van Polen. Die reputatie is niet pas recent gevestigd. Is Polen niet het land van de eeuwigdurende hommeles? Getuigt de zegswijze ‘Poolse landdag’ - een ‘verwarde vergadering’ - niet van een dergelijke reputatie? Polen als land van verwarring? Als bron van verwarring?

Nijmegen, Peter Altena

Richter Roegholt
Ver weg

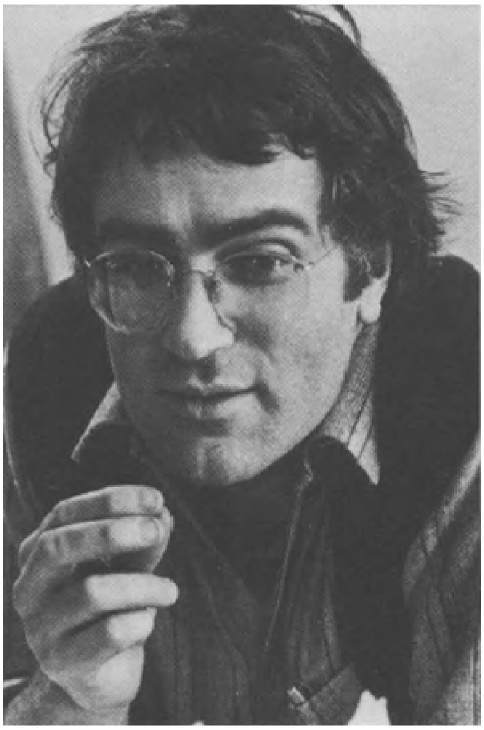
Wanneer ik aan je denk, niet ver van hier,
een eigen kamer en een eigen doel,
niet te doorgronden, zonder schuldgevoel,
en onaanraakbaar als een zeldzaam dier;

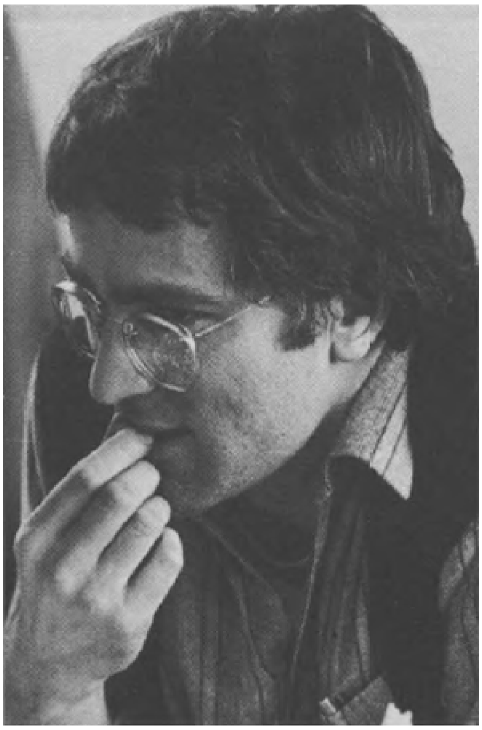
het prachtig oog zo groot en woest, zo koel,
sluit met een blik de vensters zonder kier;
het hart dat zich afwendt van goede sier,
is kaal met niets dan bed kast tafel stoel;

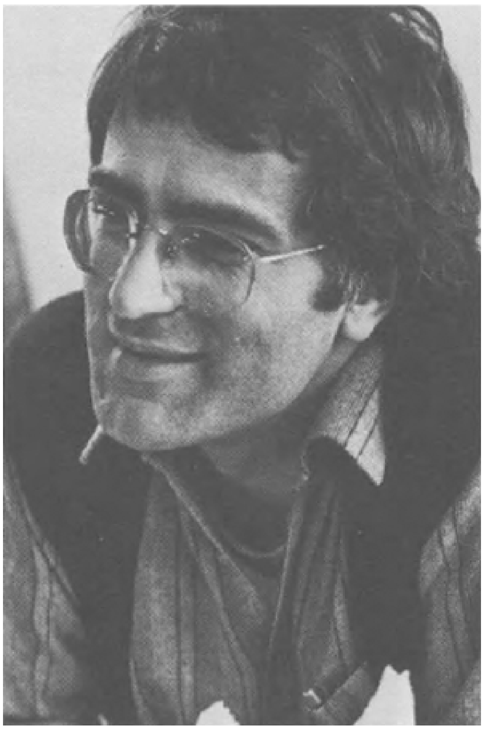
dan weet ik niet of ik nog naar je reiken
zal, of de afkeer die tussen ons staat
echt is of schijn, onszelf maar aangepraat,

gewekt door angst en onbegrip, dan laat
ik oude banden los, ik weet geen raad
omdat ik nooit meer langs dat haar zal strijken.

‘Ego wil legio zijn’
Anthony Mertens en Graa Boomsma in gesprek met Jacq Firmin Vogelaar







J. Firmin Vogelaar. Foto Neeltje Hin

Vraag: *Een heel concrete vraag om te beginnen. Al in je dichtbundel* Parterre, en van glas *komt de figuur van Jonas naar voren. Ook in drie of vier volgende boeken en in je voorlopig laatste prozaboek* Alle vlees *figureert deze naam. Het is kennelijk een figuur die je intrigeert. Waarom?*

Antwoord: Ten eerste is Jonas een mooie naam. En dat is niet onbelangrijk. Het lijkt een bijzaak, maar het vinden van de juiste naam kan veel uitmaken voor een tekst. *Raadsels van het rund* ben ik begonnen met Ekke. Na een tijdje dacht ik: ja maar dat verwijst, ofschoon het nooit de bedoeling was geweest, te veel naar *ik*; dat zou te simpel zijn. Een half jaar lang heb ik het met een andere naam geprobeerd, maar het lukte domweg niet. Ik had een andere naam gekozen met één lettergreep, dat werkte niet. Ekke heeft twee lettergrepen. Die naam is rond, hoewel hij vierkant is, en dat paste bij de persoon. Jonas, en jullie kunnen nu wel lachen, is ook vanwege de klank een naam die me altijd heeft bevallen. Zoals in de daarmee verwante naam Janus zit er tegelijk een bevestiging en een ontkenning in, janee toch! En verder is de Jonas-mythe natuurlijk heel plastisch. Tegen je wil opgeslokt en opgesloten worden in een gigantische drijvende buik, in een toestand tussen dromen en waken, en dan heel ergens anders, waar je het niet verwacht, worden uitgespuugd. ‘Daarnaast mol ik je stikdonkere baarmoeder’ begon mijn gedicht ‘Jonas’ uit 1964. Merkwaardig eigenlijk dat Freud zich nooit met Jonas heeft beziggehouden. Hoe dan ook, het is een verhaal waar je mee kunt spelen, iedereen kent Jonas, en het blijft een multi-interpretabele mythe, zoals een mythe betaamt, zij is nooit op.

Persoonlijk interesseert me het zelfbeklag van de man. Hij heeft een prachtige ‘oplossing’ voor zijn leven: op het schip wordt hij door de groep opgeofferd om de groep te redden. Vervolgens kan hij zijn hele leven zijn lot beklagen, held en slachtoffer tegen wil en dank.

Over de rol van namen zouden we zeker nog moeten praten. Je zegt dat de Jonas-mythe een bekende is, maar de persoonlijke noot die je eraan toevoegt, het zelfbeklag, is niet zo bekend. Het zelfbeklag raakt inderdaad vaak op de achtergrond door de aandacht voor de strijd met de wrekende godheid. Voor het zelfbeklag hebben we tenslotte Job. Interessant is dat Jonas zich aanvankelijk opstelt als een

verdediger van de bevolking van Ninive, maar hij is wel een lafhartige verdediger, hij vlucht. Angstig als de hel gebruikt hij zijn angst om als held te verschijnen: het heeft er de schijn van dat hij 'm smeert om niet als uitvoerder van de wraakzucht te hoeven optreden, om geen vuile handen te maken.

Maar het gaat allerminst om een daad van moed. Hij vlucht en wil niet weten dat die vlucht een illusie is - hij wordt immers gered door zijn opdrachtgever. Ik zeg zelfbeklag, beter is het misschien nog om te zeggen: zelfbedrog; de kwalijkste vorm van bedrog is zelfbedrog. Als cynisme komt dat thema herhaaldelijk bij mij terug, Ekke heeft er een handje van, maar het is ook een vorm van zelfbehoud. Maar zie je, voordat je het weet kom je in de buurt van existentiële termen terecht. Zodra je dit soort dingen gaat uitspreken, spreek je iets uit dat je al schrijvende juist wil vermijden. Voortdurend schrijf je over iets dat je nooit mag uitspreken; zodra

je het expliciet uitspreekt loopt de tekst leeg, dan is ie lek. Gelukkig kan ik bij het maken van mijn eigen werk ontsnappen aan de direkte vraag naar uitleg. Het woord zelfbeklag zal ik in mijn werk niet gebruiken, tenzij op een ironische manier of als citaat, eventueel zonder aanhalingstekens. Zodra je zulke thema's expliciet maakt, leg je jezelf vast en kun je niet meer schrijven. Of er komt slechte literatuur uit voort waar iemand het heeft over lantaarnpalen die eenzaam in de straat staan te glinsteren.

Jonas beklaagt zichzelf maar is toch niet te beklagen, hij vlucht en komt precies terecht waar hij niet heen wilde, dat is trouwens een formulering die jezelf hebt gebruikt voor het dagboekschrijven. Je figuren zijn in tegenspraak met zichzelf, moet dat per se?

Ja dat moet, dat kan helemaal niet anders, tegenspraak is de enige taal die ze kennen. Als jullie willen dat ik het begrip zelfbeklag specificeer, dan wil ik dat toch het liefst doen in verband met de thematiek in mijn werk. In een verhaal als ‘Stille getuigen’ in *De komende en gaande man*, maar eigenlijk ook in alle andere verhalen in de bundel, denk je in eerste instantie met een slachtoffer te maken te hebben. Het gaat om iemand die niet uit een afgesloten ruimte kan ontsnappen, die aan handen en voeten gebonden is, die door een ander wordt geterroriseerd. Als je een beetje beter kijkt, dan blijkt het zelfbeklag een omhulsel te zijn om zo niet tot het bewustzijn te hoeven komen dat hij daar grotendeels zelf schuld aan is, of zelfs het uit vrije wil doet. Sterker nog, het gaat om een strategie van ontsnapping, strategische rituelen van een spin in zijn web. Bij mij is de spin in zijn eigen web gevangen, dat kan toch een boeiend schouwspel zijn, niet? Als ik het over het zelfbeklag van Jonas heb, en van de figuren in mijn werk die met hem verwant zijn, de Daedalus-figuur bijvoorbeeld, ik noem maar even een andere dwarsstraat, dan heb ik het over zijn dubbelzinnigheid.

Het kwam Jonas heel goed uit - om even in het wilde weg te interpreteren - dat hij overboord gegooid werd. Vanaf dat moment had hij een rol: de rol van slachtoffer. Op het schip was hij niet iemand die iets moest doen, hij drukte zich en het gebeurde met hem. Je kunt het misschien een onbewuste wens noemen die door anderen wordt uitgevoerd. En wat misschien nog typerender is: deze lafaard die zich even het slachtoffer bij uitnemendheid kan wanen, ontpopt zich als het erop aan komt als nog wraakzuchtiger dan zijn opdrachtgever. Het type van de Kapo. ‘De huurling van het staatsapparaat’ heet Janus in *Raadsels van het rund*, het andere gezicht van de sprakeloze. Maar al te graag had Jonas van op een veilige afstand de stad verwoest zien worden.

Toekijken en de dans ontspringen, genietend bij de gedachte dat hij dat alles heeft aangericht. De schijtlaars eist nu ijzeren konsekwentie van zijn Baas; maar als rechtgeaarde tiran kan die het zich permitteren naar willekeur rechtvaardigheid te laten gelden. Zo zie je maar weer, de mythe verklaart niet alleen een onbegrijpelijke wereld maar rechtvaardigt die ook. Wat dat betreft kun je maar één ding doen: de mythen stukschrijven. En dan te bedenken dat je nu allerlei mensen hoort vragen om een nieuwe mythe; ze willen een nieuw geloof, denk ik dan, een verhaal dat klopt als een bus.

Jouw personages bevinden zich altijd in wisselende posities door verhalen van anderen.

Wacht even. Het misleidende dat nu zou kunnen ontstaan, is dat ik al twintig jaar met het Jonas-verhaal bezig ben en steeds dezelfde draad oppak. Het is dat jullie erover begonnen zijn, maar het is niet meer dan één van de sjablonen die ik gebruik,

zoals iedereen doet neem ik aan. En die sjablonen stel je alleen maar achteraf vast: de opsluiting in een ruimte, ruimtes in allerlei variaties, al is het maar de opsluiting in de ruimte van zijn eigen persoon, daarvoor staat de naam Jonas. Die sjablonen behoren meestal niet tot je bewuste arsenaal. Het is niet vanaf het begin een ‘model’ geweest, dat ik vervolgens nog alleen maar hoefde uit te schrijven. Eerder is het zo, dat ik over een oud verhaal heen schrijf, het in die zin beschrijf.

Ik ben me bewust dat het gebruik van bestaande mythen dubieus kan zijn, wanneer een collectieve mythe die bij een bepaalde historische periode hoort voor privé-doeleinden wordt gebruikt. Dat is de lezer een loer draaien.

Waarom?

Je doet een beroep op een overeenkomst in kennis. De vraag is dan: hoeveel gegevens verschaf je aan de lezer om precies de afstand tussen de bekende mythe en jouw bewerking ervan te kunnen onderscheiden. Dat geldt überhaupt voor het gebruik maken van bestaand materiaal, teksten van anderen. Niet het citeren is interessant, zelfs het geciteerde niet, maar de bewerking die je erop toepast, de operaties, die zijn het eigenlijke onderwerp. Wanneer je die differenties verdoezelt wordt het erudiet vertoon of is er de dubieuze suggestie dat het om verschijnselen gaat die van alle tijden zijn.

We hebben het gehad over de namen en over de kennis die verondersteld wordt (van mythen bijvoorbeeld). Je noemt nu zelf de bewerking. Wat je bewerkt en hoe je bewerkt is een probleem. De interpretatie die je aan Jonas meegeeft vind je bij meer auteurs. Hoe idiosyncratisch is eigenlijk jouw bewerking?

Daar kan ik uiteraard geen antwoord op geven. Iemand als Klaus Heinrich heeft zich met de Jonas-mythe beziggehouden. Wat hij op een filosofisch-historisch niveau doet, daar kan ik bij wijze van spreken m'n schoenen aan af vegen - nadat ik er kennis van genomen heb. Zo'n gegeven kan ik op een bewust naïeve manier gebruiken. Zelfs nog naïef nadat ik er ik weet niet wat over gelezen heb. Dat is de bewegingsvrijheid van een literaire positie: je kunt theoretische kennis gebruiken op een niet-theoretische manier.

Wel is het zo dat de mythe van Jonas door alle interpretaties een andere is geworden. Die mythe zuigt de interpretaties in zich op en is daardoor een historische mythe geworden. Dat kun je natuurlijk niet ongestraft negeren, dat zou een naiviteit zijn die ik dom vind.

Maar in hoeverre verschilt nu een bewerking, of beter een toeëigening van de mythen die jij maakt van die van anderen? De elementen die Heinrich uit de mythe haalt zijn ook voor jou van belang, bijvoorbeeld het zelfbeklag, de twijfel, de schuldvraag.

Nee de schuldvraag bestaat voor mij niet, moet ik tot mijn eigen verbazing vaststellen. En zelfbeklag, als je het wat sjieker uitdrukt heet het scepticisme. Je kunt in Jonas ook de intellectueel zien en voor God een ander begrip in de plaats stellen. Jonas beschikt over de kennis, de voorkennis van wat er gaat gebeuren en schrikt ervoor terug de kennis te openbaren. Hij neemt een sceptische houding aan: laat maar zitten, ik hou me buiten de brand. Laten we zeggen: de sceptische intellecuteel die zich beperkt tot louter kennis en zich met de uitwerkingen ervan niet wenst in te laten. Er is een positievere versie: waarom zou ik mij opwerpen als redder van de groep; hoe zou ik het beter moeten weten dan de anderen? Hij is evenzeer slachtoffer en weet dat; hij trekt zijn handen ervan af, hij trekt zich terug, omdat het beter is helemaal niets te doen dan handlanger te zijn. Weer die tweeslachtigheid. Meteen ook de principiële onbetrouwbaarheid van de intellectueel.

Dat zou Klaus Heinrich ook hebben kunnen zeggen.

Ja maar het curieuze verschil tussen twee typen van schrijven, twee typen van denken kun je zelfs zeggen, het theoretische en het literaire, is nu juist dat bij het literaire schrijven het bewuste weten als het ware ondergronds gaat. Die kennis laat je voor je werken. Hij gaat een verbinding aan met persoonlijke beelden, herinneringen, ervaringen, obsessies, en wordt een

vorm van kennis, ik zeg nadrukkelijk vorm, die je niet meer in begrippen kunt verantwoorden; het begrip is er enkel de noemer voor. Een theoreticus kan zich een dergelijke vrijheid niet veroorloven, omdat hij dan al snel in theoretische associaties terecht komt die onvermijdelijk spaak lopen. Terwijl tekstuele associaties je verder kunnen brengen dan je qua inzichten bent. Je loopt dat inzicht als het ware per ongeluk op, en passant, gaandeweg het schrijven dat namens jou denkt, met behulp van jou.

In een literaire tekst kun je blijkbaar meer je gang gaan, je hoeft je niet te verantwoorden.

Binnen de tekst wel degelijk. Sommige mensen mogen dan wel denken dat er in mijn teksten chaos heerst en dat wanorde de regel is, ik moet ze teleurstellen: daar gelden zeer stringente regels, zij het dat het regels zijn die mij meer bewegingsvrijheid gunnen dan de normale regels van het literaire spel. Maar dat terzijde. Het allerbelangrijkste is, en dat is niet omkeerbaar: ik kan een theoretische uiteenzetting of wetenschappelijke teksten puur als materiaal gebruiken, zonder dat ik daar hiërarchisch meer waarde aan hecht dan stof die ik aan kasteelromans, populairwetenschappelijke lectuur of de krant ontleen. Omgekeerd kan een wetenschapper of theoreticus een literaire tekst alleen als voorbeeld gebruiken, als aangehaalde tekst. Ik hoef geen aanhalingstekens te plaatsen. Ik kan hem als tekstsoort gebruiken, als één van de talen die ik verwerk. Omgekeerd is dat niet goed mogelijk.

Tegenover de kennis die literatuur bevat is wetenschappelijke kennis alleen maar een gespecialiseerde, beperkte kennis, niet meer dan één verhaal over de werkelijkheid. En literatuur kan laten zien dat het maar een verhaal is, een van de vele versies die er bestaan.

Dit is precies het punt waarop Flaubert vaak verkeerd begrepen is. Gezien is hij als iemand die zich, zoals vele anderen in de negentiende eeuw, documenteerde en met ontzag kennis nam van historisch-wetenschappelijke studies die voor de waarheid van de feiten zouden instaan. In feite ging hij er volstrekt hautain mee om door alle wetenschappelijke resultaten louter als materiaal te gebruiken. Hij zei ook, en dat is interessant, dat hij niet in geschiedenis geïnteresseerd was, maar in *beelden* van geschiedenis. Daarvoor had hij al zijn citaten nodig, als bewijs last tegen de historici en wetenschappers. Hij wilde ze met hun eigen woorden vangen. Daarvoor kroop hij in de buik van de bibliotheek en opgeslokt door zijn lectuur van alles wat er geschreven was, vrat hij zijn buik vol aan al hun waanwijsheden en holde de wetenschappelijke pretenties van de negentiende eeuw van binnenuit uit. Tussen haakjes, bij Janus heb ik altijd het portret voor ogen gehad van de Idioot zonder familie. Maar om op Heinrich terug te komen. Bij hem gaat het om interpretatie, bij mij niet. Ik ben in mijn literaire teksten ook niet bezig met Jonas of het probleem van *het* sceptisme of *de* lafheid.

Ik heb het ook niet over *de* opsluiting. *Ik heb het nergens over*, in de zin dan van benoembaar onderwerp. Als essayist of theoreticus heb je wél een onderwerp. Je wordt door je onderwerp afgebakend en door de codes van de theorie. Ik word natuurlijk ook afgebakend door literaire codes, ik sta niet buiten de literaire orde, alleen probeer ik die codes te negeren of te doorbreken, desnoods door ze te parodiëren. Dat is een belangrijk verschil. Dat ik het niet over een onderwerp heb, vind ik het belangrijkste verschil. Zodra iemand zegt, het gaat daarover, kan ik tien andere 'onderwerpen' noemen die ook in het spel zijn. In de meeste gevallen weet ik niet eens meer dat die Jonas bestaat. Ooit heeft hij zich vastgehecht als een referentiepunt. En tot mijn verbazing zie ik zelf dat namen en beelden uit mijn

vroegste werk telkens weer terugkeren, zonder dat ik het bewust bedoeld heb of het tijdens het schrijven zelfs maar weet. Jonas is er een, er zijn er meer te noemen.

Je bent een schrijver die theorie niet schuwt. Toch is de gang- bare idee dat theorie gevaarlijk is voor de creativiteit van de schrijver.

Dat lijkt me dan een achterhaald idee. Ik ga zelfs zover dat ik mijn proza als essayisme opvat. Schrijven is het formuleren van vragen, en dat kan niet bewust genoeg gebeuren. Maar je stelt die vragen alleen door het schrijven; niets staat vast, niets spreekt vanzelf. Als het goed is, is dat ook de houding van een theoreticus. Maar ik zal nooit kunnen aangeven waar bijvoorbeeld theoretische lectuur mij helpt bij mijn schriftuur. Ze is overal aan het werk, zonder dat het meteen aanwijsbaar is. Zonder overigens in een mystiek van het schrijven te vervallen. Ik wil er alleen op wijzen, dat er bij het schrijven een soort bewustzijnsverlaging is, een bewuste naïviteit. Er worden weer dingen vloeibaar, die in de begrippen vast waren komen te liggen. Door actief mee te drijven kun je misschien een beetje verder komen, in plaats van rechtstreeks op dat begrip af te gaan. Begripsmatig denken betekent een onderwerp zoveel mogelijk afbakenen en onderscheiden, het experimentele denken van de literatuur, proefondervindelijk denken probeert alle mogelijke mogelijkheden open te houden. En vaak kom je al schrijvende ergens anders dan je gepland had. Het gaat immers ook niet om de antwoorden, maar om de vragen. Achteraf zou je het schrijfproces kunnen reconstrueren. En ik vind dat je als schrijver ook verplicht bent om erover te reflecteren. Maar dat gaat niet verder dan een bepaalde hoogte, of diepte zo je wil.

Velen denken dat mijn schrijven, het type schrijven dat ik praktiseer, want er zijn natuurlijk heel wat meer mensen die op een vergelijkbare manier werken, louter cerebraal is. Dat is het tot op zeer beperkte hoogte. Het cerebrale is een controlerende instantie die deel uitmaakt van een grotere creatieve beweging. Maar waarom zou het cerebrale niet creatief zijn? Ik zit niet met een schema of procédé. Als ik begin heb ik niets, weet ik niets, is er alleen de aandrang om iets te maken en iets uit te vinden dat ik nog niet ken. Wat zomaar in te vullen is vind ik overbodig, want dat is er kennelijk al. Dat maakt veel literatuur voor mij overbodig, omdat het vragen naar de bekende weg is die iedereen al uitentreuren kent.

Mon en Ekke in Raadsels van het rund *lijken afzonderlijke figuren. Maar het zijn geen dubbelgangers, eerder vullen ze elkaar aan en zijn het varianten van één figuur. Ekke, de exarchitect, vertegenwoordigt dan meer het onbewuste. Bij Mon zit het cerebrale in de wijze van waarnemen, van lezen. Vanaf* De komende en gaande man *zie je in alle boeken dat het steeds om een proeffiguur gaat waarin drie elementen een rol spelen. Of beter, drie personages. In* Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval *(1968) Al, Clemens en Omentes; in* Raadsels van het rund *(1978) Ekke, Mon en Janus; in* Anatomie van een glasachtig lichaam *(1966) Hilde, André en de grootmoeder. Het zijn constellaties en niet direct psychologische relaties. Eigenlijk zijn het grammaticale figuren: eerste, tweede, derde persoon. Ze nemen dus ook steeds een positie ten opzichte van het schrijven in. In* De komende en gaande man *is dat minder. Daar staat het verhaal* '*De derde man*' *in.*

Daar heb je het al. De afwezige derde. Maar laat ik eerst liever iets zeggen over het tweetal dat meestal wel op het toneel aanwezig is, bezig met elkaar naar het leven te staan of minstens elkaar het leven zuur te maken. Gaandeweg *Raadsels van het rund* kwam ik er met een schok achter dat ik weer met hetzelfde bezig was. Ekke krijgt van Mon een geheimzinnige Handleiding met de al of niet expliciete opdracht die te gebruiken voor de vervaardiging van een apparaat. Hoewel Ekke weet dat die Handleiding hoogstwaarschijnlijk een onzinnige tekst is, probeert hij er keer op keer, tegen beter weten in mag je wel zeggen, een vertaling van te geven in de vorm van een of ander bouwsel. Wat zich tussen die twee afspeelt is een

sadistische betrekking die, bij nader inzien, vanaf het allereerste begin in elke tekst van mij een rol speelt. In vrijwel ieder boek gaat het om twee personen, van wie de een slachtoffer lijkt te zijn van de ander. Het gaat om machtsverhoudingen. De een lijkt aan

de leiband van de ander te lopen, of lijkt door hem gebruikt of misbruikt te worden. En dan komt er ongemerkt een omslag. De zwakte wordt een sterk, zelfs een sadistisch element. Zachte terreur, heet het in *Raadsels.* Degene die de macht had blijkt helemaal niet zo machtig als het leek. Hij wordt minstens evenzeer of nog meer gebruikt. Mon lijkt met Ekke een kat en muis spel te spelen, maar je kunt je afvragen of Ekke niet Mon gebruikt als instrument voor zijn zelfdestructie. En de stomme Janus zou wel eens de regisseur en souffleur kunnen zijn van de twee kwekkende betweters. Hilde lijkt gevangen te zitten in haar huis, maar waarschijnlijker is dat het huis haar versterking is, een fort waarin zij zich met min of meer succes tegen de buitenwereld verschanst - helaas zit die buitenwereld in haar hoofd. - Vaak ziet het eruit alsof iemand zit opgesloten, maar heeft hij zichzelf opgesloten. Iemand sluit zichzelf af. In een glazen huis is dat natuurlijk helemaal een illusie, maar goed als je je ogen sluit, houd je het lang vol. Die twee personen staan eerder in een sociale dan een psychologische verhouding tot elkaar. Zelfs in de meest intieme relatie is de ander een vertegenwoordiger van de buitenwereld, ieder ander is een bewaker, of je dat nu wil of niet. De machtsverhouding die ik hier schets, keert telkens terug. Maar je komt in hopeloze vereenvoudigingen terecht wanneer je zoiets in begrippen probeert te vangen. Zoals ik dat gemerkt heb met de topen achterin *Vijand gevraagd.* In die stellingen heb ik het over machtsverhoudingen op alle niveaus. Jarenlang kon dat niet, omdat je het over klasseverhoudingen moest hebben. Maar hoe kun je het over de grote machine hebben als je het mechanisme van de onderdelen tot de kleinste radertjes toe niet in je beschouwing betrekt. In alle teksten is er als een obsessie telkens weer de vraag: hoe machtsverhoudingen in alles wat mensen met elkaar doen een belangrijke rol spelen. Maar hoe vreselijk ingewikkeld zitten die in elkaar als je geen genoegen neemt met simpele tweedelingen. In *Raadsels van het rund* is het achteraf evident dat ik het weer over macht heb, vooral over onmacht - meer dan vijfhonderd pagina's gepraat om te demonstreren hoe je de mond wordt gesnoerd. Masjienekomedie heet het toneelstuk dat één pagina beslaat maar in feite op het hele boek beslag legt. En ‘een boeiende mislukking’ heet in de inhoudsopgave een hoofdstuk dat in het hele boek niet voorkomt.

Is die machtsverhouding in Alle vlees *bewust uitgewerkt? Wie is de slachter, wie het slachtoffer? Wat is binnen, wat is buiten? Wie sluit wie op? Wie vreet en wie wordt opgevreten? Wie is er aan het woord, wie is een buikspreker?*

Zoveel vragen, zoveel zinnen - je kunt ze in het boek nalezen. In *Alle vlees* gaat het inderdaad uitgebreid om macht en opsluiting; veel explicieter omdat het boek een voortzetting was van een deel van de *Raadsels.* Maar niet zo bewust bestuurd, dat ik het allemaal al in schema klaar had liggen. In elk geval is niet zomaar uit te maken wie nu eigenlijk de onderdrukten zijn, zeker niet als je ziet hoe de geïnterneerden, en allemaal zitten ze wel op een of andere manier gevangen, de druk en terreur die op hen wordt uitgeoefend op hun medegevangenen afreageren. Mijn broeders hoeder is een bewaker.

In Vijand gevraagd *komt de link tussen psychologische en sociologische machtsverhouding zeer direct naar voren. De hoofdfiguur van die zogenaamde boerenroman, een vice versapersonage, wordt door een paar plattelandsbewoners opgepakt en hardhandig verhoord. Het verschil met voorafgaande boeken is, dat de personages al opgesloten zitten als het verhaal begint.*

Maar pas op. Daar heb je een soort paring tussen twee nachtmerries. Enerzijds zien de provincialen in die roman de rode garden of horden op de tv langsmarcheren,

pal voor of na de hordes die in Amsterdam de straat op gingen, voor hen allemaal één pot nat: gevaar! Let wel, de roman is van 1967.

Ze zitten in een grensstreek, laten we zeggen in Baarle-Nassau tussen België en Nederland, en weten van niks. Wél denken ze, dat alles wat zich in de grote stad afspeelt over hen heen zal spoelen, de televisie wekt immers de illusie dat de verre buitenwereld vlakbij de deur is komen liggen. En wanneer ze dan een specimen van de stad in hun buurt aantreffen, dan draven ze door, dan wordt die nachtmerrie werkelijkheid.

Omgekeerd, of anderzijds, is het ook de nachtmerrie van de hoofdpersoon, de proefpersoon met de voortdurend wisselende namen. Als je eenmaal buiten de beschutting van de stad en de redelijkheid bent, ben je reddeloos verloren. De angstige dorpsbewoners zien hun nachtmerrie gerealiseerd in die proefpersoon. Maar deze wordt evenzeer geconfronteerd met zijn eigen vleesgeworden projecties. Het valt niet zo gemakkelijk uit te maken hoe hier de machtsverhoudingen liggen, ze vallen niet perse samen met de krachtsverhoudingen. Je kunt heel simpel zeggen dat het om een stel onnozele halzen gaat die over hun toeren raken wanneer ze zo'n stadsintellectueel met bril in handen krijgen, een konsekwent volgehouden paranoia. Maar die diagnose wordt voortdurend doorschoten, en daardoor al heel wat minder eenduidig, door de twijfel of dat alles misschien niet tot de binnenkant van zijn hoofd behoort. De hoofdpersoon is een zeer gewelddadig denkend iemand, net zoals dat met Jonas het geval was. Zelfs als hij slachtoffer is, onschuldig slachtoffer hoor je er dan bij te zeggen kennelijk in tegenstelling tot schuldige slachtoffers, dan nog is het zo dat al het geweld in zijn hoofd zat. De schuldvraag doet er eigenlijk niet zo toe, althans in dit verband. Iedereen in *Vijand gevraagd* is een uitvoerder van beelden. Het onderwerp is niet Het Geweld of Het Verhaal van de man die in de val van het obscurantisme terecht komt. Nee, het onderwerp is, dat realiteit in belangrijke mate uit beelden bestaat. Dat heb ik willen laten zien: welke concrete uitwerkingen die beelden (geweldsbeelden) hebben, hoe gewelddadig beelden en voorstellingen tot uitdrukking komen. Abstract is geweld net zoals macht nergens te vinden. Het geweld kan alleen een bepaalde vorm aannemen omdat er bepaalde opvattingen over bestaan. De beelden die ervan en erdoor gevormd zijn keren weer terug in de realiteit en hebben als zodanig effect, al was het maar in de taal, in de omgangsvormen.

Is dat geen idealistisch standpunt? Het zijn de beelden en de interpretaties die bepalen welke vormen het geweld aanneemt. Als je ervan uitgaat dat er een vaststaande realiteit is met daarnaast de onwerkelijkheid van de beelden en ideeën erover, dan wel ja. Zoals in afgeleide zin over literatuur en leven gezeverd wordt. Maar er is geen tegenstelling tussen beelden van de realiteit en de realiteit zelf, je hebt alleen maar verschillende vormen van de realiteit. Ik kan me niet voorstellen dat in de uitoefening van macht de beelden over macht niet een belangrijke rol spelen, zoals dat net zozeer geldt voor seks, schrijven, tuinieren en wetenschapsbeoefening.

Voor de lezers van Vijand gevraagd *wordt de machtsproblematiek op het eerste gezicht in sociologische termen vertaald. Dat wordt versterkt door de topen achterin. Het gaat om de media die een rol spelen. De openbaarheid reguleert de machtsvormen, waarbij de ruimten ook een rol spelen. Die verhoudingen worden vaak op micro-niveau gedemonstreerd: familierelaties, broer-zus verhouding, broer-broer verhouding (zoals in het verhaal '*Dode zee*' in* De komende en gaande man).

Familierelaties komen bij mij nauwelijks voor. Broer-broer, broer-zus wel, maar dan los van de omgeving waarin je ze meestal in de literatuur aantreft. Ik laat nooit gezinssituaties zien, hooguit de scherven ervan. Het gezin speelt hoofdzakelijk een

- meestal negatieve - rol in verband met persoonlijke voorgeschiedenissen. Ik concentreer me op de paar personen die elkaar te na komen. De afwezigen schitteren door afwezigheid en hebben als zodanig wel degelijk invloed. Maar ik ga nooit naturalistisch te werk. Het is dan ook pure hulpeloosheid wanneer een criticus erin slaagde om van *Raadsels* een familiero-

man te maken door zeven verspreide opmerkingen over familiebanden van Ekke bijeen te sprokkelen; zo krijg je natuurlijk alles sluitend.

Laten we het over de derde man, de afwezige, hebben. Over de twee aanwezigen is nu het een en ander gezegd.

Om het toch nog iets duidelijker te stellen. Het is niet zo, dat de ene de macht heeft en de ander niet. Er vindt een osmose plaats, een besmetting. Altijd heeft meegespeeld dat degene die de macht heeft, die macht krijgt van de ander. Juist dat zou wel eens de macht kunnen zijn van degene die de onmachtige in die constellatie lijkt. Hij geeft de ander de kans om de baas te spelen, hij kan hem ook terugnemen of als een boemerang laten werken. Dat komt heel expliciet ter sprake in een intermezzo in *Alle vlees*, een essay over taal en macht, *Amannieten.*

Nu even politiek. Laten we heel plat zijn. Nicaragua, Vietnam (waar het in de topen van Vijand gevraagd *in feite over gaat), noem maar op. Zuid-Afrika is een goed voorbeeld. In NRC-Handelsblad kom je regelmatig de redenering tegen: je kunt wel bezwaren hebben tegen de apartheid, maar stel je voor dat de onderdrukten de macht krijgen. Dan worden de onderdrukkers de onderdrukten. Denk overigens aan de recente uitlatingen van W.F. Hermans. Zo kan het (politiek) vertaald worden.*

O, de vertaler vertaald. Maar laten we aub Hermans erbuiten, die praat naar ie schrijft. Nee, ik heb het over iets heel anders. In de eerste plaats zeg ik niet dat de machteloze in feite de machthebber is. Ik zeg alleen dat in de machtsconstellaties die ik op papier arrangeer, de een ogenschijnlijk de machteloze is en de ander de macht heeft, maar dat het in feite vaak omgekeerd is, dat degene die zich als slachtoffer gedraagt op een geraffineerde manier de ander in z'n macht houdt. Dan heb ik het al over iets anders. Wie heeft daar de macht? Dat is degene die zich vermomt, die zich in een wolk van zelfmedelijden hult omdat de ander hem zogenaamd in het nauw brengt In de politieke termen vertaald, die jullie net noemden, zou het betekenen dat de huidige machtelozen zó superieur zijn, dat ze de vermomming van de machteloosheid kunnen aannemen. Konden ze dat maar. Maar hoe kan iemand macht bezitten, politieke macht bijvoorbeeld? Omdat anderen kennelijk bereid zijn aan hem de bevoegdheid af te staan hen te vertegenwoordigen, te beslissen namens hen. Wat te begrijpen is, omdat ze daarmee de verantwoordelijkheid uit handen geven. Historisch is natuurlijk het meest interessant hoe zich die oorspronkelijke representatie zozeer heeft kunnen verzelfstandigen dat de velen die de macht in handen van weinigen hebben gelegd die vervolgens niet eenvoudig kunnen terugnemen. Maar laten we deze algemeenheden liever rusten. Zo kun je ook niet over teksten praten. Dat is trouwens een probleem. Het praten over de tekst gebeurt bijna altijd in termen die je tekst teniet doen. Voor de opvatting over geweld die ik zojuist noemde, kan ik jullie dan beter verwijzen naar Fanon. En neem een ander voorbeeld. In de *Raadsels* gaat het herhaaldelijk over architectuur. Toch zou ik niet graag zien dat de opmerkingen daarover uit hun context worden gehaald.

Als je de geschreven dialoog tussen Ekke en Mon over het bouwen van de toekomst terug zou brengen tot ideeën, zou je op z'n minst miskennen dat het om een woordenstrijd tussen twee figuren gaat waarin zowel een persoonlijke vete wordt uitgevochten alsook twee typen intellectuelen ten tonele worden gevoerd. Een tekst is niet een grabbelton van uitspraken, het gaat alleen om de handeling van het uitspreken, de taalsituatie.

Maar nu de derde man, de afwezige.

Is die zo belangrijk?

Die is heel belangrijk. De onzichtbare machtsfiguur die alles in de gaten houdt, de nonpersoon die in Alle vlees *vanuit de wachttoren alles en iedereen in de gaten houdt, een en al Oog en een en al Oor.*

De afwezige derde maakt de cirkel rond, in schijn althans. Hij is de man op de achtergrond, de opdrachtgever, de instigator, de manipulator. Anderzijds is hij de figuur waarin de twee uiteindelijk opgaan, het resultaat van de Gedaanteverandering. Of de prefab-persoonlijkheid, het sociologische neutrum waarop de Raadsels uitlopen: in nacht acht de 'Elementenbouw van een persoonlijkheid (uittreksels voor een roman)', een collectieve homunculus met als voornaamste eigenschap: *Bijzondere kenmerken: geen.*

Is dat het Het *dat voortdurend in je werk voorkomt?* Het heeft geen naam *heet zelfs een boek. Het met alles in te vullen* het *van* Kaleidiafragmenten.

Ik vrees van wel. In de eerste tekst van *Het heeft geen naam* vindt er trouwens ook zo'n transformatie plaats als waar we het zojuist over hadden, *Het interieur.* Daarin wordt iemand die zich heeft opgesloten gebiologeerd door een tweede persoon, er vindt een versmelting plaats, hij wordt letterlijk opgezogen door de ruimte waarin hij zich bevindt. Als het verhaal opnieuw begint is er niemand meer in het vertrek aanwezig, de persoon is opgelost in *het* interieur. Het tweede verhaal heet *Het gesloten sirkwie.*

Zou je kunnen zeggen dat je voortdurend in je werk bezig bent met je te verzetten tegen fixaties?

Als er één drijfveer is dan is het wel die. Ontkomen aan vastleggende noemers. Maar laat ik me beperken tot de figuren in mijn boeken, of laat ik me daarachter verschuilen. In het begin van *Raadsels* spreekt een *ik* de wens uit om zijn biografie over te doen, alle sporen uit te wissen: 'De kontoeren traseren van een gat, van iets dat niet geweest is (van een litteken, wanneer ik er geweest was maar finaal vergeten zou zijn)'. Kun je ontsnappen aan 'n geschiedenis, vraagt hij zich af. Voortdurend heb ik in mijn werk te maken met personen die ernaar verlangen niemand te zijn of te verdwijnen. Tussen die twee wensen bestaat overigens een aanzienlijk verschil. *Verdwijningen* was een titel die ik ooit eens in m'n hoofd had voor een boek. Meestal zijn het ook figuren die hard bezig zijn met zichzelf uit de weg te ruimen. In hoeverre ze daarmee de wens van anderen in vervulling brengen, laat ik maar even in het midden.

Maar in de besprekingen van je eerste boeken wordt herhaaldelijk gezegd dat het daarin gaat om mensen die op zoek zijn naar een identiteit.

Dat is dan een misvatting. Het tegendeel is het geval. Waar ze nu juist aan proberen te ontsnappen is een identiteit die hun door anderen wordt opgelegd. Het is precies de ellende van onze huidige therapeutische samenleving dat iedereen voortdurend gedwongen wordt een rol te spelen, een rol in te vullen, een welomschreven iemand te zijn. Je bent nergens als je niet geïdentificeerd kunt worden. Je behoort tot dat milieu, tot die sekse, dat beroep, die bevolkingsgroep, minderheid of meerderheid. Iedereen wordt gedwongen zich onophoudelijk uit te spreken. De media leven ervan mensen aan het woord te laten die als ze voor zichzelf spreken toch namens een bepaalde groep spreken, bejaarden, werklozen, homo's, interstellairen, of God weet wat. Wie zwijgt heeft geen bestaansrecht. Je moet jezelf zijn, maar elk uur van de dag maken de omstandigheden uit wie je bent en in welke functie je moet 'optreden': als consument, werkende, partner, kiezer, verkeersdeelnemer enz. enz. Het is dan toch een reëel verlangen om je mond te houden, nergens bij te horen, door niemand te worden vastgelegd. In dat verband

heb ik het voordeel van de grote stad ook altijd gevonden dat je betrekkelijk anoniem kunt rondlopen, dat in tegenstelling tot de clichés over de vervreemdende anonimiteit van de stad. Vlees is voor mij dan ook een woord dat de vormeloosheid aanduidt in tegenstelling tot de gevormdheid van het lichaam. Vormloosheid is een ideale toestand in vergelijking met de vastgelegde vormen die zoveel andere vormmoge-

üjkheden uitsluiten. Vandaar mijn interesse voor de 'demon van de mogelijkheid', mijnheer Teste, *Mon* Teste. Je mag het gerust een obsessie noemen, die voortdurende bewegingen om niet te worden vastgelegd - hoezeer dat waarschijnlijk ook schijnbewegingen zijn. Vandaar ook de permanente pogingen om aan de vorm te ontkomen.

De man zonder eigenschappen.

Dat is een geestverwant, ja. *Proefpersonen* noem ik mijn figuren vaak, of inderdaad *figuren.* Zo staat Janus voor de vormloosheid, de figuur van de verstomming, de derde man. Hij is de getuige, ooggetuige.

Het bolwerk in Raadsels van het rund, *dat getiteld is* Ruine van de reder *begint ermee dat een ik-figuur, Ekke waarschijnlijk, zich voorneemt aan Janus te vertellen wat hij hem heeft zien doen. In de ruïne is Janus de welsprekende gids. Ekke als* ik, *Mon als* hij, *en Janus als* jij. *Als Janus de delirerende vormloosheid is, wordt zijn verhaal gemaakt door Mon en Ekke.*

Dat klopt. Het hoofdstuk vóór de *Ruïne* eindigt met de opmerking van Mon: 'daar binnen is het een puinhoop'. Wat Janus doet is delireren, spreken terwijl hij zwijgt, oorverdovend zwijgen. De andere twee maken er verhalen van, zij vangen het vormloze toch weer in de vorm. Op het moment dat zijn taalbewegingen naverteld worden raakt hij zijn tong kwijt en is er het zwijgen. Janus is het projectiescherm van de andere twee.

Het is opvallend dat Janus, overigens net zoals Mat, de broer van Ekke, wordt voorgesteld als verharding.

Zijn lichaam is een pantser, zoals de anderen een karakterpantser hebben, een karakter waarachter zij zich kunnen verschansen, een andere vorm van afsluiting. Dat ik in mijn werk geen karakters toon is meer dan alleen maar een afwijken van literaire conventies. Het heeft te maken met de principiële weigering te worden vastgelegd. Als je karakter hebt ben je iemand, ben je identificeerbaar - dat wil zeggen afhankelijk van anderen, vooral van de blik van anderen. Niet toevallig ben ik al heel vroeg onder de indruk geweest van Sartre's opvatting over de blik. Word je op iets vastgepind dan worden de andere mogelijkheden uitgesloten. Dat geldt ook voor de vorm: neem je één verhaallijn, werk je één mogelijkheid uit, dan betekent dat de dood voor alle andere mogelijkheden. Ik ben daarom op zoek naar een vorm die de stolling uitstelt, waarin meer mogelijkheden tegelijkertijd in beweging zijn. Dat heb ik in *Raadsels van het rund* met de verschillende leesroutes geprobeerd; in *Alle vlees* doe ik het vooral in de beweging van de zinnen, de verwisseling van tijden, plaatsen, grammaticale figuren in zinnen die alles kunnen verwerken. Onderwerp en manier van werken vallen bij mij samen - in het neutrum een schutkleur hebben om overal en nergens te zijn, bewegingsvrijheid in de anonimiteit, er te zijn en tegelijk afwezig te zijn, dat zijn de beweegredenen van mijn figuren, stuk voor stuk figuren die niet weten waar ze het zoeken moeten, maar wel in beweging om niet onder één noemer, door één blik gevangen te worden. Iets in die richting, ik heb van mijn helden geen studie gemaakt. Ze komen en gaan, en in de tussentijd geven ze mij de mogelijkheid even niet mezelf te zijn.

Raadsels van het rund *uit 1978 is het tweede deel in de reeks* Operaties. Kaleidiafragmenten *heb je achteraf tot het eerste deel gemaakt, dat is van 1971, daarna heb je een tijd gezwegen.* Even een draad. Toen ik met de *Raadsels* bezig was, zag ik pas dat het voorbereidend werk in *Kaleidiafragmenten* gedaan was, het

grondwerk. Daarin zijn het operaties in de meest directe zin: taaioperaties. Achteraf kon ik zeggen dat ik in dat boek bij wijze van spreken een proefopstelling heb geënsceneerd, zonder precies te weten waar het allemaal op uit zou lopen. Mon komt er al in voor en diverse elementen die ik pas veel later uitwerk. *Kaleidiafragmenten* is als het ware mijn gereedschapskist met het materieel en het materiaal voor de reeks. Met *Raadsels* ben ik in feite al begonnen vóór *Kaleidiafragmenten*, de eerste aantekeningen dateren van 1968; het is goedbeschouwd ook een historische roman over de periode '65 - '75. Ik heb er, met onderbrekingen, zeven jaar aan gewerkt, toen was ik aan een vervelling toe. Maar het is beslist niet zo dat ik na *Kaleidiafragmenten* jarenlang gezwegen heb. Hoeveel tijd denk je dat iemand voor een boek van meer dan vijfhonderd pagina's nodig heeft? Bovendien ben ik in die jaren druk bezig geweest met kritisch werk en niet te vergeten met *Ik in kapitaal*, dat in 1976 verschenen is in de bundel *Het mes in het beeld.*

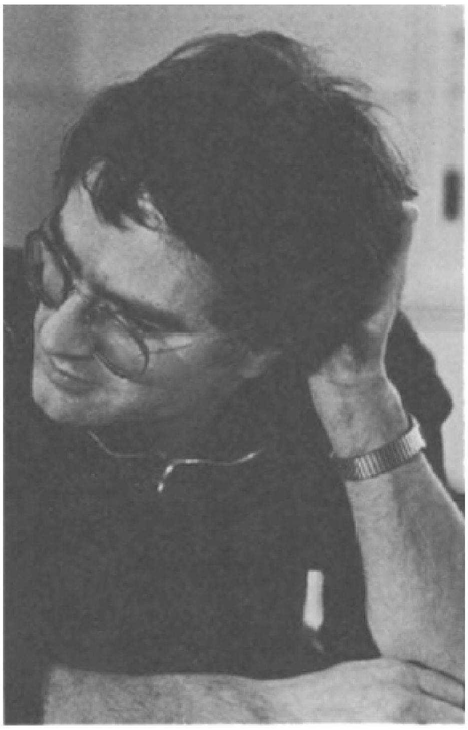
Ik zag met *Kaleidiafragmenten* twee mogelijke tracé's in het verschiet: 1. Onderdelen van dat boek doelgerichter te exploiteren. Daarmee ben ik begonnen in *Ik in kapitaal*, dat ik een voorstudie van Proefpersoon (Pp) heb genoemd. Die tekst had de bedoeling bepaalde montagetechnieken te gebruiken om het tautologische taalterritorium van ondernemers te verkennen. Het ging mij niet zozeer om de ondernemers, die zorgen wel voor zichzelf, alswel om het *beeld* dat ondernemers van zichzelf ontwerpen in hun autobiografieën of interviews, en het beeld dat zij door anderen laten ontwerpen, hun ghostwriters, bijvoorbeeld sociologen en de wetenschappers die als verlengstuk van het zelfbeeld van de ondernemers fungeren. Daar heb ik een operatiemes op gezet. Maar ik heb het niet verder gebracht dan een eerste schets van een groot boek. Ik had een immense hoeveelheid materiaal, dat is door omstandigheden helaas blijven liggen. Nu is het een kliek die als ik 'm zou opwarmen waarschijnlijk niet meer zou smaken. Voor De Groene heb ik nog eens mee gewerkt aan een nummer over Nederlandse ondernemers, mijn methode werkte nog wel, maar voor die paar pagina's had ik ongeveer evenveel werk nodig als voor een half boek, dat is trouwens inherent aan de methode. Het gaat immers om zinnen die niet in je eigen hoofd zitten maar die je uit hun hoofd moet zien te lepelen. Goed, dat was globaal de eerste lijn: het gericht uitwerken van taaiontledingen op een afgebakend terrein, vooral met middelen als pastiche, parodie, collage. Lijn 2 was het plan om in de breedte en de diepte te gaan en de vermenigvuldiging alle kans te geven in een grote mobiele encyclopedie die ik me toen voornam te schrijven. Aan de ene kant is het een toespitsing geweest (op de taalkapitalistische ondernemer), en aan de andere kant het inbouwen van veelzijdigheid, zo open mogelijk.

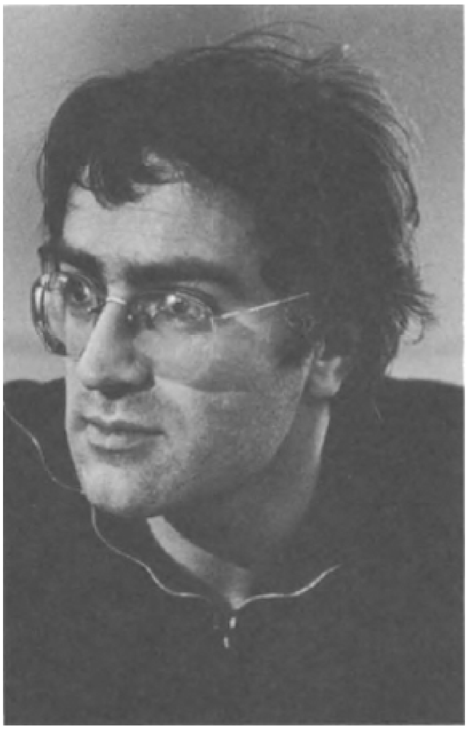
Raadsels had alles in zich om nooit te worden afgemaakt. Daar heeft het op een gegeven moment ook naar uitgezien. Ik stond in '77 voor de keuze, óf doorgaan en dat zou vermoedelijk betekend hebben dat ik er nog eens een jaar of vijf aan gewerkt zou hebben, heel verleidelijk om de stolling in een uiteindelijke vorm vóór te blijven, of ingaan op de eisen van de boekvorm. Ik heb toen voor de weg van de meeste weerstand gekozen. Het liefst zou ik gewoon doorgegaan zijn met schrijven, elke dag verder, zonder aan publiceren te denken. Daar heb ik toch al niet meer zo'n behoefte aan. Bovendien woonde ik ongeveer in dat boek, het was mijn woonwagen, die zet je ook liever niet op een betonnen onderstuk. Maar ik geloof, zo verstandig ben ik weer wel, dat niemand nu nog zonder levensgevaar een onderneming als die van Robert Musil met zijn *Mann ohne Eigenschaften* zou kunnen opzetten; ik wist dat als ik door zou gaan, ik vervolgens aan een ander boek bezig zou zijn, enzovoort.

Alle vlees is een voortzetting, een uitbotting, van een onderdeel van *Raadsels*, namelijk van *Ruïne van de reder* in Nacht vijf die in de tweede leesvolgorde die ik voorstelde de laatste nacht geworden zou zijn. Het was de nacht die voor mijzelf

het donkerst bleef, maar die duisterheid fascineerde mij ook het meest en nodigde uit tot nog zwartere verhalen. Na *Raadsels* ben ik ogenblikkelijk die nacht ingedoken. Blijkbaar ben ik steeds met hetzelfde bezig, zoals in het begin van dit gesprek al duidelijk werd; ik weet niet of dat nou een goed of een veeg

teken is. In elk geval boeit me dat ook in figuren als Francis Bacon en Samuel Beckett, ze gaan door waar een ander het voor gezien zou houden en aan iets nieuws begint. De inzet van Bacon en Beckett is verschrikkelijk groot, zoals ze telkens weer opnieuw beginnen om het nog eens in een andere combinatie van dezelfde elementen te proberen zijn ze aan een onderneming bezig die in feite alleen kan worden afgesloten doordat het leven ophoudt. Uiteindelijk vind ik toch alleen maar dat soort mensen interessant die alles op het spel zetten, die zichzelf inzetten. Er zijn er niet zoveel die dat waagstuk aandurven, maar misschien heeft het met moed helemaal niets te maken, is de drijfveer veel negatiever - ik heb daarvoor ooit de term *terugschrijven* gebruikt, te vergelijken met terugslaan.





J. Firmin Vogelaar. Foto Neeltje Hin

In de appendix van Raadsels *noem je vier 'tijdgenoten': Jan Hus, Johann Faust, Paracelsus en Leonardo da Vinci. Waarom tijdgenoten?*

Omdat de zestiende eeuw een ondergrond van de roman vormt, voornamelijk impliciet; in de appendix geef ik een beknopte biografie van die vier, zo geformuleerd dat er vergelijkingen mogelijk worden. Alle vier zijn het mythische figuren in die zin dat ze door de verhalen van anderen geworden zijn tot wat ze zijn, historische vervalsingen. Jan Hus beschrijf ik als de opstandige tegen wil en dank, rebel niet dankzij maar ondanks zijn geloof; de magus infamis Faust als de martelaar van het niet-geloven, een wetenschappelijk experimenteel, een heel wat aardsere figuur dan de kamergeleerde die Goethe van hem heeft gemaakt; Paracelsus als martelaar

ván de wetenschap, de alchemist die chemicus werd, een schrijfmaniak bovendien, en Leonardo tenslotte als martelaar van de geschiedenis. De ironie van de geschiedenis is geweest dat de negentiende eeuw hem tot een universeel genie heeft gemaakt, hoofdzakelijk op grond van de *notebooks* die toen ontdekt werden, terwijl hij in zijn tijd niet meer dan een marginale figuur is geweest, een ambitueuze ambachtsman die ook nog schilderde, maar eerder een wapensmid. Leonardo was een Don Juan van de techniek, een experimentator bij uitstek in een tijd dat experiment een vereiste was voor het verwerven van kennis en ervaringen. In Leonardo zie je de moderne mens uiteenvallen in wetenschapper en technicus, in ambachtsman en ontwerper, in uitvoerder en autonoom kunstenaar. Als eclecticus houdt hij het allemaal nog net bij elkaar. De breuken van de zestiende eeuw zijn hoogstinteressant voor een beoordeling van wat er nu gebeurt. In een roman heb ik natuurlijk niet meer dan veronderstellingen kunnen geven, suggesties; meer dan dat zou ik niet eens durven.

Leonardo als iemand die in zijn eigen tijd niet gekend is. Geldt hetzelfde voor Goya die in Alle vlees *aanwezig is?*

Daarvoor geldt inderdaad hetzelfde. Veel van zijn werk dat nu als politieke reportage beschreven wordt, heeft die functie van reportage niet gehad om de eenvoudige reden dat niemand het toentertijd kende. Hij vermomde zich als hofschilder. En trok zich terug in zijn dovemanshuis met op de wanden zijn duistere nachtmerries. Voor Goya geldt dus ook dat zijn betekenis van dat moment een heel andere was dan de kunstgeschiedenis lange tijd van hem heeft gemaakt. Dat is een van de redenen dat ik Leonardo en Goya heb binnengehaald: het beeld van die mensen is een ander dan de reële betekenis die ze hebben gehad; mij interesseert dan vooral hoe die beeldvorming tot stand komt. De mythe rond Goya valt niet samen met Goya, toch gaat hij erin op, ook een vorm van kannibalisme. Welke mechanismen treden er in werking wanneer er een vaststaand beeld van iemand wordt gevormd. Dat is wezenlijk: een persoon teniet doen door een beeld van hem te maken; zodra je iets kunt benoemen is het op, begint het een fantoombestaan in de benoeming. En is het met geschiedschrijving veel anders?

Er bestaat een relatie tussen je directe literaire werk en je '*indirecte*': *je essays en kritieken. In je zojuist gepubliceerde bundel* Oriëntaties. Kritieken en kommentaren *schrijf je vooral over vertaalde buitenlandse literatuur. Heel uitgebreid schrijf je over Robert Walser, Thomas Bernhard en Djuna Barnes. Net als jij waren zij gepreoccupeerd door taal en waanzin. In* Raadsels *komen ook enkele* '*waanzinnigen* ' *voor, dolgedraaide mensen, dolgedraaide machines.*

Mensen die, vaak tegen beter weten in, blijven protesteren tegen de verstomming, tegen de sprakeloosheid die je bevangt wanneer je je het geweld bewust wordt dat je op allerlei manieren wordt aangedaan. Eén antwoord op de sprakeloosheid is het delireren. In z'n euforische stijl stemt Walser zo overdreven in met het denken dat hem wordt voorgeschreven, dat de idylle angstaanjagende vormen aanneemt. Hij behoort tot de mensen die hun huisje op ijs bouwen, goed wetend dat het ijs is, de draak stekend met al die realistische mensen die in de stellige overtuiging leven dat ze vaste grond onder de voeten hebben,

die met beide benen op de grond staan.

Gevaarlijker dan de revolutionair is misschien de overaangepaste. De samenleving zit zo irrationeel in elkaar, dat ze tegen overdrijving niet bestand is, tegen een gedrag dat haar rationaliteit letterlijk neemt. Belloccio heeft dat in een paar films mooi laten zien.

Behalve vier 'tijdgenoten' geef je in Raadsels *het portret van een 'geestverwant': Heinrich Anton Muller. In het door jou samengestelde nummer van Raster over gestoorde en verstoorde teksten komt hij ook even voor (ook Walser en Wölfli, die al in* Vijand gevraagd *genoemd worden).*

Müller is door de psychiatrie krankzinnig verklaard. Hij was iemand die, net zoals Ekke in de roman, waanzinnige machines bouwde, zo heeft hij een perpetuum mobile gemaakt van excrementen. Je kunt hem ook vergelijken met een figuur in de roman die zijn hele leven wijdt aan het schrijven van een onmogelijke historische roman over het leven van een man die zijn leven verpest heeft. Zulke figuren interesseren mij. Ze wagen het een onderneming te beginnen die eigenlijk onbegonnen werk is. En meestal betreft het ook mensen die maar al te goed weten dat het volstrekte waanzin is om dat te doen, het onmogelijke te willen tegen alle realiteitszin in. Het zijn mensen die de reis over de oceaan beginnen zonder te weten of ze ooit aan zullen komen, misschien zelfs zeker wetend dat er geen overkant is. Het boeiende voor mij is, dat ze het toch aandurven, omdat ze weten dat het niet om de reis gaat, om de onderneming of het resultaat, maar om iets anders dat ze om welke reden dan ook nooit zullen bereiken of zelfs niet mogen bereiken. Dat is een spel, ongetwijfeld, maar wel een spel waarbij alles op het spel staat. In de ogen van realisten natuurlijk des te waanzinniger, omdat niet eens gezegd kan worden wat het object van verlangen is.

Belangrijker is de drijfveer: de onvrede, het niet genoegen nemen met het toevallige aanbod. Spel, zegt Freud ergens, is niet het tegendeel van ernst maar van de werkelijkheid. Ik denk dat schrijven een dodernstig spel is.

Nog even terug naar het tweede tracé dat je nu met de Operaties *verder volgt.*

Na *Raadsels* is er het opstel over de taaimachines van Raymond Roussel geweest: woordspeling tegen de speling van het toeval. Dat paste binnen het machine-thema waarmee ik bezig was en dat tot een Raster-nummer heeft geleid. Ik moet daar wel bij zeggen dat ik Raster niet voor privé-doeleinden gebruik, maar ik heb dankzij het tijdschrift dingen kunnen doen die anders onmogelijk zouden zijn geweest, zoals bijvoorbeeld ook het stadsnummer; het komt dan goed uit dat er ook andere redacteuren met dezelfde thematiek bezig zijn, ook al is dat meestal vanuit een andere invalshoek, juist dat maakt samenwerken productief. Raster is letterlijk een werkplaats: het zet je aan het werk, je verschaft jezelf er opdrachten mee. Zoals gezegd is *Alle vlees* een aftakking van *Raadsels*, zoals er nog een paar aftakkingen in de pen zijn. Eigenlijk had ik *Alle vlees* als een drieluik gepland: de tekst zoals die nu gepubliceerd is; het tweede deel zou gevormd worden door een reeks vleeszinnen, waarin ik de impliciete geschiedschrijving die in de tekst van de Verhalen van *Alle vlees* zit explicieter wilde maken door een reeks citaten die in grote lijnen de geschiedenis van het vlees naar het lichaam zou schrijven.

Oftewel, de nachtzijde van de geschiedenis, de geschiedenis van een verdringing. Daar heb ik op een gegeven moment van afgezien, omdat ik bang was dat het in slechte zin zou terugslaan op het boek en mijn verhalen zou doodslaan. Ik heb dat deel afgesplitst en een heel beknopte versie ervan in Raster kunnen onderbrengen,

samen met het opstel van Bacon dat ik oorspronkelijk als derde deel van het boek had gedacht.

Ook het nummer ‘gestoorde teksten’ is in feite een oud plan van zo'n zes jaar geleden. Het houdt verband met bepaalde onderdelen van *Raadsels.* In het midden van *Raadsels*, vlak achter *Ruïne van de Reder*, in de tweede lezing het einde van het boek, staat een pagina die ‘mechaniese storing’ heet, precies de scharnier in het boek en die is ontregeld.

Ook een gestoorde tekst ontregelt. Andere aftakkingen zijn nog de thematiek van het vertellen en die van de intellectueel, ook die zijn op een of andere manier in ‘Raster’ aan de orde geweest. De *Operaties* omvatten al met al een cluster van thematische elementen; het is een onderneming die eigenlijk teveel is voor één man. Maar ik heb zo langzamerhand wel enig idee van wat er in de reeks *Operaties* nog geschreven moet worden. *Alle vlees*, het boek van Janus, zal onvermijdelijk een tweede boek van Janus vereisen. Janus met zijn twee hoofden, twee zinnen. Ik heb nu de spraakwaterval gehad van de dirigerende Janus, de woekering, de explosie van verhalen. Maar de zwijgende Janus zal toch ook nog aan het woord moeten komen, de man die op de rand van het zwijgen balanceert, die de gevolgen van een implosie laat zien. Er zijn twee vormen van zwijgen: een die zo oorverdovend is, dat het letterlijk praatziekte is, de ziekte van de taal, een soort gangreen.

De andere vorm van zwijgen is die waarin iemand de stille plekken van de taal opzoekt. De stille plekken zijn ook van verschillende aard. De gemeenplaats is bijvoorbeeld een stille plek, waar iedereen spreekt behalve degene die de gemeenplaats uitspreekt. En andere stille plekken, daar waar de taal zich als een oester sluit en zich totaal verdicht.

Maar nog één ding over *Alle vlees.* Na het schrijven van dat boek, een periode van twee en een half jaar koortsachtig schrijven, gebeurde er iets dat ik nooit had meegemaakt, dat mijn tong vastzat, ik had een lamme tong. Mijn woorden waren op. Ik had in *Alle vlees* zoveel uitgekraamd dat ik kompleet leeg was, en ik bedoel dat niet als een uitdroging van creativiteit. Er waren gewoon teveel woorden door mijn mond en door mijn pen gegaan om zomaar weer fris en vrolijk verder te gaan. Op. Mijn magazijn was leeg. En dat kwam vooral, denk ik, omdat het niet mijn eigen woorden waren geweest. Je zou dus kunnen zeggen dat de spreekbuis versleten was door de werkelijk vernietigende stroom van onverdraaglijke woorden die er doorheen was gegaan. Het klinkt theatraal, maar ik kan het nu niet anders uitdrukken. Wanneer je schrijven ziet als het uitdrukken van iets dat je al in je hebt, krijg je daarna ook een leegte, het heet dan dat je daarna je batterij moet opladen. Maar bij mij was het eerder omgekeerd, ik had me al schrijvend zo opgeladen dat ik overspannen raakte door taal. Een reden om het tempo wat af te zwakken.

Leeg worden. Laten we daar even op doorgaan. Het problematische verband tussen de woorden en de dingen speelt in je recente werk een niet onbelangrijke rol.

Dat woorden en dingen elkaar niet dekken is niet het verontrustende, van die breuk gaat de hele moderne literatuur uit, ze bestaat *in* die breuk. Nee, het verontrustende is het geloof dat ze elkaar wel dekken, of nog erger het cynische geloof van waaruit men een verband forceert, dat is ideologie. De politiek bestaat bij gratie van een gewelddadige vermenging van zinnen of zeg maar frasen, zin en feitelijke gebeurtenissen en handelingen. Dan kun je toch alleen nog maar schrijven vanuit een volstrekt wantrouwen. Niemand gelooft minder in taal, in de vanzelfsprekendheid van taal, dan de schrijver; een goedgelovig schrijver is een slecht schrijver. *Alle vlees* was een leegloop van taal. Maar er is nog een andere betekenis van leeg worden in het spel. Hoewel je dan al gauw in een heel drassige wereld terecht komt. Als je de mystieke ervaring niet in mistige termen giet, gaat het om heel elementaire ervaringen. De wens om binnen en buiten te laten samenvallen, op te gaan in dingen. Zoals Flaubert Antonius ernaar laat verlangen

om op te gaan in de levenloze materie, in stenen, in de sterren. Vanaf het vroegste werk komt er in elke tekst van mij een moment dat iemand zich volzuigt met wat hij ziet en met zijn blik erin opgaat. Ik gebruik daarvoor de term ‘oplossing’, in beide betekenissen van het woord. Daar heb je weer die verdwijnkunst. Het

is niet alleen een wens om te verdwijnen, maar het is ook en misschien veel meer een almachtsfantasie.

Doodsverlangen?

Meer dan dat. Het prachtige van deze wens is dat je dood bent en toch als toeschouwer bij jezelf aanwezig blijft.

De ziekte van het zelfbewustzijn, dat argusoog ergens boven je, is daarvan een pijnlijk voorproefje.

Heel concreet. Clemens verdwijnt in Gedaanteverandering *in de stad.*

Hij gaat erin op, zoals je opgaat in het werk waarmee je bezig bent. Je wordt er letterlijk door geabsorbeerd. De metaforische muizeval in *Gedaanteverandering* is het labyrint. Het dubbelzinnige monster in het midden is niemand. Wie zit in het midden van de doolhof? Degene die het labyrint ontworpen heeft, het is zijn hersenspinsel, en midden in zijn web, in zijn eigen hersenkronkels gevangen rest hem nog maar één uitweg: zichzelf opeten. Ook dat is een oplossing. Maar met Mynos zijn we weer bij de *Raadsels van het rund.*

Het is toch allemaal maar hersengymnastiek, schijnbewegingen.

Het leegmaken in je Dagboekoefeningen *lijkt een ander soort leegmaken, namelijk je ontdoen van allerlei aanwijzingen en codes volgens welke je een dagboek zou moeten maken. Afstand nemen om de voorschriften te omzeilen?*

Als je jezelf ten tonele kunt voeren, maak je van jezelf een literaire figuur. Dat is ook een verdwijntruc. Er is een hemelsgroot verschil tussen het gewone dagboek dat ik houd en dat voor geen enkele lezersblik bestemd is, omdat ik het dan niet meer zou kunnen schrijven, ik kan namelijk alleen maar op papier denken, en het dagboek dat ik publiekelijk schrijf. Niet voor niets noem ik het *Oefeningen*, waarbij je gerust aan geestelijke oefeningen mag denken, daarin zijn technieken ontwikkeld die uitstekend te gebruiken zijn: jezelf in een bepaald *topos* ensceneren. Op het toneel gaan zitten en voor dagboekschrijver gaan spelen. Ik begin eigenlijk met de zin: ‘ik schrijf een dagboek, dubbele punt, nieuwe aanhalingstekens. En dan is die *ik* al meteen een literaire figuur of simpelweg een grammaticale figuur, een leeg punt dat je naar hartelust kunt invullen.

Het vervelende is misschien, dat jij weet dat je een (literaire) rol speelt, een masker opzet, maar dat de lezer geconditioneerd is door allerlei mechanismen en vergeet dat het om een maskerade gaat. Voor hem kan het toneel de werkelijkheid worden.

Daartegen is geen verweer mogelijk. Je kunt het alleen maar negeren. Je gelooft toch niet dat ik een echt dagboek ga publiceren. Ik experimenteer met mezelf, met gespeelde eerlijkheid. Een reden om dit eens uit te proberen is, dat ik dringend behoefte heb aan meer bewegingsvrijheid, ik voel me zozeer vastgepind door allerlei etiketten. Voortdurend heb je te maken met gemakzucht die maakt dat men niet eens ter kennis neemt van wat je nu eigenlijk schrijft maar telkens dezelfde cliché's over je herhaalt. Gemakzucht is werkelijk de grootste kwaal van degenen die hier het intellectuele klimaat bepalen. Daar wil ik onderuit, daar wil ik niets mee te maken hebben. Toch hoor ik er bij. Niemand is een buitenstaander, hoe graag je dat ook wil zijn. Het enige verweer dat mij overblijft is me aan elke etikettering te onttrekken. Met die dagboekoefeningen kan ik in ieder geval het gebaar maken *dat ik legio wil zijn*, van ego tot legio om een formule van mezelf te gebruiken, overigens ook een bijbelcitaat. Misschien vormen de *Oefeningen* een voorstudie voor het boek van Mon, dat weet ik nog niet.

In je Bacon-opstel draait het om toeval en bewuste constructie, stilstand en beweging, het punt waarop het bewuste en het onbewuste samenvallen. Dat gebeurt ook in jouw werk. Je hebt het in dat opstel over beeld en blik die samenvallen. Het staat daar zeer elliptisch geformuleerd. Die stilstandbeweging is te begrijpen, maar wat bedoel je met het samenvallen van het bewuste en het onbewuste? Ook in verband met titels als Raadsels van het rund.

Het gaat om een bewuste naïviteit, een bewust vergeten. Houdingen die eigenlijk niet kunnen. Je kunt niet iets bewust vergeten, want het herinneren wordt dan juist scherper. Maar je kunt een proefstelling maken die alles heeft van vergeten. Die opstelling komt bewust tot stand. Je brengt alles in gereedheid. En dan zak je naar beneden, naar het onbewuste. Door die bewuste proefopstelling schep je de garantie dat je niet helemaal wegzakt in niet te controleren vrije associaties. Net zoals de enscenering van de divan-situatie in de psychoanalyse verhindert, dat iemand alleen maar op associaties wegdrijft en zoekraakt. De concentratie maakt dat je gericht op drift raakt, houdt de verstrooiing ook in het spoor, of liever gezegd: brengt de verstrooiing op het spoor van datgene wat je louter met denkkracht niet kunt aanboren. In vergelijking met het theoretische schrijven: je speelt de bewust onwetende en je vereenzelvigt je met die rol, maar dan ook zonder voorbehoud, behalve de zekering die doorslaat wanneer je echt jezelf dreigt te verliezen. Daarna keer je weer terug. Schrijven als een *geletterd varken*, om een geplande titel aan te halen.

Die toestand komt vaak in je boeken voor. Ontstaat die toestand in de heel vroege ochtenduren? Een toestand van uit het ei breken? In de twee brieven aan Thomas in Raadsels *(pp. 49, 56 en 177-184) wordt het probleem ook aan de orde gesteld.*

Waar nog de beschutting van de nacht bestaat, ook nog de magische wereld van de nacht waar de droom de enige werkelijkheid is, waar door het eerste licht het realiteitsprincipe zich aandient. In die schemertoestand moet je je ervoor hoeden die nachtelijke wereld niet door woorden te verraden. Het wreekt zich wanneer je uitspreekt wat beter ongezegd kan blijven. Je kunt je in die nacht, in de Umnachtung, wagen zolang je nog mag hopen jezelf eruit terug te kunnen trekken, in tegenstelling tot degenen die gedoemd zijn daarin te blijven. Je kunt het literaire spel zo ernstig bedrijven, dat je dat waagstuk kunt ondernemen. Een waagstuk dat je in het 'normale' leven niet onderneemt. De nacht is daarvoor de metafoor, of beter de overgang tussen nacht en dag.

Het gaat dus om een overgangstoestand. In Raadsels *heb je het over een draaideur tussen dag en nacht.*

Zonder dat je weet of het een voorspel is of een naspel. Denk maar aan de lucipiteit die je kunt hebben als vermoeidheid zekere bewustzijnsdrempels verlaagt. Maar het is gevaarlijk, je kunt op drift raken. Als je bewust gaat delireren, wie garandeert je dan dat je op een gegeven moment niet echt gaat delireren. Maar de kracht van het schrijven is misschien deze, dat je schrijvend bepaalde grenzen overschrijdt, grenzen in de taal en het denken, de taal treedt dan buiten haar oevers, laten we zeggen de oevers van menselijke verstaanbaarheid; en het is ook weer door de kracht van het schrijven dat je terugkomt. Omdat er in de taal meer stromingen zijn, ze bestaat uit meer talen.

Vanwege dat gevaar durf ik het tweede boek van Janus voorlopig nog niet te schrijven. Het zou me op het hellende vlak kunnen brengen. Dat bedoel ik niet in romantische zin, als het grote werk dat op mij wacht; ik denk eerder dat het minimaal zal zijn. Je kunt van een plan weten, dat je er alleen aan kunt beginnen wanneer je eerst een heleboel andere dingen ter beveiliging hebt gedaan; eerst moet ik een aantal dingen schrijven die daarna misschien niet meer mogelijk zijn. Het tweede

boek van Janus gaat niet zozeer over de verstomming, maar zou de verstomming teweeg brengen. Maar ik heb het nu over iets dat er nog helemaal niet is.

Die verstomming kun je letterlijk opvatten (zwijgen) en figuurlijk (tot rund worden, zo stom als het achterend van een varken).

Wat Flaubert bêtise noemt, een gewenste toestand en tegelijk

iets waartegen hij zich uit alle macht verzet.

Precies. In jouw werk dwaalt ook wel het citaat van Karl Kraus rond: A bgründe sind dort wo Gemeinplätze sind. Een raadselachtige uitspraak. In je Flaubert-artikel sluit je met de zin 'de waarheid is een koe, is zo stom als een rund' In het Notenschrift in Raadsels *heb je de wens van Flaubert geformuleerd die luidt: schrijven als architectuur van de leegte. Anders geformuleerd: ik zou een boek willen schrijven dat volledig uit citaten bestaat (het ideaal van Benjamin). Men krijgt de indruk dat citaten, of beter stereotypen en gemeenplaatsen, nietvoortdurend in de pejoratieve betekenis voorkomen. We willen het hebben over de relatie verstomming-gemeenplaats en over het probleem van citeren. Hoe interpreteer je zelf die stelling van Kraus?*

Hoogstwaarschijnlijk is de afgrond daarom zo gapend en gruwelijk, omdat de gemeenplaats, tussen neus en lippen uitgesproken, meestal een afschuwelijke betekenis in zich bergt. De gemeenplaats heeft gemeenlijk de betekenis een lege uitdrukking te zijn, een zogenaamde nietszeggende opmerking. Eerder zegt de gemeenplaats teveel, vrees ik.

Juist daarom is hij vaak niet meer te gebruiken. Letterlijk een gemeenplaats waar iedereen elkaar zou kunnen vinden. Het is toch geen toeval dat wanneer mensen lucht willen geven aan diepste gevoelens, de grootste emoties, de hevigste smart, in uitdrukkingen vervallen die met grote woorden en theatrale adjectieven en bijwoorden elke emotie teniet doen. Juist op het moment dat iemand denkt iets heel bijzonders te zeggen, produceert hij de grootste platitudes, uitdrukkingswijzen die niets zeggen door een teveel aan betekenis. Daarover heb ik het in mijn opstel over Handke gehad. Niet dat ik iets tegen gevoelens heb, maar ik maak erop attent dat gevoelens verstikt worden door bepaalde woorden die alleen maar uitdrukken dat iemand graag grote verheven of intense gevoelens *wil* uitdrukken en ondertussen die gevoelens zelf wegdrukken. Daarom moet je het over de vorm van een gevoel hebben, een vorm die de uitdrukking bemoeilijkt of vervangt. Op dat punt bezit ik een gezond wantrouwen.

Het is niet erg dat iemand zijn gevoelens verraadt door zijn toon, een gebaar, een aarzeling; erg is dat iemand zijn gevoelens zelf *verraadt*, in de betekenis van prijsgeeft, door woorden waarvan hij denkt dat ze bijzonder zijn. Maar het is helaas een feit dat juist het meest persoonlijke, het meest intieme, het meest bijzondere in de meest algemene bewoordingen wordt uitgedrukt en daardoor onbespreekbaar wordt, al lijkt het tegendeel het geval.

Wat is er nu zo aantrekkelijk aan een gemeenplaats? Hetzelfde als de aantrekkingskracht van de stad: de anonimiteit. Je bent op een plek die je niet hoeft te markeren, je bent niet identificeerbaar. En toch wordt er een waarheid uitgesproken die beproefd is. Wat ik al eerder zei: het zijn de lege plekken in de taal waar de geschiedenis zich zodanig verdikt heeft, dat zij betekenisloos is geworden.

Aan de ene kant wordt er teveel gezegd in een gemeenplaats, aan de andere kant wordt er niets gezegd. Lege uitdrukkingen. In de omgangstaal fungeren ze als eeltplekken, die niet meer gevoelig zijn. Maar die eeltplek is natuurlijk de meest gevoelige plek geweest, anders zou er geen eelt ontstaan ter bescherming. Net als bij een litteken, een harde plek, wildvlees, en daaronder zit kennelijk een kwetsuur. Het litteken is een spoor daarvan; op dezelfde manier kun je in de taal de geschiedenis van verwondingen en gewelddadigheden traceren. Neem bijvoorbeeld een uitdrukking als 'alles gaat voorbij' of 'de tijd heelt alle wonden' of 'alles went', dan zijn dat gruwelijke uitspraken. Als je die gemeenplaats letterlijk neemt, stort je

toch in een afgrond. Want ‘de tijd heelt alle wonden’ kun je ook zeggen nadat er miljoenen mensen in de gaskamer zijn gestopt. Neem een andere frase: ‘ach, de mens is nu eenmaal slecht’. Ik kan nog elke dag kwaad worden op mensen die denken daarmee alles te kunnen vergoelijken.

Of andersom: de mens is goed.
Dat is nog gruwelijker.

Nog even het citeren. Bestaan alle boeken niet al uit citaten? Reproduceren niet alle schrijvers regels en codes? Komen ze zelf eigenlijk wel aan het woord? Demontage is dan de enige logische stap. Is er wel een puur individueel spreken?
Dat vraag ik mij ook af. Als iemand meent zijn eigen stem te laten horen, veronderstel ik algauw dat het een illusie is. Niet omdat ik dat een onzinnig streven vind, maar om de eenvoudige reden dat als je zelf wilt kunnen spreken je wel eerst precies moet weten hoezeer alles wat je gaat zeggen is voorgezegd, dat het jouw taal niet is. Eerst opruimen, schoon schip maken voordat je iets op die schone lei kunt schrijven. Of liever gezegd: beide dingen in één beweging. Maar een tabula rasa is er nooit.

Omdat ik ervan uitga dat je niet zomaar allemaal nieuwe dingen kunt zeggen, maak ik dankbaar gebruik van wat anderen al voor mij hebben klaargespeeld. Ik ben niet bezig aan een oeuvre dat mijn privé-eigendom zou zijn, ik ben een handlanger van de literatuur.

Als ik voor de grap wel eens zeg dat ik wel eens een roman zou willen schrijven die uitsluitend uit citaten is samengesteld, bedoel ik dat de meeste romans een soort lego's zijn waaruit ik stukjes kan nemen en daaruit een produkt in hetzelfde genre kan maken. Al was het maar om te bewijzen hoe geprefabriceerd de meeste literaire produkten zijn, en hoe weinig uniek die veelgeroemde persoonlijke stijl van menigeen is. Een interessantere vorm van citeren is het gebruik maken van teksten, uit een bepaalde periode bijvoorbeeld, om die zo te bewerken dat de spanningsverhouding tussen de oorspronkelijke tekst en wat jij ermee doet een bepaalde betekenis oplevert. Wat ik gedaan heb met de tekst van Leonardo die ik in *Raadsels* als Handleiding gebruik. Die tekst heeft de nestgeur van de tijd waarin ze geschreven is, toen er nog geen aparte taal voor mechanische problemen was.

Het gaat niet louter om het citeren; eerder is het toeëigening en bewerking. Heel duidelijk gebeurt dat in de zin van twintig pagina's Eerste zin: twede zonde *in* Alle vlees.

Het is eerder inlijven dan toeëigenen. Inlijven in het corpus van de tekst, daar blijf je als persoon goeddeels buiten. Het is dan iets anders dan pronken met andermans veren.

Maar je citeert niet alleen literaire teksten, je citeert in de eerste plaats verschillende vormen van taalgebruik. Dat is gerechtvaardigd als je de taal ziet als iets dat zelf spreekt. Als individu dat bepaalde taalhandelingen verricht ben je een van de vele uitvoerders van de taal. De taal is niet jouw eigendom, al ben je dan de auteur van sommige teksten, maar jij bent van de taal.

Nog even iets over de figuur van Ekke, de ex-architect in Raadsels van het rund. *Hij schrijft brieven aan zijn broer Thomas Wagenaar. Thomas is archeoloog. Waarom een archeoloog genomen?*

Die heb ik welbewust gekozen. De archeoloog graaft in de lagen van de geschiedenis, hij brengt de tot nacht geworden geschiedenis aan het licht. Daarmee in contrast is de architect die op de aarde gebouwen maakt en aan een toekomst bouwt, meestal blind in zijn vlucht naar voren en niet omkijkend. Want zou hij wel omkijken, dan zou hij alleen maar zien dat hij bezig is met verbouwen, herbouwen,

met herhalingen. En de archeoloog maakt natuurlijk niets nieuws, tenzij je het vinden of het zoeken ook als produktie opvat. Als afwezige speelt de ongelovige Thomas een vrij belangrijke rol. Hij is iemand van wie je niets weet, van wie je hooguit kunt vermoeden dat hij te sceptisch is om blijmoedig zijn steentje aan de vooruitgang bij te dragen zoals zijn broers. De naam Thomas past goed in de tekst, qua

klank en qua mogelijke betekenis.

Zo zit, maar nu worden we wel erg symbolisch, in de naam Clemens (uit Gedaanteverandering *...) het woord* clé *(sleutel) of* clementie. *En Hilde 'wilde' niet in* Anatomie van een glasachtig lichaam.

De naam is een sleutel van de tekst, of liever nog het sleutelgat waarop je verschillende sleutels kunt proberen, een loper desnoods.

We willen een ander onderwerp aansnijden: de relatie tussen het essayistische en het romaneske in je werk. In het begin van het interview heb je gezegd dat het aantrekkelijke van literatuur is, dat elk soort materiaal erin gepast kan worden. In de 'Revisor'-discussie van 1979 tussen o.a. Carel Peeters, Dirk Ayelt Kooiman en jou, herdrukt voor een deel in jouw Oriëntaties, *reageer je nogal verwonderd en geërgerd op Kooimans opmerkingen over een oud essay van jou. Liever had je gezien, schreef je, dat Kooiman op* Raadsels van het rund *was ingegaan om te weten wat je nu over het schrijven denkt. Echter, Kooiman kaatste terug, dat* Raadsels *een roman was. Dat is natuurlijk waar. Maar het essayistische speelt een niet te verwaarlozen rol. Onderwerpen als het solipsisme in de literatuur of de positie van de intellectuelen komen over het voetlicht, ook via de mond van Mon (om maar weereen interpretatie van een naam te geven). Is dat niet een ontwikkeling in jouw schrijven? In* Vijand gevraagd *staat het essayistische nog apart in stellingen, in* Raadsels *en het werk dat daarop volgt, is het essayistische en het romaneske onderdeel van een en dezelfde schrijfbeweging.*

Dat is de grootste winst die de ontwikkeling van al die jaren heeft opgeleverd, ik kan het zonder genre-indeling stellen. Maar eerst nog een opmerking over de topen achterin *Vijand gevraagd.* Dat was een eenvoudige daad van hygiëne. Ik wilde onder geen beding de roman als politiek pamflet gebruiken. Ik heb wel een zekere politieke blik, maar ik wens geen politieke roman te schrijven in de enge zin des woords, omdat ik eenduidigheid in de literatuur funest vind. Voor dat doel heb je geschiktere middelen. Ook heb ik eigenlijk nooit echt zin gehad in het afzonderlijk theorie bedrijven. Door literaire technieken te ontwikkelen heb ik voor mezelf een methode gecreëerd om ook die essayistiek voor een deel niet meer te hoeven bedrijven, en eerlijk gezegd, boekbesprekingen heb ik nooit echt voor m'n plezier geschreven. Ik kan het met mijn schrijfwerk zelf af, alles in één tekst. Dat is een intrinsieke ontwikkeling. Met name vanaf *Kaleidiafragmenten* heb ik een open vorm gevonden, waarin bij wijze van spreken alles wat los en vast zit past. Op elk moment kan ik alle dingen tegelijkertijd. Dat geldt niet alleen voor verschillende genres. Ik kan dezelfde mededeling zowel in positieve zin als raillerend doen. Zonder een uitspraak belachelijk te maken kan ik haar ironiseren en relativeren. Dat is ook een vrijheid, die van de meerduidigheid, tegelijkertijd je op meer, elkaar soms uitsluitende niveaus bewegen. Een pure essayist, of liever een theoreticus kan zich geen meerduidigheid veroorloven, iets beweren dat tegelijkertijd serieus en niet serieus bedoeld is, dat hij zowel voor als tegen iets is. Zijn mededeling zou ontkracht worden, zo goed als zijn status dubieus zou worden. Ik kan me in een tekst permitteren zo plat te zijn als een scheet, en met diezelfde flatus vocis tegelijk iets spiritueels bedoelen. *Alle vlees* sterft van dat soort dubbelzinnigheden.

Onze 'ervaring' (op de universiteit en elders) leert, dat veel lezers nogal wat moeite hebben met het herkennen van de verschillende typen teksten in bijvoorbeeld Raadsels van het rund. *In de eerste lezing van de Handleiding, de eerste Nacht, staat een tekst die* vouwblad 5: notities en schetsen voor het parabellum *heet. Bij*

de deelnemers aan een werkgroep die met de roman bezig was bestond de neiging om de tekst regel voor regel te lezen. Er stond bijvoorbeeld 'poppensluipwesp'. Van Dale kwam er aan te pas, bij elke regel. Terwijl die tekst in feite een documentatie was, in een klein lettertype gezet, gebaseerd op een Duchamp-tekst.

Er doen zich twee problemen voor. Waaraan kun je de historische kleur van een tekstonderdeel zien en daarbij ook nog een beroep doen op de lezer (een tekst van Leonardo uit de 15e of 16e eeuw hoeft bij de lezer geen 'nestgeur'-gevoel los te maken; het kan net zo goed een 'gestoorde' tekst uit 1930 zijn). En hoe geef je aan hoe snel of langzaam er gelezen zou dienen te worden: afwijkende lettertypen, vroeger hanteerde je veelvuldig wisselende lettertypen.

Lezen is het uitvoeren van een tekst, zoals iemand een muziekstuk uitvoert. Een misvatting is overigens dat er voor de uitvoering van een tekst geen techniek nodig zou zijn. Maar de literatuur mist de middelen die de muziek heeft om aanwijzingen voor de uitvoering te geven; je hebt in de literatuur helaas geen tekens om bijvoorbeeld de leesnelheid aan te geven. Een traag tekstgedeelte snel lezen is die tekst stukmaken, of een snel gedeelte dat in een oogopslag gelezen zou moeten worden woord voor woord lezen kan ook verkeerd uitpakken. Als je die tekens niet hebt, moet je naar andere middelen zoeken, tenzij je altijd in één register schrijft, in hetzelfde tempo. Maar ik schrijf nu eenmaal wat polyfoner. Vroeger heb ik het in de typografische middelen gezocht. Dat is min of meer een vergissing gebleken.

Ik dacht, als je de gelijktijdigheid die je nastreeft niet in het honderd wilt laten lopen kun je misschien maar beter voor verschillende lagen in de tekst verschillende lettertypen gebruiken, dan kun je als in een partituur vertikale lagen maken. Ik vond de bladspiegel erg belangrijk. Ik verkeerde in de veronderstelling dat ik het op die manier voor de lezer overzichtelijker maakte. Hij ziet in een oogopslag waar hij eventueel door zou kunnen gaan met het kapitaal of met het cursief; een kleine letter maakt iets wat bescheidener; kolommen naast elkaar maakt cross-lezen mogelijk enzovoort. Maar wat blijkt? Voor vrijwel iedereen blijkt typografische variatie iets chaotisch te hebben. Terwijl ik zelf dacht, dat het wellicht te nadrukkelijk, te overzichtelijk was. Als dat steevast zo werkt, moet je erover nadenken.

Daar komt nog bij dat de typografie teveel aandacht kreeg, meer dan de bedoeling was tenminste. De typografie werd een *teken* van afwijking. Meestal werkt dat afwijzend. En wanneer je dat niet beoogt, ik heb helemaal geen behoefte om alleen maar op 'afwijkingen' beoordeeld te worden, moet je die middelen veranderen. Niet om per se tegemoet te komen aan de lezer, maar om het lezen zo effectief mogelijk te maken. In *Kaleidiafragmenten* ben ik anders te werk gegaan; daar heb ik ook met allerlei leesautomatismen geëxperimenteerd.

Bijvoorbeeld door woorden die je automatisch kunt invullen bij het lezen weg te laten. In latere boeken probeer ik een leesvertraging te bereiken door woorden in elkaar te schuiven, door juist de dooie plekken in een zin te laten haperen, door verschrijvingen. Door interpunctie vooral ook, om het ritme te variëren. En soms cursiveer ik sommige woorden of zinsdelen om de gestiek van de zinnen zichtbaar te maken. In vergelijking met vroeger zijn de manipulaties meer intern, en minder opzichtig.

Theoretisch is er ook niet zo gek veel bekend over leessnelheid en dergelijke. Een onontgonnen gebied voorzover ik weet. Hoeveel kan iemand in één oogopslag verwerken? Wat gebeurt er met alles wat je niet bewust leest en toch meeleest? Ik heb het een keer proberen uit te schrijven, in Nacht drie van *Raadsels:* 'Prodroom' (pp. 116-117). Ik lees het even voor:

> ... bladerde onderhand losjes in 'n boek, las, verstrooid, zonder zinnen te lezen (het oog dwaalt over de pagina, verspringt tussen enkele in het oog lopende woorden, en er wordt besloten of de tekst gelezen zal worden of niet (zoniet beklijft in elk geval de *indruk)* - de roetine van 'n krantelezer

vergaderhabitué boekenverkoper!), de blik stond stil bij *mit provozierenden Brüste in Olfarbe* (bij nadere

beschouwing uitgebreider: *gleichsam Versatzstücke zwei Sirnen mit provozierenden Brüsten in Olfarbe* / de pupil verschiet naar de bovenkant van de pagina (omdat daar in grotere letters staat) SCHIESSSCHEIBEN uitglijdend over de ss'en...

Wat volgt is een invulling van de beeldflits bij het lezen van die woorden, een compleet verhaal. Het is heel simpel: iemand staat in een boekhandel, slaat een boek open en snuffelt eraan. Na enkele ogenblikken weet hij kennelijk wat voor een boek hij in handen heeft, hij zet het terug. Maar wat gebeurt er nu precies bij die paar inkijkjes? Wat heb je al gezien van wat volgt terwijl je een zin aan het lezen bent? Daar zou je toch iets van moeten weten, als je er op in wilt spelen. Voorlopig kun je er alleen mee experimenteren. Gaandeweg is voor mij een probleem geworden hoe ver je mag gaan in het opladen van een tekst. Ik vraag me bijvoorbeeld af of er bij *Finnegans Wake* van Joyce toch geen vergissing in het spel is. Kijk als het alleen maar zo is, dat er in een halve pagina alles gestopt wordt waarvoor eigenlijk tien pagina's nodig zijn, dan is die verdichte tekst niet meer dan een concentraat dat je moet oplossen. Die halve pagina kun je alleen nog maar lezen door hem opnieuw te schrijven, dus door het werk van de schrijver over te doen. Maar wat is de zin daarvan? Joyce heeft alle mogelijke betekenissen van een woord tegelijk mee willen laten spelen. Waar hij op speculeert, is dat de lezer alles in één oogopslag ziet of voelt, anders werkt het procédé niet. Wanneer alle contaminaties, verbasteringen, verschrijvingen en verbale schijnbewegingen pas zichtbaar worden nadat je een zin woord voor woord, lettergreep voor lettergreep ontleed hebt, is de opzet van polyfonie mislukt. En als iets bedoeld is alleen maar op een onbewuste, in elk geval secundaire manier als bij-betekenis te figureren, en je haalt dat er alleen maar op analytische manier uit, dan is het geen onbewuste bijbetekenis meer. Na analyse is er niet meer die ene halve bladzijde, maar heb je een gefileerde tekst even lang als de analyse. Het zou net zoiets zijn als wanneer je van een symfonie alle partijen achter elkaar zou horen. En nogmaals, na een analytische lectuur is een onbevangen blik waarop wordt ingespeeld door de tekst niet meer mogelijk. Dat is een technisch probleem, maar wel met verstrekkende gevolgen. De vraag is: tot hoever laad ik een tekst op zonder dat hij eronder bezwijkt? De tekst kan overbelast raken. Het schrijven van een dergelijke tekst is makkelijker dan lezen, daarvan ben ik overtuigd. Elk moment heeft de schrijver al het voorafgaande als het ware in z'n hoofd geprogrammeerd, dat is een kwestie van concentratie. Hij kan jaren over die tekst doen. En de lezer? Die moet hetzelfde verwerken in een fractie van die tijd èn met een fractie van de kennis van de schrijver. En dat niet alleen, in het geval van een Joycetekst moet hij niet alleen de bewerkingen van Joyce overdoen, maar bovendien de alleen maar gesuggereerde betekenisverbanden en -verbindingen ook nog eens uitwerken; om nog maar niet te spreken van alle correspondenties die de schrijver zelf niet eens gezien heeft. Niettemin wordt van de lezer hetzelfde geeist als de schrijver van zichzelf eist. De kloof tussen lezen en schrijven ontstaat niet omdat de lezer niet intelligent of bereidwillig genoeg is; hoe bereidwilliger misschien hoe minder er van een echt produktieve lezing terecht komt. Onwillende of luie lezers laat ik maar buiten beschouwing. Nee, waarover ik het heb, is de disproportie tussen de economie van het schrijven en de economie van het lezen. Alles kan geschreven worden, in principe althans, niet alles kan gelezen worden.

De beste manier om in *Finnegans Wake* te lezen is, denk ik, delen ervan over te doen, al schrijvend dus. Maar als dat waar is, schiet de tekst tekort, juist omdat ze teveel van het goede is. Voor mezelf vraag ik me af of het niet veel meer rendement oplevert om in series te werken. Alle energie die je in de verdichting stopt,

concentreert in dat ene tekstmoment, op gevaar af dat je energie verspilt, kun je misschien beter gebruiken in variaties, nieuwe combinaties en arrangementen. Het profijt van het lezen is dan misschien ook groter.

Vandaar de serie Operaties *en de afzonderlijke delen die weer in elkaar grijpen?*
Dat heeft er zeker mee te maken.

Of zo'n tekst als Kaartenhuis *in* Raadsels ... *(pp. 476-479) of* Friksaties *(pp. 196-199), waarin in kort bestek het voorafgaande en het volgende wordt verbonden.*
Ja, een paar pagina's lang kan het heel goed. Daar kun je die verdichting permitteren. Dan mag je van een lezer eisen dat hij er langer over doet, net zo lang als over tien pagina's. Zodra je die poëtische concentratie honderden pagina's achtereen toepast ontstaat er een rare contradictie. Als ik het doe, in sommige delen van *Raadsels* bijvoorbeeld, hangt dat ook af van de compositie van het geheel, het is een kwestie van ritme. Als ik de lezer tientallen pagina's heb laten galopperen, dwing ik hem een tijdje door een microscoop te kijken en liefst tegelijkertijd er zelf onder te gaan liggen. Maar laat er geen misverstand ontstaan, ik heb het over lezen niet over lezers. Ik pleit er niet voor de lezers naar de ogen te zien; je neemt een lezer alleen maar serieus wanneer je de grootst mogelijke inzet eist. Maar waar ik Joyce van verdenk is dat hij lezers wil die zich voor hem opofferen, die hun leven aan het lezen van zijn werk wijden. De ideale lezer van *Finnegans Wake* is de kloosterling in de orde van het Boek. Het is een megalomanie die bovendien door niemand gehonoreerd wordt. Want zelfs de tekstvossers en -vlooiers beantwoorden niet aan het ideaalbeeld, integendeel, juist die blijven in details steken. Er is geen lezer die het geheel van *Finnegans Wake* aankan, waarom zou iemand ook; per onderdeel valt er van alles aan te beleven. Maar waar de schoen wringt is, dat het toch maar als boek gecomponeerd is, als een geheel.

Maar is Finnegans Wake *wel een geheel? Is het niet eerder een nevelvlek? Elementen die constant in beweging gehouden worden? Een mobiel tekstgeheel in plaats van een star tekstblok? Work in progress?*
Zolang het work in progress was, prima, dat had eindeloos mogen voortduren. Maar het probleem begint met de boekvorm. Als boek blijft het toch schatplichtig aan de regels van de roman als afgerond geheel met een welbepaalde volgorde. Het gaat bij Joyce uiteindelijk toch weer om de autoritaire schrijver-lezer verhouding. Zijn verdienste vind ik gelegen in het feit dat hij alle idealen en mogelijkheden van de roman als genre zozeer heeft opgeblazen, in beide betekenissen van het woord, dat er een geweldige vrijheid is ontstaan.
Geloof maar niet dat hij dat ooit bedoeld heeft, hij wilde iedereen overtroeven. De vrije lectuur kan natuurlijk verder gaan dan de schrijver; dat is de betekenis van het begrip 'tekst'. Lezen is dan niet meer louter reproductie afhankelijk van de 'bedoeling' van de schrijver of van het werk.
Met de verschillende leesroutes in *Raadsels* heb ik de lezer bewegingsvrijheid willen geven. Uiteraard is die niet ongelimiteerd, op z'n minst geef je een plattegrond, een routebeschrijving. De eerste leeswijze van het boek is een meer algemene, waarin de historische gegevens voorop staan. De personages komen pas in het vierde hoofdstuk met elkaar in aanraking. Als ik met die ontmoetingen tussen Mon en Ekke begonnen was, zoals in de tweede leesvolgorde, was het gevaar groot geweest dat het geheel als een psychologische roman gelezen werd.

Is het een ramp als iemand Alle vlees *leest zonder de voorafgaande delen van de* Operaties *te kennen?*
Nee, een ramp zou ik dat niet noemen. Het is uiteindelijk een afzonderlijk boek. *Raadsels* kun je ook lezen zonder van *Kaleidiafragmenten* kennis te hebben

genomen. Dat heeft ermee te maken dat ik niet met één geheel bezig ben waarvan al die teksten onderdelen zouden zijn. Nee, in elk deel spelen in wisse-

lende formaties alle elementen - alle thema's en figuren - een rol.

In verband met Joyce heb je het over de autoritaire schrijverlezer verhouding. Maar is het tegemoetkomende in Raadsels *niet ook een vorm van dirigisme? Al die notities, de notenschriften, de samenvattingen, de verwijzingen in de tekst zelf: deze lezingen zijn mogelijk. Is dat geen dirigisme? Lezer, lees het wel op deze manier!*

Maar laten we van dit onderwerp afstappen. Over de (dis) continuïteit in je werk vanaf 1964/65 willen we het nu hebben. Is het een ontwikkeling van simultanisme (tableaus of gelijktijdige situaties beschrijven die tot verhalen worden) naar polymorfe en poly fonische gelijktijdigheid? Er is een verschil tussen Anatomie van een glasachtig lichaam *en* Raadsels van het rund. *In* Anatomie *zie je de blokken of clusters tekst waarin het verhalende element sterk aanwezig blijft. Montage dus. Maar al het laatste verhaal van* Het heeft geen naam *(de tekst 'mortuarium // echolalie' die onderdeel is van* capita mortua), *waarin iemand op een vuilnisbelt rondloopt, zie je al aan de manier waarop de tekst geschreven wordt dat de meerduidigheid al van woord tot woord en van zin tot zin uitgebuit wordt. Het gebeurt in de zin zelf. Dat is minder of helemaal niet het geval in vorige boeken. In* Vijand gevraagd *is alles nog heel filmisch. Je ziet takes, rushes.*

Als er een ontwikkeling is, dan zou ik het zelf een verschuiving van montage naar demontage noemen. In de eerste boeken is er toch steeds één centrum. Er bestond een hiërarchie: een centrum waarop andere tekstdelen gericht waren, als varianten van het centrale gegeven. Het heeft ook met de literaire techniek te maken. Citaten hebben in de eerste boeken nog heel vaak de functie van een vergelijking. Waar tradtioneel een vergelijkingsteken staat heb ik het 'zoals' weggelaten en plaats ik de vergelijking op hetzelfde niveau als datgene waarmee het vergeleken wordt zodat er geen meta-niveau meer is. In *Vijand gevraagd* is dat heel duidelijk, elke vergelijking is een reële mogelijkheid.

Ook worden citaten heel vaak binnen de tekst door een persoon gelezen of wordt de herkomst aangegeven. Maar de hiërarchie verdwijnt gaandeweg. Het worden veel mobielere constructies. In mijn eerste boeken is er één taal van de verteller en de andere talen zijn de geciteerde spreekwijzen. Later treden er meer vertellers op, de stemmen zijn legio. De meertaligheid is dan hiërarchieloos, èn op elk moment aanwezig.

Het essayistische en het fictionele kunnen door elkaar heen gebruikt worden. Wat jullie het polymorfe noemen, zou ik zelf het lichamelijke noemen. De lichamelijkheid van de tekst, van het schrijven zelf is sterker geworden in de loop der jaren. In weerwil van de idee dat het werk cerebraal zou zijn. Maar men heeft over het algemeen weinig oog voor het fysieke, het zinnelijke van schrijfbewegingen. Alsof een tekst nooit mag zijn wat hij is en altijd voor iets anders moet dienen, om gevoelens op te wekken, herkenningen op te leveren, therapeutische functies te vervullen.

Werkt dat lichamelijke niet veel sterker als je de tekst voorleest of wanneer het lezen in woord en beeld wordt opgenomen? Op papier zijn het 'slechts' grammaticale bewegingen.

Minder nog, op papier zie je alleen variaties van het alfabet. Maar ik had het allereerst over het lichamelijke van het schrijven; ik bedoel ook niet het zogeheten plastische van een beschrijving. De grammaticale wending die je tot een volgende zin brengt, alsof de taal zelf beweegt en naar vorm zoekt of, zoals bij mij vaak, een vorm zoekt te ontwijken, die schrijfbeweging gaat veel minder abstract in z'n werk

dan het schrijven en lezen uitsluitend via het referentiële en de semantiek. Schrijven gebeurt niet alleen met het hoofd; het hoofd is maar één van de organen.

Bij het lezen moet je je op een gegeven ogenblik de vraagstel- len: hoe ben ik hier terecht gekomen? Dat kun je alleen maar doen door verschuivingen binnen de tekst te traceren, door te ontdekken welke operaties er plaats vinden. Wat jij op papier doet heeft inderdaad een eigen gang.

Maar ook bij niet-hardop lezen heeft de tekst zijn adem, zijn ritme. In grotere structuren, maar in de eerste plaats in de zinswendingen. Iemand heeft me eens voorgesteld voor een paar pagina's meer komma's en punten te plaatsen. Die tekst veranderde totaal, omdat daar ineens de stemmen afzonderlijke personages werden die van elkaar onderscheiden konden worden en identificeerbaar werden, precies tegen de strekking van de tekst in. De personages in mijn recente boeken zijn zelf niet meer dan een soort terzijdes van wat de stemmen zeggen. Dat krijgt zijn beslag in de ritmiek van de zin. Het is niet meer dan een komma, wanneer er in lange monologen hier en daar staat: ‘zei Mon’, of ‘vertelde Mon, zei Janus’.

De rollen zijn omgedraaid. Er spreken stemmen en afwisselend voegen die stemmen zich bij een persoon of een naam. Alsof je een collectieve monoloog of zelfs collectieve monologue intérieur hoort. Dat alles speelt zich eerst en vooral op het fysieke vlak van de tekst af, dat is de presentie van een tekst, precies het aspect waarin een literaire tekst zich van andere soorten teksten onderscheidt.

Leest een lezer niet in de eerste plaats semantisch? Om weer de tekst Kaartenhuis *als voorbeeld te nemen. Alleen al in de aanhef ‘Ai-Myn os, eleindig hibridier’ (p. 476 van* Raadsels) *zitten vele betekenissen tegelijkertijd. Je kunt die tekst bijvoorbeeld lezen via één betekenis die je uit de aanhef haalt, langs één lijn dus. Maar dan blijkt dat er veel witte plekken in de tekst open blijven. De simultaniteit die in de tekst aanwezig is en die de lezer ook meteen ziet, wordt in één lezing niet produktief, misschien wel na tien keer lezen.*

In verband met Joyce heb ik het daar ook over gehad. De adem, het ritme van de tekst is gericht op directe verwerking van de tekst, terwijl de dichtheid pas tot zijn recht komt door herlezing en telkens opnieuw besnuffelen. Daar zit een probleem. Mijn ideaal zou het ook zijn dat het allemaal in één lezing zou kunnen gebeuren. Ik geloof niet in diepere betekenissen, alles speelt zich uitsluitend af aan de oppervlakte van de tekst.

Is niet een voorwaarde van elke moderne tekst, dat er bij herlezing steeds nieuwe betekenissen vrijkomen?

Dat is wel waar, maar elke tekst moet ook voldoende geven bij één lezing. Niet dat hij zich helemaal prijs zou moeten geven - dat zou geen interessante tekst zijn. Een tekst die bij eerste lezing niets geeft, volstrekt hermetisch is, wordt een soort puzzel. Maar in wat ik oninteressante teksten vind lijkt elke zin alleen maar bedoeld om zo snel mogelijk bij de volgende aan te komen. Als je bij de laatste zin bent heb je ook alles gehad. Alsof je een trui uittrekt om van de wol een paar sokken te breien; je hebt dan wel iets, warme sokken, maar de trui is verdwenen. De taal is dan letterlijk niet meer dan een transportmiddel. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat er geen teksten zijn, gericht op een zo duidelijk en eenduidig mogelijk mededeling, die wél hun betekenis in één lezing prijs moeten geven. Maar daarvoor dient literatuur niet. De winst van een literaire tekst zit 'm in het verzet tegen de tijd.

In jouw boeken ben je ook veel bezig met tijdsoperaties.

Daarom is het ook een contradictio in terminis als een lezer verwacht snel te kunnen lezen en snel aan zijn gerief te komen. In de literatuur is hij dan op de verkeerde plek. Literatuur bestaat bij gratie van de traagheid. Hoe groter de traagheid,

hoe groter de winst, al is die altijd alleen maar tijdelijk. De strijd tegen de dood. Vandaar ook het verzet tegen de realiteit, tegen het doorspoelen van de dagelijkse tijd. Lezen en schrijven zijn vormen van uitstel.

Graa Boomsma

Zwijgen of spreken, vreten of gevreten worden
Over het recente werk van Jacq Firmin Vogelaar

> 'Ik wijd me niet aan het ik, maar aan het vlees, vlees in de zinlijke zin van het woord. Alle dingen raken mij slechts voor zover ze mijn vlees treffen en daarmee samenvallen, en wel tot op het punt waarop ze het schokken, niet verder'.
> (Antonio Artaud in *Fragmenten uit een hels dagboek)*

Een open begin

Waar begint iets, waar eindigt iets? Die vraag zou Jacq Firmin Vogelaar kunnen beantwoorden met de opmerking: er is geen beginnen aan. Elk begin van een verhaal of een roman is willekeurig, elk einde kan weer een begin van iets nieuws zijn. Een middelpunt waar alle tekstdelen omheen draaien bestaat niet. De drie delen *Operaties* die Vogelaar tot nu toe gepubliceerd heeft - *Kaleidiafragmenten, Raadsels van het rund* en *Alle vlees* - vormen een encyclopedisch werk in voortdurende uitvoering. Elk volgende werk breekt het vorige weer open, citeert het, bewerkt het, breidt het uit. Zo ontstaat een perpetuum mobile, een tekstmachinerie die vol-continu draait en steeds nieuwe betekenissen produceert. Alles is voorlopig of fragmentarisch, geen gedachte mag de kans krijgen te stollen omdat hij anders geen kant meer op kan. Mobiliteit is te verkiezen boven fixatie. Overigens schrijft niet alleen Vogelaar in reeksen, in fragmenten van een geheel dat wellicht nooit afgerond wordt. Ivo Michiels schreef zijn Alfa-cyclus van 1963 tot 1979, Sybren Polet is al vanaf 1962 met zijn *Lokiniade* bezig, Daniël Robberechts werkt al jaren aan een omvangrijk project, evenals Willy Roggeman.

In *Alle vlees* borduurt Vogelaar voort op 'verzuchtingen' over zinsbouw die *Raadsels van het rund* bevolken. Een paar voorbeelden van die verzuchtingen: - p. 29:

> Alsof ik in een passus van de grote zwijger rondmodder, al moeite heb om onderwerp, lijdend en meewerkend voorwerp, 'n gezegde te vinden, om te beginnen al geen hoofdzin kan onderscheiden in het hakhout van bijzinnen, welke tijd, welke persoon, laat staan: wat staat er, (zou tenslotte begrijpen dat we beetgenomen waren door ritsen uitzonderingen; schrijvers, zelfs klassieke, houden zich, als het er op aankomt, als het er echt op aankomt, niet aan de regels - een schrale troost).
> - p. 91:

'*Reisplannen.* Ik zou graag een zin ten einde verteld hebben, al was het maar één zin geweest *(het lichaam waarin zij wordt opgesloten is beroofd van vrijheid* bvb)'.

Dat (reis)plan wordt inderdaad in *Alle vlees* uitgevoerd. Maar vóór die zin helemaal uitgeschreven is, moet er nog heel wat werk verzet worden. Er lijkt wel geen beginnen aan. Soms komt er aan de zinnen geen einde.

> Wat is een punt? Alles is niets. Fiksie, verdwijnpunt. Punt. Een punt bestaat niet, zegt een van beiden, voor de verandering zijn we het met elkaar eens, in een geschiedenis bestaat geen punt of grens, het is hooguit een teken van ademnood, een weglating ook, een teken: hier is iets niet

in de haak, hier wordt valsgespeeld, hier doet iemand alsof iets klopt,
amen afgelopen uit, wie niet weg is is gezien (p. 203).

Kenneth Patchen, geen onbekende in het recente werk van Vogelaar, sluit *Het dagboek van Albion Moonlight* af met 'Er is geen manier om een einde aan dit boek te maken. Geen manier om te beginnen'. Als we de appendix van *Raadsels van het rund* even buiten beschouwing laten, luidt de slotzin van het boek (dat eigenlijk geen slot heeft omdat er drie leesroutes bestaan!): 'Hij zei: al die tijd ben ik op zoek naar de laatste zin, pas wanneer ik die heb kan ik beginnen -' (p. 508). In het prille begin van *Raadsels* ... (p. 13) wordt gevraagd 'hoe we verder moeten', hoe de vraatzuchtige tekstverwerkingsapparatuur in volle werking gezet kan worden.

De tweede leesroute van *Raadsels* ... begeleid door een handleiding van 16 stellingen waarvan de 15e 'Het lichaam waarin zij wordt opgesloten is beroofd van vrijheid' is, loopt uit op *Nacht vijf: Nachtelike landschappen*, die afgesloten wordt door *Ruïne van de Reder.* Het zwijgzame personage Janus, de huurling van het staatsapparaat, praat plotseling honderduit, is niet meer te stuiten. Janus wordt afgeleid door bijzinnen en bijgedachten, raakt verstrikt in zijn eigen formuleringen en uitspraak 'omdat hij zich door zijn eigen galopperende woorden op sleeptouw had laten nemen naar oorden waarvan de spelregels hem ontgaan waren...' (p. 282-283). Er wordt gepraat en gegeten om er niet een nog grotere rotzooi (in het hoofd, waar de chaos rondwaart, waar de rede in puin ligt) van te maken. Zwijgen en spreken, vreten en gevreten worden. De schilder Francis Bacon ('de slager', p. 356) en Sade (de slaapkamer-filosoof, p. 356), die zo'n centrale rol in *Alle vlees* spelen, spelen al mee. Janus tracht Ekke, een ex-architect, duidelijk te maken dat niemand zich kan onttrekken aan de maatschappij die voortdurend in beweging blijft. Mon, de architect van de leegte (p. 90) of de artiest van het nulpunt (p. 184), wenst niet deel te nemen aan de rondleiding door de ruïne omdat het daar een puinhoop zou zijn (p. 273). Wat wordt er in de *Ruïne van de Reder* tentoongesteld? De wereld als waansysteem, dat sprakeloosheid veroorzaakt en de mensen reddeloos, radeloos en redeloos maakt. Vogelaar wil zien hoe het denken (de macht van de waanzin, de waanzin van de macht die alles in de gaten houdt) eruit ziet. Hij is vooral geïnteresseerd in het denken van mensen die ingepakt en weggelegd (opgeborgen) zijn door het dolgedraaide waansysteem, die als schizofrenen in de duistere nachtkant van het leven (als de rede slaapt en de nachtmerrie

door de dromen galoppeert) terecht zijn gekomen: de schedelplaats, de plaats waar het afval van overdag (nieuws, reclame, beelden, enz.) opgeslagen en verwerkt wordt. Iedereen zit in hetzelfde maatschappelijke schuitje. Je moet wel meevaren. Iedereen zit in het schip en is in de boot genomen. Buitenstaanders bestaan niet. Wat is de keus? Pompen of verzuipen. Al pratend probeert Janus op de boot vol 'gekken' te vechten tegen het water dat aan zijn lippen wil staan, tegen de met geweld opgelegde taal- en denkorde, die ook een maatschappelijke orde is. Een orde die iedereen in orde vindt die haar ideeën reproduceert. Pompen betekent praten om nog enigzins aan het woord te komen in de maatschappij waar het dictaat en de monoloog heerst. Verzuipen betekent definitief zwijgen. Er zit niets anders op dan boven de chaos van dagelijkse indrukken, boven de lawine van beelden, geluiden en tekst uit proberen te komen.

Alle vlees (verhalen) is het boek van Janus, een vervolg op *Ruïne van de Reder.* Maar ook nu was er geen beginnen aan. De ene zin haalde de andere (onder)uit. Het ene verhaal riep het volgende op. Het schrijven werd een avontuurlijke reis naar het einde van de nacht. Aan het slot van *Alle vlees* breekt de dag aan.

Alle vlees is soms ook een (bewerkte) reprise van vooral *Ruïne van de Reder.* Zo zijn er bijvoorbeeld sterke overeenkomsten te bespeuren tussen tekst 20 in de *Ruïne* ... en tekst 61 van *Alle vlees.* Zinnen worden letterlijk overgeschreven. In tekst 61 wordt de vraag gesteld (een van de vele; ik moest even aan het vraag- en antwoordspel in *Ulysses* van James Joyce denken) of er misschien een gelegenheid komt om aan alle mythen en verhalen een einde te maken. De talloze verhalen die in *Alle vlees* uitgebraakt worden, kunnen als bestrijders van andere verhalen (de knusse huiskamerliteratuur) gezien worden. De bijbelzin: 'de Heer bewake alle ingangen en uitgangen...' (p. 379 van *Raadsels* ... neemt Vogelaar heel letterlijk in *Alle vlees.* De heer(sers) bewaken inderdaad alle lichamelijke openingen en uitgangen. Maar wie is bewaker, wie bewaakte? Wie bevindt zich binnen het gesloten machtscircuit, wie erbuiten?

Ook in *Alle vlees* is alle begin moeilijk. Het personage Bono, dat een tafelrede wil houden, oefent zich in openingswoorden. Kan hij een rede houden of maakt hij er een puinhoop van?: 'Alles hangt van het begin af, dat weet je pas als het te laat is, maar aan het begin komt meestal geen eind, elke zin is een begin, elk ogenblik - blind om zich heen maaiend komt hij als een dolle krab weer boven tafel' (p. 15). *Alle vlees* voorziet Vogelaar van een appendix in Raster 16 door een essay over de schilder Francis Bacon te schrijven (zijn *Painting 1946* prijkt al op de achterkant van *Alle vlees)*, gevolgd door een reeks vleeszinnen (een verzameling citaten over het vleselijk lichaam) waarvan er maar een paar ook in *Alle vlees* zijn opgenomen (onder andere als motto). Uiteraard is Vogelaars verzameling vleeszinnen met talloze andere uit te breiden. De vleeszin die als motto boven dit essay staat, zou ook niet misstaan in Vogelaars collectie.

In een interview met De Waarheid (31-12-1980) zei Vogelaar, dat hij bezig was met een afsplitsing van het Janus-boek *Alle vlees* ('Toren des zwijgen') voor een vierde deel *Operaties*, dat een Ekke-boek (Ekke is in *Raadsels* ... een ex-architect die allerlei machines aan de praat probeert te krijgen) zou moeten worden, een boek over utopieën. De 16e-eeuwse Th. Campanella, die in gevangenschap op papier een utopische zonnestaat ontwierp, zou centraal komen te staan. De utopie van de Renaissance, de Verlichting en het socialisme zouden als tekst, als collectieve droom, aan bod komen, geschreven door individuen die plaatsvervangend voor de gehele mensheid konden spreken. Campanella wordt overigens in *Raadsels* ... al tweemaal genoemd (p. 469 en 533-534). In *Alle vlees* staat:

> Hebben de Campanella's daaraan schuld, die - op basis van hun verhitte voorstellingen van deze warmtebron (de zon als gat - GB) gedurende de dertig jaar dat ze in een donkere sel doorbrengen - een zonnestaat ontwerpen, een web bestaande uit kazets, een stad van het gat, babyion, het heilige der heilige een mangat, de metafysikus onzichtbaar in de middelste sirkel van de stenen ensyklopedie (p. 224).

Wordt *Operaties 4* een boek over het bouwen van een toekomst (in steen) die voor iedereen in één klap verplicht wordt gesteld? Of gaat Vogelaar een andere kant op, de kant van het fragmentarische? In Raster 20 (pp. 14-35) en 22 (pp. 80-99) laat hij een andere proefballon op: oefeningen in het dagboekschrijven. Staan die oefeningen los van de - overigens ook steeds voorlopige - *Operaties* (Raster 20, p. 14), of kunnen de dagboeknotities uitgroeien tot een boek van Mon, die in *Raadsels* ... de afstandelijke intellectueel speelt, wars van solipsisme in de literatuur? (Raster 20, p. 24) Zeker is, dat de oefeningen in het dagboekschrijven een uitbraakpoging zijn: ‘Een opening kreëren (...), dat is voorlopig het doel’. (Raster 22, p. 81) Plaatsmaken, ruimte scheppen. De term uitbraakpoging hanteert Vogelaar overigens ook, en niet toevallig, in zijn inleiding bij het themanummer van Raster (24) over gestoorde en verstoorde teksten. In het volgende citaat heeft hij het in de eerste plaats over de ‘gestoorden’ die in Raster 24 aan bod komen, maar het citaat zou ook op zijn eigen werk van toepassing kunnen zijn.

> Het lezen van gestoorde teksten wordt een gevaarlijke bezigheid, omdat men gekonfronteerd wordt met fysieke taalhandelingen: taal en schrift, denken en lichamelijkheid, teken en betekende gaan een ongekende verbinding aan. Ruwe teksten (...) noemt Thévoz ze; maar wie zou denken met naïeve, onschuldige, nog ongevormde, spontane uitingen te maken te hebben, wordt gekonfronteerd met overbewuste, weloverwogen, subversieve geschriften. Het gaat bij gestoorde teksten om uitbraakpogingen uit taalkonventies - een opstand tegen de taal die tevens, zoals Oswald Wiener stelt, een opstand tegen de maatschappij is; de schrijver ervan een spelbreker. (Raster 24, p. 7)

De taal als knellende tweede huid die afgeschud moet worden.

Het dagboek van Vogelaar is één doorlopende maskerade (o.a. van citaten), waarbij de auteur heftig twijfelt aan de regels van het dagboek die de eerlijkheid van wat de dagboekanier op een bepaald moment op papier zet maar al te gemakkelijk kunnen ondermijnen. De persoon die het dagboek schrijft is een proefpersoon: de auteur/acteur die telkens met de moed der wanhoop, met de hoop der hopelozen, andere gedaanten aanneemt. Het provisorische dagboek in voorlopig twee delen is wel steeds meer een werkjournaal geworden: verslagen van wat hij leest en hoe hij dat verwerkt. Persoonlijke confidenties, nog herkenbaar aanwezig in een variant van de eerste dagboekoefeningen (gepubliceerd in het Vlaamse tijdschrift Heibel, december 1981) masseert hij in gelukkig toenemende mate weg. ‘De schrijver vermomt zich voortdurend. Dus maken zijn konfidenties deel uit van het spel’. (Raster 20, p. 23) Lezers die de vent achter de dagboekvorm niet kennen - en waarom zou dat ook moeten - zullen echter wellicht enigszins fronsen bij zinnen als ‘Heb *niet* gemeld hoe het afgelopen maand rond K. is verlopen; het zoveelste hoofdstuk in onze Strindberg-farce’. (Raster 20, p. 19) Duidelijk is, dat de dagboekfragmenten geen realistische weergave van dagelijkse beslommeringen en belevenissen in de traditionele dagboeksfeer zijn. Het realisme verlamt immers de verbeelding?

Vogelaar bouwt in zijn dagboeknotities afweermechanismen in (bewust begint hij zijn bijdrage in het boekje *Eerste liefde*, waarin schrijvers verhalen over hun eerste

liefde, met het woord ‘afweermechanisme’: persoonlijke anekdotiek is triviaal), neemt als het ware afstand van zijn ‘ik’ en probeert die ‘ik’ afstandelijk te beschrijven, als was het een ‘hij’. De figuur van *Mijnheer Teste* (een boek van Paul Valéry), die in *Raadsels* ... al opduikt (p. 371), is een hulpconstructie om het zuivere, ongevormde intellect uit te vinden, te maken. In het pas verscenen *Oriëntaties, kritieken en kommentaren* (een bundel recensies over vooral buitenlandse literatuur en essays over onder andere Peter Handke en Roland Barthes) schrijft Vogelaar:

> Valéry was een bewonderaar van Leonardo (da Vinci, in *Raadsels* ... treedt hij van p. 517-525 vooral op als een 'ontwerper van oorlogsmasjienes' - GB), wiens methode was: observeren, uitdenken, uitproberen, experimenteren, met steeds minder interesse in de resultaten.

Valéry publiceerde met tegenzin, omdat hij het voorlopige belangrijker vond dan het definitieve (de afronding in gestolde boekvorm). Ook Vogelaar breekt zijn *Operaties* telkens weer open. Waarom intrigeert de denkfiguur Teste Vogelaar? Hoewel hij verzucht wel een hele reeks *Operaties* nodig te hebben om daar achter te komen (Raster 20, p. 29), geeft hij wel een voorzet:

> De figuur Teste kijkt naar zichzelf als naar een vreemde. Een beter program dan het zoeken naar identiteit waar iedereen het tegenwoordig om te doen schijnt te zijn, samenvallen met jezelf. Belangrijker lijkt me: jezelf te zien als een vreemde vorm die alleen te beschrijven is door heel anders met taal om te gaan. Dat is voor mij de enig aanvaardbare manier om de eigen persoon ten tonele te voeren. (Raster 20, p. 30)

Zo schrijft Roland Barthes in *Roland Barthes par Roland Barthes* ook over zichzelf in de hij-vorm. Niet het onderwerp (subject) is essentieel, maar de andere waarnemingspositie: een bekend, vertrouwd iets (de eigen persoon) tot een raadsel, een vreemd voorwerp (object) maken. Niet zozeer óver jezelf schrijven, maar jezelf her-schrijven.

Mijnheer Teste is een wandelende encyclopedie, een bewustzijnsmachine, de 'demon van de mogelijkheid' (Vogelaar in Raster 6, (in een essay over de taalmachinebouwer Raymond Roussel, p. 57). In Raster 23 lijkt Vogelaar van de fragmentarische dagboekvorm af te stappen om helemaal over te gaan op het produceren van essayistische fragmenten zonder begin of eind. Wat Vogelaar over Valéry schrijft, kan ook op zijn eigen *Operaties* van toepassing zijn. Valéry publiceerde nooit omdat hij nooit iets af had, alles bleef voorlopig.

> Schrijven was een vorm van uitstel geworden: '*Mijn werk als schrijver bestaat enkel in het in 't werk stellen (letterlijk) van aantekeningen, fragmenten die ik over van alles en nog wat, in alle episoden van mijn leven, geschreven heb*'. (1917) Publikatie kwam meestal pas tot stand wanneer hij meende een opdracht niet langer te kunnen weigeren. (Raster 23, p. 59).

Het dagboekschrijven hield voor Vogelaar misschien het gevaar in, dat hij niet aan het échte schrijven (fragmentarisch essayisme) toekwam, zoals gepraktiseerd door Valéry, Benjamin, Barthes, Enzensberger. Vogelaar twijfelt aan de dagboekvorm, die ogenschijnlijk vrij is maar door zijn vormeloosheid juist onvrijheid kan opleveren.

> Journaal: Illusie van schrijven, illusie van leven, illusie van herinnering en vereeuwiging. Het dagboek kan ook een alibi worden voor het schrijven: schrijven om te ontkomen aan de schriftuur. Toch betekent het voor mij niet weergave maar eerder toeëigening. (Raster 22, p. 93)

Raadsels ... kent een achttal 'Notenschriften', die hier en daar sporen van een dagboek vertonen. In het laatste notenschrift, aantekeningen in de marge, signaleert Vogelaar ook al het problematische van de vormeloze dagboekvorm:

> Een goed dagboek vereist een boek per dag. Een goed dagboek is dus een (zeer pijnlijk) middel om jezelf uit de weg te ruimen. Een dagboek is een middel om jezelf te vangen op presies die plaats waarin je gevlucht bent. (En als je het luchtdicht verpakt in doorzichtige fiksie? Dat maakt geen verschil). (p. 481)

Geen weergave (van citaten, van stukjes realiteit), maar toeëigening. Dat is de werkwijze, die Vogelaar erop na houdt. Evenals Roland Barthes is hij op ontwrichting, decompositie en demontage van het burgerlijk bewustzijn uit. Voor Barthes stond geen enkele taalvorm buiten de ideologie. Het doeltreffendste antwoord op ideologie zag hij in de 'diefstal', de toeëigening. (Vogelaar in *Raadsels* ... 'Heb je een zin enkele keren in je mond genomen, dan is het een uitspraak van jezelf geworden' (p. 482). Barthes schrijft in zijn *Inleiding tot Sade, Fourier, Loyola*: 'de oude tekst van de cultuur, de wetenschap, de literatuur in stukken breken en het karakteristieke ervan volgens onkenbare formules uitzaaien, op dezelfde manier als men gestolen goed onkenbaar maakt'. Vooral in zijn latere essays ging Barthes te werk volgens de strategie van ontvreemding, vermomming en ontwrichting. Vogelaar in zijn eerste oefeningen in het dagboekschrijven:

> Liever dan citeren (een pagina uit het Logboek van Mijnheer Teste) zou ik - en dat is doorgaans mijn werkwijze ook - Teste en Musil door elkaar mengen, toeeigenen en vervormen; en wanneer ik bijvoorbeeld Mon (personage uit *Raadsels* ... - GB) een dergelijke claus in de mond leg, hoeft er geen dure verwijzing naar grote auteurs te zijn, maar spreekt er een mentaliteit (en voor degene die toevallig de betreffende teksten kent heeft de uitspraak de bijbetekenis van een aanhaling, meer ook niet). (Raster 20, p. 27)

Voor Barthes is iedere tekst weer intertekst van een andere tekst. In *Van Werk tot Tekst* meldt de in 1980 gestorven essayist: 'In de Tekst bestaan de betekenissen niet naast elkaar maar gaan er doorheen en kruisen elkaar; de Tekst beantwoordt derhalve niet aan een interpretatie, zelfs niet een liberale, maar aan een explosie, een uitzaaiing'. Een tekst als een woekering van woorden als het ware. Of Barthes nu schreef over Japan, fotografie, mode of een verhaal van Balzac, telkens weer demonteerde en reconstrueerde hij om te kijken hoe het mechaniek (de ideologie van de mode bijvoorbeeld) in elkaar stak, hoe beeld- en ideologievorming tot stand kwam. Op Vogelaars teksten zijn de termen 'uitzaaiing', 'woekering' of 'kruising' ook van toepassing. In een interview met zichzelf zegt hij: 'Mijn voorkeur gaat uit naar de woekeraars'. (Raster 19, p. 79) In zijn zinnen probeert Vogelaar steeds nieuwe combinatiemogelijkheden uit. Niet één schrijfroute, maar alle mogelijke routes tegelijk als het even kan. Iedere tekst is een uitwerking/ bewerking en kruising van reeds bestaande teksten. Het fragment is het beste middel om aan fixaties en systemen te ontkomen. De ideale zin voor Vogelaar is een atopische zin. De atopie à la Barthes is een vrijplaats, die loodrecht op de gemeenplaats staat. De gemeenplaats is een afgrond (Karl Kraus), of in de woorden van Lucebert: 'het gevleugelde woord bestaat / zolang de lijm niet loslaat / want dan stort het als een gemeenplaats / diep in het hart'. (De *moerasruiter uit het paradijs*) Aan de atopische zin hoeft geen einde te komen omdat er geen verplichting bestaat op een gegeven ogenblik een punt achter een zin te zetten. Een zin hoeft niet 'afgemaakt' te worden. Altijd is er wel iets (een tussenzin) aan toe te voegen, tot het bittere einde. Zowel Barthes als Vogelaar houden pleidooien voor de buitensporige tekst, een tekst die telkens weer kan ontsporen (in bijzinnen) en zo gestoord en verstoord wordt. In het interview met zichzelf in Raster 19 heet het: 'Simultaniteit is een kernbegrip. Het schrijven gezien

als een kruispunt van talen, meerdere vormen van taal, van taalhandelingen en taalpraktijken'. (p. 78)

Kruispunt. De term is al een paar keer gevallen. Een van de verhalen uit *Alle vlees* heet 'ontmoeting of kruispunt'. (p. 99) Waar zijn veel kruispunten te vinden? In de stad. Vogelaar schrijft stadsliteratuur. De stad is een organisme dat zich steeds weet uit te breiden, dat in beweging blijft, evenals de zin als fragment dat nooit af is. Donald Barthelme, een auteur die Vogelaar in *Alle vlees* ook inlijft en bewerkt, zei eens: 'Fragments are the only forms I trust'. Liever fragmentarisch schrijven tot de dood erop volgt dan toegeven aan de realistische illusie van het verhaaltje met kop en staart, de zin van a naar b, de nabootsing of de weerspiegeling. De spiegel ligt allang aan scherven. Het fragment, de tekstscherf, is het beste middel voor de romaneske schrijfwijze, stelt Vogelaar in *Oriëntaties, kritieken en kommentaren* vast. 'Het fragment geeft een momentopname, een koncentratiepunt zonder inleiding en vervolg'. In zijn essay *Repeterende breuken. Fragmenten over het*

fragmentariese (Raster 23) herhaalt en varieert hij deze stelling.
Ik zet nu een punt achter dit inleidende essayfragment ‘Een open begin’.

Een stad van woorden

Raadsels van het rund kan het beste een stadsvorm genoemd worden. Vogelaar leidt de lezer rond in de stad: een gigantische kluwen van tekens, beelden, verhalen, reclame. De stad is een taalkakafonie, een dolgedraaide machine, een vuilnisbelt van uiteenlopend materiaal. Maar bovenal is de stad een verzamelplaats van teksten die aan taalbederf lijden. Om aan de voorschriften, verbodsbepalingen en andere regels die het gedrag proberen te reguleren te ontkomen, filosofeert het personage Mon in *Raadsels* ... over

> een werk dat onderweg bij ieder kruispunt de diversiteit aan mogelijkheden laat zien die in de geest aanwezig is, maar waarom alleen in de geest, laat ik liever zeggen, de diversiteit aan mogelijkheden die op 'n willekeurig ogenblik in het werk aanwezig is, in het werk zoals het zich tot dat ogenblik ontwikkeld heeft, en waaruit dan normaliter één vervolg gekozen wordt alsof dat het enige vervolg is dat in de tekst gegeven is, een werk dus dat bij ieder kruispunt, en waarschijnlijk betekent dat in concreto bij iedere zin een groot aantal kanten uitkan, ik zeg niet alle kanten, dat is weer geloven in de almacht van het toeval, zei Mon, bij ieder kruispunt is een duizelingwekkend aantal verschillende ontwikkelingen mogelik ... (p. 219-220)

Ik stop hier met citeren, hoewel de zin, die over Valéry's schrijfproces zou kunnen gaan, nog enkele pagina's voortwoekert. De term ‘kruispunt’ is een trefwoord bij Vogelaar, zoals al eerder duidelijk werd. In *Oriëntaties* noemt hij Alfred Döblins stadsroman *Berlin Alexanderplatz* ‘een amalgaam van levensverhalen die door elkaar lopen - Biberkopf is niet meer dan een willekeurig kruispunt’. Frans Biberkopf is geen figuur van vlees en bloed, zoals in Fassbinders film, maar een transparant, glasachtig lichaam waar de stad als het ware doorheen stroomt. Döblin bedreef stadsliteratuur op simultane wijze. De stad droeg niet alleen het gangbare taalgebruik in zich en verslond het, ook spoog ze taalflarden uit advertenties, kranteberichten of filmjournaals uit. De verbrokkelde, fragmentarische verteltechniek in *Berlin Alexanderplatz* is analoog aan het heterogene, chaotische stadsleven. De gedachten van Biberkopf vermengen zich met fragmenten uit de klassieke literatuur, teksten op aanplakborden, schlagers, enz. Eén centraal staand personage is niet meer genoeg als je over de stad wil schrijven, of beter: de stad wil vertellen, hérschrijven. Daarom treden in *Alle vlees*, ook stadsliteratuur, talloze personages op die even gemakkelijk in als uit het boek lopen, in en uit een zin. Om een paar namen te noemen: Janus (Gans), Benweg, Alma, Angelika, Dora, Pandora, Norrit, oom Lambertus, Polonius, Ferdinand, Carnac (evenals Benweg een dokter), Bono, Quaad, Proost, Pako, Mondor, Morgan, Mor en nog vele anderen. Het zijn stuk voor stuk mallen, invulconstructies. Niet alleen de zin of het personage is een kruispunt, ook de tekst (zoals Barthes het formuleerde). In zijn essay over Gustave Flaubert in Raster 18 - *Flaubert overschrijven* - duikt het trefwoord kruising andermaal op:

> De problemen die Flaubert in en met zijn werk aan de orde heeft gesteld - de verhouding tussen literatuur en wetenschap, intertekstualiteit als

> oplossing van de myten Auteur-Stijl-Kreativiteit, schrijven als ambacht, de taal als problematies objekt - zijn onverminderd aktueel gebleven. Flaubert is de eerste geweest die metodies in het schrijven de taal zelf ter diskussie heeft gesteld, dwz. de autoriteit van de ene, voor allen gelijkelik geldende representatieve taal. Voortaan gaat het om talen, om taalsituaties en om de teksten de tekst waaraan een schrijver werkt is niet meer dan een Kruising, een knooppunt. (Raster 18, p. 147)

In het hoofd van de mensen worden dagelijks karrevrachten tekst neergestort, die 's nachts in dromen verwerkt worden. De stad is ook een kruispunt, een verzamelplaats, een vergaarbak, een stortplaats van heterogeen materiaal waar geen eind aan lijkt te komen. In zijn essay *Slagzinnen slagorde (over de vertelde stad*) in Raster 12, een opstel dat als appendix bij *Raadsels* ... gelezen kan worden maar tegelijkertijd als voorafje bij *Alle vlees*, poneert Vogelaar dat de stad in feite een mythe is en slechts op papier bestaat. De stad is een allegaartje van schrifturen: ‘bevolkingsregister, belastingsdienst, archieven, kadaster, verkeersregels, gemeenteverordeningen, telefoonboek, advertentiebladen, vlugschriften, voorschriften. Slagveld ook van sinjalen’. (p. 10, Raster 12) Door de opeenhoping van dingen die allerlei lichaamsfuncties overnemen (bewegen bijvoorbeeld), reduceert de stad als tekenstelsel het lichaam. Het verloren gaan van een lichamelijk bestaan is een centraal thema in *Alle vlees* (het eerste motto dat aan het tekstdeel ‘Paleis der ingewanden’ voorafgaat, van Adorno en Horkheimer, gaat nader in op lichaamsfuncties in relatie met macht door de eeuwen heen). Het vormeloze vlees blijft over. Hoe als auteur aan de voorschriften, de verkeerstekens in de stad maar ook in de literatuur, te ontkomen? ‘Het enige verweer dat het schrijven tegen de machtsvoorschriften van de stedebouw heeft, is de linguïstiese demontage, vervorming, misvorming misschien, de overtreding van gedragsregels, denkvoorschriften en taalreglementering’. (Raster 12, p. 14) *Alle vlees* is stadsliteratuur zonder dat de stad rechtstreeks hoofdpersoon is. In het tweede deel *Oefeningen in het dagboekschrijven* (Raster 22) ‘onthult’ Vogelaar op welke manier de stad zich in *Alle vlees* manifesteert:

> Niet een roman waarin de stad als beeld een rol speelt, maar een *tekst* die zich *in* (het inwendige van) de stad afspeelt en in zijn bewegingen laat zien hoe de stad met haar gesloten, opsluitende, indrukkende en vormende ruimten, maar evenzeer met haar afwezigheden, ontkenningen, uitsluitingen (van de ruime ruimte, het land, de stilte, de natuur) de lichamen beschrijft, benoemt, regisseert, voortdurend andere rollen opdringt, samenvoegt, deklineert. De stad is een grammatika. (p. 87)

Geen wonder, dat de souffleur en de toneelmeester in *Alle vlees* handen vol werk hebben. Een nooit eindigende stad van woorden dus, van uitdijende zinnen die pogen grote schoonmaak te houden en het taalbederf tegen te gaan. Simultanisme en montage zijn schrijftechnieken die de onafzienbare hoeveelheid (taal)materiaal wellicht kunnen behappen en beheersen. De zieke, besmette taal dient geopereerd, gedemonteerd, bewerkt, versneden, opengemaakt, misvormd. In *Alle vlees* lopen niet zomaar enkele dokters rond.

Het essay *Slagzinnen slagorde* sluit Vogelaar af met zinnen die heftig nagalmen in *Alle vlees*:

> De metropool: een ongelimiteerde opeenstapeling en uitzaaiing van verhalen/geschiedenissen. De stadsliteratuur (...) is een vraatzuchtige parasitaire literatuur, dwars verdubbelende schriftuur, buitensporig, een

> woekering van betekenissen, en als men toch van een organisme wil spreken: ‘wildvlees’. (Raster 12, p. 15)

Het (wild)vlees is letterlijk en figuurlijk hoofdgerecht in *Alle vlees.* Aan tafel mag niet gezwegen worden. De praat- en vraatzucht kent geen grenzen. Een mond wordt al gauw een grote bek of een scheur. Een verhaal dat opgedist, opgerispt of uitgekotst wordt, neemt snel de vorm van vormeloosheid (‘woekering van het weefsel’ of ‘wild vlees’, p. 136) aan. In het satirische verhaal *Amannieten*, dat kritiek levert op het patriarchale kapitalisme op een opvallend éénduidige manier, gaat Vogelaar in op het vermeende verband tussen woorden en dingen. Michel Foucault, ook figurerend in *Raadsels* ... heeft al aangetoond, dat het benoemen of beschrijven van dingen geenszins betekent, dat die dingen meteen beheerst worden: dat is mythe van de realistische illusie (dingen nabootsen in woorden). Vogelaar:

> De Amannieten denken dat het ‘geheime’ woord van een ding kennen hetzelfde is als macht hebben over dat ding. En in wezen gaat het dan ook om een monopolie op de toegang tot een onzichtbaar mechanisme, tot een verborgen samenhang tussen de woorden en de dingen. Daarmee eisen de mannen de kontrole op over een deel van de reproduksievoorwaarden van de dingen, over de vruchtbaarheid van de akkers, over de ‘reproduksie’ van de aardappelen en wild / vlees, en zodoende over de reproduksie van de sosiale verhoudingen alsook van de plaats van bepaalde individuen of groepen daarin (p. 139).

Hoe de zin zich kan ontpoppen tot wildvlees, tot een vlezige zin met een woud van haakjes, tussenwerpsels en terzijdes zonder kern en ‘daarom allesverslindend’ (*Alle vlees*, p. 172) toont Vogelaar aan in *Een zin: twede zonde.* Het is een verhaal in één adem (zonder punt) dat bedoeld zou kunnen zijn ‘om een Gat te stillen’ (p. 136). Dat gat staat dan voor alle lichaamsopeningen: van mond tot kont, van oog tot oor, een pagina vagina. De zin, die loopt van p. 172 tot 191 in *Alle vlees*, is een zin met allure, body. Hij zit goed in het vlees. Een fragment tussen haakjes, op p. 176:

> ... (en even de vergiftigde bijgedachte met een prik of pil het zwijgen opleggen als zou de zin, wanneer men die haar gang laat gaan zoals al eeuwenlang het geval is, het aanzien van een stad krijgen die zich in haar woeker- en vraatzucht opwerpt als de eksklusieve, langzaam in- en uithalende en uitzaaiende vlek die een gruwelike toekomst uitwerkt, niet minder onschuldig als het slechts een opties effekt of syntetiese nachtmerrie mocht blijken te zijn)...

Geen wonder, dat de ‘vermenging’ van paarden en dromen in *Alle vlees* vaak nachtmerries oplevert!

Een zin: twede zonde is een voortzetting, een tweede ronde, van het verhaal *Sentence* van Donald Barthelme, een Amerikaanse schrijver. Dat verhaal staat in *City Life* (1970). De Vogelariaanse werkwijze van toeëigening en bewerking is in *Een zin: twede zonde*, waarin niet alleen Barthelme bewerkt wordt (soms lijkt de zin wel een collage van citaten!), manifest en controleerbaar. Eén voorbeeld. In *Sentence* van Barthelme staat ondermeer:

> ... even though it is true that in our young manhood we were taught that short, punchy sentences were best (but what did he mean? doesn't ‘punchy’ mean punchdrunk? I think he probably intended to say ‘short, *punching* sentences’, meaning sentences that lashes out at you, bloodying your brain if possible...

Vogelaar geeft dit citaat een taalkritische wending in *Alle vlees.* De vadertaal (de puntige zinnen!) dient afgeleerd te worden:

> ... maar zelfs als het waar is dat we al op de lagere school geleerd kregen dat korte puntige zinnen de voorkeur genieten (maar wat bedoelde onze leraar Taal - betekende ‘puntig’ spits, kortaf, bits, kort maar krachtig, raak recht op het oog? - ik vermoed, na dertig jaar oefenen en afleren, dat hij bedoelde te zeggen ‘korte dunne zinnen’, dat wil zeggen: zinnen die je mond uitspatten, je oor inspringen, in je hersenen prikken als 't kan en buiten begrip kunnen, ja en amen bedoelde hij ons te leren zeggen ... (p. 179)

Alle vlees is een oefening in het vergeten van door gezin en onderwijs ingeprente taalregels ('Vergeten is immers een levensvoorwaarde', p. 43). Zowel de vader- als de moedertaal moeten het ontgelden. In zijn eerste *Oefeningen in het dagboekschrijven* signaleert Vogelaar bij zichzelf een bewustwordingsproces:

Verhelderend ook wat (Weiss) zegt over taal en taalomgeving: iemand die zoals hij zijn taalgebied is kwijtgeraakt, heeft daarmee ook zijn (niet alleen literaire) identiteit verloren. Het spreekt me vooral aan, omdat ik pas de laatste jaren ben gaan beseffen hoezeer mijn schrijven (...) zijn wortels heeft in de moedertaal van mijn jeugd, het Brabants - in een wereld die ik regelrecht verafschuw; *Alle vlees* is voor een deel een afschrijving van die taal geweest. (Raster 20, p.21)

In augustus 1980, vlak voordat hij *Alle vlees* publiceerde, trad Vogelaar op in de Volkskrant-rubriek *Schrijvers als lezer.* De lezer Vogelaar bleek een alleslezer, een alleseter, een omnivoor. Vogelaar leest met de pen paraat om commentaar te leveren op 'alles wat er in die Neurenberger trechter van je hoofd gegoten is'. Dat beeld komt in *Alle vlees* op p. 180 en 243 terug, maar duikt ook in allerlei varianten op. Een van de verhaaltitels in *Alle vlees* luidt niet zomaar 'Vertel het nog maar eens met eigen woorden'. Die woorden dienen gewantrouwd te worden. Vogelaar in De Volkskrant:

> Elk woord blijkt, zodra het in een zin terecht komt, zoveelstehands en door en door vuil. Je kunt niet het eenvoudigste verhaal vertellen of zelfs maar een ding benoemen of eerst moet je tonnen onzin verwijderen, noemers die niet de mijne zijn en evenmin die van de dingen zelf. Elk ding is bedekt met een korst van betekenissen, waarden, schijnverbanden. Niet dat er nu getreurd dient te worden over iets dat verloren zou zijn gegaan - het zuivere, ongerepte woord -, je moet alleen oppassen dat je niet in woorden gelooft. De beste remedie is schrijven - *terugs*chrijven.

En inderdaad, in *Alle vlees* maakt Vogelaar de nodige woorden vuil aan de zieke taal, die tegelijkertijd onder het mes gaat.

Het wordt tijd om wat samenhangender op *Alle vlees* in te gaan.

Alle vlees, alle kwaad, alle macht

In *Alle vlees* dendert de in *Raadsels* ... begonnen geschiedenis van de waanzin - het niet-alledaagse, het duistere, de nachtzijde van het denken - verder: de historie van het instinct, de (seksuele) driften, het geweld en de macht waaronder het zwakke vlees te lijden heeft. Kortom: de ontwikkeling van prehistorisch jachtvolk tot posthistorisch grasvolk (H.C. ten Berge gebruikt deze term regelmatig in zijn werk) 'of moeten we zeggen van jagend natuurwezen naar jachtig papetend pillenslikkend etersnuivend ijslikkend en aan kunstborsten zuigend kultuurfenomeen' ... (p. 9) Het woord is letterlijk vlees geworden in dit smakelijke, zelfs humoristische lijdensverhaal. De wildgroei is niet meer te stuiten. Het ene verhaal kruist het andere of haalt het onderuit.

De machtsvraag is niet te reduceren tot het traditionele bezit van de produktiemiddelen. De bovenbouw (de bovenkamer, het hoofd) mag niet vergeten worden. Macht is gebaseerd op toestemming, geloof, angst, taalmanipulatie. Er bestaat een gigantische 'behoeftenindustrie'. Mensen geven 'vrijwillig' hun stem af en kunnen daarna alleen nog maar zwijgen. De instemming met de heersende macht die op alle fronten wordt opgedrongen, inclusief ingecalculeerde vrijheid, is het resultaat van geregisseerde machinaties. Je vrijheid afgeven is een vorm van dagelijkse waanzin. Op een rationele manier worden mensen tegen hun eigenbelang

opgezet. De heersers bewaken inderdaad alle in- en uitgangen, ook die van het lichaam. In het zeer duidelijke *Amannieten* wordt het bezit van de taal onderzocht. Wie de taal beheerst, beheerst de maatschappelijke onderdrukking van de vrouw door de man, van de arbeider door de bezitter, van het kind door de ouders, van de soldaat door de generaal, van de acteur door de regisseur/souffleur.

Alle vlees is een historische roman, onderverdeeld in talloze verhalen, waarin het probleem van de macht, de uitbuiting van het menselijke lichaam in opgedrongen arbeidsomstandigheden (of oorlogshandelingen) en seksuele relaties vanuit allerlei hoeken en gaten behandeld wordt. Een onderaardse geschiedenis van de waanzin. De vele verhalen die Vogelaar zijn bewegelijke personages laat uitbraken gaan over schranspartijen in gevangenissen. Wie de sleutel tot de gevangenissen (een ziekenhuis, een wooneenheid die een cel is, het lichaam dat van zijn vrijheid beroofd is, de taal waarin iemand als in een tweede huid opgesloten kan zitten) heeft, is lang niet altijd duidelijk. Wie bevindt zich buiten de gevangenis, wie zit erin? Velen koesteren de illu-

sie dat ze vrij rondlopen. Maar van wie is de taal? Van wie is ons lichaam? Vogelaar maakt onderscheid tussen lichaam en vlees in *Alle vlees*, dat over alle kwaad en alle macht gaat. In De Waarheid van 31-12-1980 zei hij:

> Je kunt zeggen: de taal van het onbewuste staat tot de éénduidige, bewuste taal als het vlees tot het lichaam. Het vlees (het mensenmateriaal) wordt ingezet in het arbeidsproces, bij de seksualiteit (potentie, mannelijkheid) en de oorlog (kanonnevoer).

Het eerste deel van *Alle vlees* speelt zich af in de duisternis van de geest: *Nacht/Dovemanshuis.* Dit deel is weer onderverdeeld, hoewel niet hiërarchisch, in A. Paleis der ingewanden (Planetarium), B. Sekreet (Observatorium) en C. Toren des zwijgen. In deel twee is de dag weer aangebroken, de tijd dat de produktie op volle toeren draait: *Dag/Spreekkamer.* Wachter wat is er van de nacht?: ' - de nacht is de overgang tussen twee ruimtes, een draaideur' (*Raadsels* ... p. 265). In de nacht komen de onderdrukte, verdrongen dromen en wensen boven. In *Alle vlees* gaat de lezer door de draaideur.

Het dovemanshuis is het duistere huis waar de Spaanse schilder Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) op de muren schilderde. Hij maakt satirische, macabere en hallucinerende schilderijen. De Napoleontische oorlogen vormden de aanleiding tot zijn cyclus etsen *Los desastres de la guerra.* Zijn serie etsen van stiergevechten kreeg de titel *Tauromaquia* mee (een andere schilder die in *Alle vlees* bewerkt aanwezig is, de Ier Francis Bacon, schilderde ook veel reeksen; over hem later). Het dovemanshuis van Goya is het duistere huis van de zieke geest.

In *Paleis der ingewanden* wordt nadrukkelijk de inwendige mens niet vergeten. In de ingewanden, het darmenstelsel worden de etensresten en de taalresten verteerd. Maar de lezer is letterlijk in een dovemanshuis terecht gekomen. De goede verstaander heeft aan een half woord lang niet genoeg. Alles en iedereen wordt in- en uitgekleed met woorden. Tafelredenaar Bono verslikt zich constant, verspreekt zich, wordt niet goed verstaan en tracht zich staande te houden temidden van (bek)vechtende vreters. Het hele boek gaat trouwens zwanger van de versprekingen en misverstanden: vergeten-eten, droomboom, ware haan-varahaan, woord-moord, honden-honger, projeksie-proteksie, beledigen-ledigen, meer dragen-verdragen, onverstaanbaar-onweerstaanbaar, stille nacht-veilige vacht, materiaalkennis-militaire kennis, enz. Dankzij versprekingen en misverstanden wordt de zin vaak een éénzinnige (geen onzinnige) gebeurtenis, een atopie waar de woorden niet gefixeerd worden door hun omgeving (geslacht, beroep, milieu) 'omstandigheden verklaren niet alles, niet veel, eigenlijk helemaal niets, omstandigheden zijn omstandigheden. Over omstandigheden zwijg ik wijselik, over omstandigheden is zoveel te vertellen, alles, zoveel dat een mens erin verzuipt...' (p. 135)

Woorden en voedsel genoeg in *Alle vlees.* Men praat en vreet tegelijkertijd. De taal raakt evenals het vlees op tafel in ontbinding. De verbeelding slaat op hol. De darmen raken ontregeld, de sappen- en drifthuishouding ontsporen. Dat komt ervan als je alles voor zoete koek slikt. 'Je heet wat je eet'. (p. 123)

Het leesvoer dat Vogelaar opdient is één enorme discussie over het verderf, één essayistisch, kritisch, beeldend pleidooi van een omnivoor, een vlees- en woordbewerker die vindt dat de huidige chaos onverteerbaar is (het informatiebombardement) en geopereerd dient te worden. Het gaat erom door de overdaad aan voedsel, de 'onverteerbare hoeveelheden vullende maar nog hongeriger makende kost (...) die je per kubieke meters tegelijk door de kokers en trechters in je huis krijgt gestort' (p. 81), niet gevloerd te worden. De opstand van

het vlees is bittere noodzaak om de karrevrachten ‘informatie’ te torsen ‘die ik op m'n nek had, en weetgierigheid die toenam naarmate ik schrokkerig dagelijks rotere porties van deze instantwereld in woord en beeld verorberde, van mij een uitgehongerde holklinkende omnivoor maakte, een alleseter...’ (p. 88)

De betekenissen die *Sekreet (Observatorium)*, het middengedeelte van *Nacht/Dovemanshuis*, in zich draagt, woekeren in ellenlange zinnen door. Secreet kan een afscheidingsprodukt van een (lichaams)orgaan zijn, dus snot, spuug, slijm, poep, pies, geil, woorden. Maar ook de betekenis ‘geheim’, we en kreng-serpent-hoer mogen meedoen. In *Eerste zin: twede zonde* treedt een geheimschrijfster, een directiesecretaresse op, die zich ook op de we terugtrekt waar de lezer haar mag observeren. In het ingelaste soft-porno-verhaaltje op p. 169-170 treedt een meisje op dat inderdaad een serpent genoemd kan worden: ze haalt het bloed onder de nagels van haar oom vandaan (bloed dat zich ophoopt in zijn pik) door haar lichaam letterlijk tot een gat (haar vagina) te reduceren en als onbereikbaar object te toon te stellen. Elders in *Sekreet* worden Emma O. en Anna O. betast en ‘gepakt’. De woorden bestijgen elkaar in de passages over deze twee O's, deze twee ‘gaten’. Alle lichaamsopeningen worden onderzocht. Anna O. wordt overweldigd door woorden.

> Ze hoort woorden die ze moet kennen maar de betekenis ervan ontgaat haar, het zijn ongewenste woorden, ongehoorde dingen worden in haar geboord. Nooit heeft ze geweten dat ze zoveel plooien en holten had die evenzovele openingen lijken te worden waarover ze geen zeggenschap heeft ... (p. 165)

Het derde deel van *Nacht/Dovemanshuis, Toren des zwijgen (Panoptikum)*, wordt door drie motto's voorafgegaan, waaronder een van Michel Foucault over het panopticum van Jeremy Bentham (1748-1832). Bentham was een Engelse filosoof en jurist, die onder invloed van Hume ethische opvattingen ontwikkelde die hij zelf onder de noemer ‘utilitarisme’ bijeenbracht en die ten grondslag lagen aan hervormingspogingen op het gebied van opvoeding en recht. Hij ontwierp een gevangenisgebouw waarin iedereen door bijna iedereen op alle ogenblikken bekeken, of liever gezegd bewaakt, werd. Van het Bentham-panopticum maakt Vogelaar de huidige produktie- en consumptiemaatschappij. Ook in *Toren des zwijgen* wordt de wereld tot een gat, een sleutelgat vaak, gereduceerd: het bewakersoog en -oor. Dat vleesgeworden oog en oor beheerst het denken en handelen van de mens. Wie even uit de boot valt wordt in ziekenhuizen of andere revalidatiecentra weer opgepept en ingelijfd. De bewakingsdienst van Lips (zie p. 232) houdt een oogje in het zeil, stelt orde op zaken zodat de wereld weer in orde en op orde lijkt. Een afgerond, gesloten circuit (zie p. 237; in Vogelaars tekstverzameling *Het heeft geen naam* heet een fragment *Gesloten sirkwie*). Iedereen wordt geleerd anderen en zichzelf in bedwang te houden: ‘ik wenste één en al oog te zijn, één en al oor’ (p. 228). Eén figuur in de gevangenis à la Bentham wordt niet in de gaten (!) of de kieren gehouden.

> De figuur waarover we het hebben ongezien in het middelpunt, een al oor, een en al oog; in een sirkel er omheen, op alle nivoos even goed zichtbaar, de onder toezicht geplaatsten in hun doorzonverblijven, de onderhorigen, de onwilligen en de twijfelgevallen in observatie, de zwakkeren van de samenleving om niet nog grovere termen te gebruiken (p. 231)

De triomf van het wakend oog, de wereld teruggebracht tot een oog dat door een sleutelgat loert. Hoe aan dat alziende oog te ontkomen? Via een regen van woorden wil Vogelaar ons laten zien, dat we ons moeten oefenen in het vergeten, in het

afleren van een taalgebruik dat de huidige maatschappij een paraplu boven het hoofd houdt. De mensen staan bloot aan een vervuilde woordenregen die zich - als scherpe naalden - in het schedeldak boort. 'Buiten de mortefikatie, binnen de mollefikatie!' (p. 221) Om een einde aan de macht, de nacht (de duistere machinaties van de heersers) te maken is een opstand van het vlees nodig (Adorno). *Alle vlees* is een boek over nacht en dag, over zwijgen en spreken. Vogelaar probeert voor een beetje tegengif te zorgen door schedels op te lichten, mobiele taalmachines in werking te zetten en beweegbare toneeldecors

te gebruiken die allemaal inzicht kunnen geven in het denken dat aan de macht en de onmacht ten grondslag ligt. Met veel omhaal van woorden en (reis)verhalen probeert Vogelaar een *echt* begin te vinden zodat de mens werkelijk aan het woord kan komen. Via omwegen schrijft hij tegen het kannibalisme in.

Op de achterkant van *Alle vlees* staat een foto van een schilderij van Francis Bacon. In het essay *Door een schilderij van Francis Bacon* (Raster 16, pp. 109-133) maakt Vogelaar duidelijk, dat wat Bacon met verf doet, hij met literaire middelen tracht te bereiken. De geschilderde figuren van Bacon zitten gevangen in ruimten, kubussen. Ze zitten opgesloten in de herhaling (Bacon schilderde vaak in reeksen, in varianten), in de reproduktie. De variaties - bijvoorbeeld het telkens even anders vervormen van gezichten, karkassen, opgehangen vlees, open monden - maken het thema van Bacon uit. Hetzelfde verhaal gaat op voor het proza van De Sade. ‘iet het tema van de bevrijding de fysiek-erotiese variaties bepaalt, maar de variaties uitmaken wat de vrijheid aan lusten te bieden heeft (...)’. (Raster 16, p. 110)

Bacon loert als een jager op wild vlees, wil manifestaties die slechts tijdelijk en toevallig zichtbaar zijn (de schreeuw uit een open mond) vastleggen. Een schilderij ontstaat door de spanning tussen constructie en toeval. Het vlees kent alleen de lust of de last van het ogenblik. Is de schreeuw die geproduceerd wordt de schreeuw van een genieter, die ‘ah’ en ‘oh’ steunt, of is het de schreeuw van het geslachtofferde vlees? Bacon ‘heeft het niet over de kruisiging, het lijden, de pijn, verminking, vernedering, maar over de waarneming en beleving ervan’, (p. 119) Het observerende oog van de schilder.

De Sade en Bacon reduceren de wereld tot gaten, lichaamsopeningen. In *Alle vlees* volgt Vogelaar hetzelfde reductie-proceé, zoals we gezien hebben. *Triomf van de twee o's* (Anna O. en Emma O. bijvoorbeeld - GB) heeft een verhaal. In *Oriëntaties* legt Vogelaar, in een recensie over *De dood van een imker* van de Zweed Lars Gustafsson, een verband tussen het ‘gat’ en het ‘ik’.

> Taal is in deze roman een essentieel onderwerp daar het immers gaat om de benadering van het ongekende: het ‘ik’ dat een zinloos woord is en, als laatste toevluchtsoord voor een verpletterende werkelijkheid, een zwart gat is, te vergelijken met de pupil van het oog of het zwart tussen de planeten, een raadsel dat met raadsels wordt opgelost.

De mens als raadselachtig rund (in zijn dagboekoefeningen komt de ik-problematiek in alle hevigheid terug).

Samuel Beckett, die in *Alle vlees* aan de wieg stond van zinnen als ‘De zon was verdwenen, al jaren, in plaats daarvan hing er een vuile onderbroek’(p. 230, zes pagina's daarvoor werd de zon als een zwart gat gepresenteerd!), wordt in het Baconessay ook aangeroepen.

> De open mond als vorm betekent op zichzelf nog niets - een opening die voor alles kan dienen. Bij Beckett, meer dan wie ook congeniaal met Bacon, is de O van de open mond zie *Niet ik*, waar van de sprekende persoon alleen een mond zichtbaar is - een uitgang voor een eindeloze woordenstroom, een oorverdovend zwijgen. Ook bij de open mond van Bacon - de vorm van een gevoel - staat niet vast of er een eerste of een derde persoon schreeuwt. (Raster 16, P. 121)

Hier mag de lezer denken aan de ‘ik’ Roland Barthes die over zichzelf als een ‘hij’ schreef.

Een van de zogenaamde vleeszinnen die Vogelaar in Raster 16 bijeengesprokkeld heeft (pp. 134-150) - zinnen van Adorno tot Traven die grondstof van *Alle vlees* vormden - gaat nader in op de groteske: een literaire tekst die een detail opblaast, die het gewone omgewerkt heeft tot iets ongewoons, iets buitensporigs. *Alle vlees* dus. Of veel schilderijen van Bacon. Of de dikke boeken van De Sade. Of het meeste van Beckett. Of - om dichter bij huis te blijven - Gust Gils, in *Oriëntaties* door Vogelaar 'een van onze beste komieken' in de literatuur genoemd (met Koot). Ik geef een gedeelte uit die vleeszin weer:

> Het belangrijkste deel van het gezicht is in de groteske evenwel de mond. Hij domineert. Het groteske gezicht is uiteindelijk één opengesperde mond. Al het andere is alleen maar een omlijsting van de mond, van die gapende en verslindende lijfelijke afgrond. Het groteske lijf is een lijf in wording. Het is nooit klaar, nooit afgesloten (net als het tekstlijf -GB). En het bouwt en schept zelf het andere lijf. Bovendien slokt dit lijf de wereld naar binnen en wordt zelf door de wereld verslonden. De belangrijkste rol in het groteske lijf spelen daarom die delen, die plaatsen, waar het zijn grenzen overschrijdt, waar het een nieuw (tweede) lijf voortbrengt: het onderlijf en de fallus, (p. 142)

Van confrontatie naar orietatie

In mei van dit jaar verscheen, negen jaar na *Konfrontaties, kritieken en kommentaren* (waarin een groot deel van de Nederlandse literatuur werd 'afgebroken') een nieuwe Vogelaar-bundeling, hiervoor al incidenteel ter sprake gekomen: *Oriëntaties, kritieken en kommentaren.* Daarin verzamelde Vogelaar niet alleen - eerder in De Groene verschenen - recensies over vooral vertaalde buitenlandse literatuur die hij belangrijk vindt (Thomas Bernhard, Robert Walser, Italo Calvino, Djuna Barnes, Lars Gustafsson en vele anderen), maar ook essays over het boekenbedrijf, de VPRO, Günther Wallraff, Döblins boek en Fassbinders film *Berlin Alexanderplatz*, het fenomeen Pé Hawinkels, Roland Barthes en polemieken met onder andere Carel Peeters (eerder in De Revisor gepubliceerd).

De gebundelde stukken zijn op twee manieren te lezen: als informatie over boeken en schrijvers die elders besproken worden òf als teksten die een licht werpen op Vogelaars eigen literaire werk. Bernhard, Barnes, Walser, Valéry treden, naast Flaubert, Kluge, Barthelme, Patchen, Foucault en vele anderen, ook in *Raadsels* ... en *Alle vlees* **op**.

In zowel het openingsstuk van *Oriëntaties* (over *Praag schrijven* van Daniël Robberechts) als het slotessay (over Barthes) gaat Vogelaar in op de term 'leesbaarheid'. Vogelaars eigen boeken worden overigens regelmatig door figuren die nog nooit tot een serieuze lectuur zijn gekomen voor 'onleesbaar' versleten, waarschijnlijk omdat de leesbereidheid ontbreekt. Een mening heeft iedereen wél over Vogelaar.

Robberechts *be*schrijft in *Praag schrijven* niet zozeer een stad, maar schrijft er een: geen reconstructie maar constructie, geen namaak maar máákwerk. Robberechts, en Vogelaar met hem, wil de wereld 'leesbaar maken'. In navolging van Barthes definieert Vogelaar 'leesbaar' niet alleen als het verwoorden van het bekende of vanzelfsprekende en niet alleen als het uitleggen van allerlei bijbetekenissen in een tekst.

> Leesbaar is niet iets voorstellen als herkenbaar, wat in veel verhalende literatuur gebeurt, maar de stroom van gebeurtenissen, belevenissen, herinneringen en ervaringen struktureren, voortdurend doorlichten, zodat zichtbaar wordt wat ondoorzichtig/niet-bekend en wat doorzichtig/bekend is.

Barthes maakt onderscheid tussen leesplezier (plaisir) en leesgenot (jouissance). Wie een tekst met plezier of genoegen leest, doet dat omdat er herkenning, zin of welbehagen ontstaat. Leesgenot wordt gestimuleerd door inspanning, onbehagen, tegenzin, wellust of zelfs pijn (pijn komt in de boeken van Lars Gustafsson, met name *De dood van een imker*, als belangrijk motief voor, Vogelaar lijkt daarop te reageren aan het slot van zijn dagboekoefeningen in Raster 22). In tegenstelling tot leesplezier levert leesgenot iets nieuws op. Leesgenot is bijna een fysieke aangelegenheid, waarbij de taal 'lust' oproept, een tweede lichaam kan worden. Het schrijfgenot kan ook een lichamelijke uitputtingsslag zijn. Het is geen toeval, dat de term 'lust' (voor het oog en het oor) regelmatig voorkomt in *Raadsels* ... en *Alle vlees.*

In *Oriëntaties* zijn verschillende rode draden te ontwaren die ook door het literaire werk van Vogelaar zelf lopen: de

aandacht voor het fenomeen stad, voor de waanzin als afweermechanisme (‘malen om niet vermalen te worden’ schrijft hij in een recensie over *Fritz Koch z'n opstellen* van Robert Walser), voor de rol van de intellectueel in de politiek en de aandacht voor uitdrukkingswijzen, denkmechanismen en schrijfprocessen eerder dan voor schrijfprodukten of denkresultaten (visies, meningen). Het essayistische en het romaneske zijn bij Vogelaar niet te scheiden.

Het fenomeen stad. Robberechts en Calvino (in *De onzichtbare steden*) construeren al schrijvende (droom)steden. De onzichtbare steden waarvan Marco Polo vertelt (Kublai Khan is de luisteraar maar neemt later het vertellen over), zijn mogelijkheden, ‘afhankelijk van de blik, wens, belang van de inwoner of reiziger, een andere kombinatie en steden geven evenzovele beelden te zien als er verschillende inwoners zijn’. Steden zijn net als dromen opgebouwd uit verlangens en angsten.

In Thomas Bernhards autobiografische roman *De oorzaak* speelt de stad Salzburg als een soort katholiek-fascistische knekelgrond een hoofdrol. Bernhard valt met de deur in huis. Zijn openingszin luidt:

> Bevolkt door twee categorieën mensen, de zaken doeners en hun slachtoffers, is de stad voor wie er leert en studeert alleen op een pijnlijke, ieders natuur aantastende, mettertijd ontwrichtende en uiteindelijk vernietigende en vaak op geniepige wijze tot de dood leidende manier bewoonbaar

(p. 11, dit citaat staat niet in Vogelaars recensie over *De oorzaak*). De stad functioneert als een vernietigingsmachine. Bernhard produceert volgens Vogelaar geen visies of meningen over onderwijs, opvoeding, waanzin (de oorlogswaanzin van het bombardement - GB) of zelfmoord, maar *zinnen* (zie de openingszin met haar vertakkingen). En de zinnen van Bernhard zijn vaak lang en ingewikkeld, evenals de Vogelaar-zinnen of de Robert Walser-zinnen. Vogelaar heeft het in een Walser-recensie over de ‘lustbeleving van de schrijver bij het onvermoeibaar als guirlandes aaneenrijgen van zinnen, een praatlust die soms lijkt op praatziekte’. De wrange ironie wil, dat Walser literair volledig verstomde toen hij in een psychiatrische inrichting terecht kwam.

Thomas Bernhard produceert geen visies, hij demonstreert. Vogelaar: ‘Bernhard laat het verloop van gedachtengangen zien, denken en spreken is voor hem handelen’. De zinnen zijn gebaren, splitsen en verstrikken zich ‘alsof iemand zich een weg baant door een oerwoud’. Bernhards schrijven kwalificeert Vogelaar als een schrijven tegen de waanzin wat personages oplevert die een kruising zijn van Valéry's Teste en Beckett-figuren. Over oerwouden gesproken, de roman *Nachwoud* (1936) van Djuna Barnes is een lofzang op het Parijse nachtleven in de jaren twintig. Een van de personages zegt:

> De nacht verandert de identiteit van de mens: eenmaal los van het geregelde dagelijkse bestaan raakt hij in de complexiteit van zijn wortels, vertakkingen, wensen, angsten en ongewenste mogelijkheden verstrikt, mits de nacht als een leven geleefd wordt...’.

De nachtzijde van de geschiedenis, de titel van het artikel over *Nachtwoud*, staat evenzeer centraal in de *Operaties.*

De woekerende spreekstijl van de onbevoegde, dronken dokter in *Nachtwoud* (dokter Benweg en Carnac weten er overigens ook weg mee in *Alle vlees)* is in de

woorden van Vogelaar 'obsceen, zwelgend, allesbehalve hygiënies'. De vraatzuchtige taal van de delirerende dokter beantwoordt in al zijn duistere vertakkingen aan de geschiedenis van het onbewuste.

Zowel in zijn dagboekoefeningen als in *Oriëntaties* presenteert Vogelaar de literatuur als in taal verwerkte en bewerkte beleving van de werkelijkheid, waarvan ze tevens onderdeel uitmaakt. De schrijver - de intellectueel - kan zich dan ook niet met een superieur gebaar bóven de alledaagse (politieke) beslommeringen stellen door zich als soevereine, oorspronkelijke persoonlijkheid te verkopen met een gewichtige, zelfs doorslaggevende kijk op het politieke gebeuren waar ook ter wereld. De intellectueel zou zich volgens Vogelaar bezig dienen te houden met de drijfveren achter het menselijk denken en handelen, met de manier waarop visies en meningen tot stand komen, met schrijftechnieken. Goede literatuur laat zien waar gedachten vandaan komen, hoe mensen in hun denken ge- en misvormd worden. De auteur als producent van taal en uitdrukkingswijzen, om Walter Benjamin eens te parafraseren.

De hamvraag binnen en buiten de literatuur luidt: hoe krijgt de ideologie, via de bewustzijnsindustrie (media, mode, politiek), vorm in de hoofden en wat is er tegen een collectieve hersenspoeling te doen in een maatschappij die iedereen, als gold het 'doorkijkmensen', in de kieren houdt? De dokter in *Nachtwoud* van Djuna Barnes is al pratende 'onafgebroken in opstand tegen het hem opgelegde zwijgen'. In het werk van Beckett en Vogelaar is het niet anders. Wie zwijgt stemt toe. De enige hoop om de taal en daarmee de werkelijkheid in beweging te krijgen is schrijven, terugschrijven: schrijven om niet afgeschreven te worden.

Anthony Mertens

De vermenigvuldigingsmachine
Over de schrijfwijze in het werk van J.F. Vogelaar, gedemonstreerd aan de hand van 'Kaleidiafragmenten' en 'Raadsels van het rund'

Work in progress

In zijn artikel 'Jonas is er niet', waarin hij Vogelaars literaire produktie over de periode 1965-1970 besprak, kwam Rein Bloem tot de conclusie dat hier letterlijk gesproken kon worden van een 'work in progress' 'zozeer hangen de verschillende boeken met elkaar samen, zijn zij een uitbouw van elkaar'.[1.]

Er zijn inmiddels na het verschijnen van Bloems overzichtsartikel ruim tien jaar verstreken en in die periode heeft Vogelaar - naast de voorstudie *Ik in Kapitaal*, die in de verzamelbundel *Het mes in het beeld*[2.] (1976) verscheen - twee lijvige boeken gepubliceerd *Raadsels van het Rund* (1978) en *Alle Vlees* (1980), die de ondertitels 'Operaties 2 en 3' mee kregen. Post festum werd aan het in 1970 verschenen *Kaleidiafragmenten* de ondertitel 'Operaties 1' toegevoegd. Daardoor kan de indruk ontstaan dat Vogelaar na 1970 een geheel nieuw project is gestart en dat met de verhalenbundel *Het heeft geen naam* (1968) de eerste fase van zijn literaire ontwikkeling is afgesloten. Maar na de lezing van de drie operatie-delen hoeft aan Bloems vroegere conclusie niets te worden afgedaan. Dezelfde kaarten die in de vroegere boeken al op de tafel gelegd waren, blijken ook nu in het spel te zitten, al wordt het spel telkens anders gespeeld. Men zou zelfs van een 'work in progress' met terugwerkende kracht kunnen spreken, zozeer maken de vroegere boeken de indruk voorstudies te zijn van het latere werk. Anders gezegd: men kan *Kaleidiafragmenten* en wat daarna volgt lezen als een explicatie, een ontvouwing van het voorafgaande.

J. Firmin Vogelaar. Foto Neeltje Hin

In de vele besprekingen van Vogelaars werk werd al vrij vroeg het probleem van de toegankelijkheid ervan aan de orde gesteld. Ook Bloem registreerde deze kwestie naar aanleiding van *Vijand Gevraagd* (1967), waar hij opmerkte dat de ‘roman’ in al zijn openheid er niet toegankelijker op werd. De latere boeken zouden - in Bloems aan Umberto Eco ontleende term - in hun openheid *Vijand gevraagd* overtreffen. Desondanks meende Bloem in zijn bespreking van *Raadsels van het Rund*[3.] dat Vogelaar hier zijn meest tegemoetkomende boek geschreven had. Zo blijkt de kwestie van de (on)toegankelijkheid van het werk tot twee tegenovergestelde beoordelingen te kunnen leiden. Wanneer men de conventies van de klassieke realistische roman als maatstaf neemt en de mate van toegankelijkheid afmeet aan de graad van afwijking daarvan, dan wordt elk nieuw boek van Vogelaar inderdaad steeds moeilijker leesbaar. De vertrouwde elementen van de traditionele roman - identificeerbare, psychologische personages van vlees en bloed, chronologische of causale ontwikkeling van het verhaal, betrouwbare ruimte en tijdsaspecten, de referentiële code - zijn na *Kaleidiafragmenten* nagenoeg verdwenen. Toch kan men moeilijk

beweren dat deze elementen in de vroegere boeken wel aanwezig waren. Daarom is het, achteraf bezien, des te opvallender dat de positieve besprekingen van het vroegere werk vaak hun waardering baseerden juist op de eisen, die men aan de traditionele roman doorgaans stelt. Vogelaar werd geprezen om zijn talent om de dingen zo exact mogelijk te beschrijven en om het scheppen van geloofwaardige personages. Zelfs Bloem, die men toch moeilijk kan verwijten geen oog gehad te hebben voor Vogelaars manier van werken, prees hem in zijn overzichtsartikel ‘Anatomie van een glasachtig lichaam’ nog omdat Vogelaar er in geslaagd was daar een personage van vlees en bloed neer te zetten, haar een ‘vox humana’ te geven,[4.] waardoor het boek aan de kilheid van de nouveau roman kon ontsnappen. Ik betwijfel of Bloem een dergelijke beoordeling nog steeds voor zijn rekening zou willen nemen. Toch laat deze nogal traditionele benadering zich enigszins rechtvaardigen omdat de eerste boeken inderdaad geconcentreerd lijken te zijn rond een personage, dat een vaste naam krijgt - zoals Hilde in *Anatomie van een glasachtig lichaam.* Zij is ook het verbindingspunt tussen de verschillende teksten, die in de roman worden verwerkt. Daardoor kan de indruk ontstaan dat in de roman de problematiek van een personage wordt beschreven. Vanuit het perspectief van het latere werk kan men zich afvragen of het personage wel zo centraal staat: of het niet eerder gaat om een montage van vertelsituaties, waarbinnen het personage telkens een rol krijgt toebedeeld. Niet voor niets krijgt de hoofdpersoon in *Vijand Gevraagd* ook geen vaste naam meer. Het maakt daar in principe niet zoveel uit of hij Victor Veit, Voster Valk of Max Harden heet. De namen zijn eerder aanduidingen voor mogelijke romanpersonages die functioneren in telkens gewijzigde proefopstellingen. De fragmenten van personages worden opgevoerd als proefpersonen, aan de hand van wie de in- en uitwerking van geweld, domheid en terreur worden geobserveerd. In deze roman is heel duidelijk te zien hoe juist de ‘Anderen’ de proefpersoon tot een (anti-)held van een - hun - verhaal willen maken. Naargelang de verhalen - de proefopstellingen - wijzigen krijgen de proefpersonen een andere identiteit *opgelegd.*

Men zou haast gaan denken dat Vogelaar met elk nieuw boek de traditionele leeswijze van de vooraf gaande teksten, zoals die in de kritieken gestalte kregen, ongedaan wilde maken, om zo bijvoorbeeld te voorkomen dat men zijn verhalen, c.q. zijn personages opvatte als personificaties van het vereenzaamde individu of als een uitbeelding van een zoektocht naar identiteit. Van meet af aan ging het juist om het tegenovergestelde. De boeken zijn evenzovele uitbraakpogingen uit de beperkende, normaliserende, disciplinerende orde van de taal (het verhaal). Schrijven is bij Vogelaar geen middel om iets uit te drukken of uit te beelden; eerder is het een poging om het dwingende karakter van de werkelijkheidsbeelden te ontregelen.

Vanuit het perspectief van de traditionele leeswijze zullen Vogelaars teksten zonder twijfel ontoegankelijker zijn geworden, maar gelezen tegen de achtergrond van de modernistische traditie, die afscheid heeft genomen van het illustratieve en vertellende karakter van de realistische en naturalistische kunst, levert het werk met elk nieuw boek steeds meer ingangen op.

Bovendien heeft Vogelaar de coördinaten in de geschiedenis van het moderne proza, waarbinnen zijn werk zich beweegt, voor een belangrijk deel uitgezet in een aantal essays, die men niet alleen kan lezen als een begeleiding van zijn laatste boeken alleen, maar als een impliciete toelichting op zijn gehele werk. Ik doel hier niet zozeer op *Konfrontaties* (1974), waarin hij een aantal kritieken bundelde die hij geschreven had als recensent van ‘De Groene Amsterdammer’ (al kan men daar al heel goed zien welke beperkingen hij zag in de realistische literatuur, die in ons land de boventoon voert). Overigens stond daarin een essay opgenomen, dat alleen in de titel al - *Woekering van betekenissen*[5.] - de aard van zijn schrijfwijze doeltreffend

karakteriseert: een taalbehandeling, die niet - terwille van de communicatie - op eenduidigheid mikt, maar een bijna grenzeloze meerduidigheid nastreeft. Maar vooral de essays, die hij vanaf 1978 in het tijdschrift 'Raster' publiceert, bevatten expliciet en impliciet belangrijke elementen van zijn poëtica. Ze maken onderdeel uit van een van de projecten, die de Raster-redactie uitvoert: een archeologie van het moderne proza, een documentatie van een geschiedenis die loopt van Jean Paul en Lawrence Sterne tot Claude Simon en Italo Calvino en die zowel in historisch als toekomstig opzicht uitbreidbaar is. Vogelaars essays dienen zo een tweeledig doel: enerzijds zijn ze een bijdrage aan deze documentatie, anderzijds zijn ze ook te lezen als een ingang op zijn eigen werk. Sommige zijn zelfs bijna extracten uit zijn literaire werk. Ik denk hier bijvoorbeeld aan het opstel over de stadsliteratuur[6.] waarvan een belangrijk gedeelte voorkomt in het zevende hoofdstuk van *Raadsels van het Rund.* Anderen zijn min of meer rechtstreekse toevoegingen aan het werk: bijvoorbeeld de verzameling *Vleeszinnen*[7.] - fragmenten uit het werk van Adorno, Barthes e.a. over de problematiek vlees/lichaam - vormt een documentatie van *Alle Vlees.* In zijn opstel 'Repeterende breuken'[8.] vinden we een overvloed van materiaal dat niet alleen de achtergronden van het fragmentarisch schrijven in de moderne literatuur toelicht, maar tegelijkertijd als een reeks notities bij zijn eigen schrijfwerk gelezen kan worden. Datzelfde geldt voor de recent gepubliceerde *Oefeningen in het dagboekschrijven*[9.], die dezelfde functie lijken te hebben als de aantekeningen in de Notenschriften van *Raadsels van het Rund:* het zijn als het ware voorbereidende notities voor de uitvoering van een project. (Overigens komen we dit notenschrift als notities voor uit te voeren werk ook al in de vroegere boeken tegen, bijvoorbeeld in *Vijand Gevraagd*, p. 14 en 80).

Maar het meest komt Vogelaars poëtica te voorschijn in zijn opstel over de schilder Francis Bacon.[10.]

Variaties zonder thema

Schilderijen van Bacon dienden niet zozeer als beschrijvingsmateriaal voor *Alle Vlees*, maar als *generator* van de schrijfhandelingen. (*Painting 1946* siert het omslag van het boek). Het opstel over Bacon kan dus gelezen worden als achtergrondinformatie bij dit specifieke werk, maar tegelijkertijd is de congenialiteit tussen Bacons manier van schilderen en Vogelaars schrijfwijze zo eclatant, dat het opstel een uitstekende ingang vormt voor het hele werk. Wanneer Vogelaar over de schilderijen van Bacon opmerkt dat ze bestaan 'uit telkens nieuwe kombinaties van een beperkt aantal vormelementen of technische middelen'[11.], dat het variaties zonder thema zijn en dat men op grond daarvan kan zeggen dat het werk nauwelijks ontwikkeling vertoont, dan gaat dezelfde karakteristiek ook op voor het werk van Vogelaar zelf. Dat valt heel goed te zien in een boek als *Raadsels van het Rund*, waarin bijvoorbeeld het tekstfragment 'Ruïne van de Reder' een herschrijving is van wat er in de rest van het boek gebeurt. Zo zijn de teksten waarin Mon en Ekke om elkaar heen draaien in *Raadsels van het Rund*, een variant van de Ruïne van de Reder, waar Ekke en Janus van positie wisselen. Zoals de fuga van Mor en Tor in *Het heeft geen naam* een variant is van bijvoorbeeld de personages A en B in 'Seth', een verhaal uit *De komende en gaande man* (1965). Telkens komen dezelfde (vorm) elementen voor in een kaleidoskopisch figurenstelsel, die bij elke tik er tegen van patroon verandert.

Bacon werkt op een manier die in de moderne literatuur (evengoed als in de moderne muziek) vaker terug te vinden is: een methode die sterk gericht is op ordening om juist het toeval zo'n groot mogelijke kans te geven. Op dit punt is er overeenkomst met het werk van schrijvers als Flaubert, Roussel, Joyce, Beckett,

Borges en Butor. Dat Vogelaar in dit verband juist naar deze auteurs verwijst, mag geen verwondering wekken.

Vaak vinden we in zijn boeken verwijzingen naar het werk van deze auteurs, worden citaten en fragmenten er in verwerkt en

aan sommige heeft hij bovendien essays gewijd.[12.]

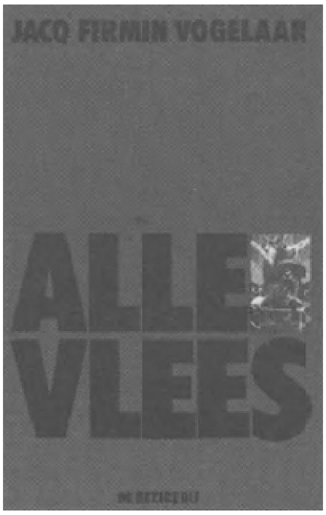
Wat veel van de teksten van deze auteurs met elkaar gemeen hebben is dat ze zich verzetten tegen een samenvatting of een parafrase ervan. Ze hebben zo'n mobiel karakter, dat een interpretatie er van al gauw misleidend is. Datzelfde geldt voor de schilderijen van Bacon. Vogelaar waagt een poging om *Painting 46* te beschrijven en komt al snel tot de conclusie:

> Geen enkel woord is zonder meer in overeenstemming met wat er op het schilderij te zien is. Wat stelt het voor? Probeer te *beschrijven* wat je ziet of probeer te *vertellen* wat er in het schilderij gebeurt, en je merkt dat welke benoeming dan ook averechts werkt. Ofwel wordt de vreemdheid opgelost in een overzichtelijke beschrijving die het schilderij zelf evenwel verduistert, zodat we nog alleen de afbeelding van de beschrijving (de interpretatie) zien. Ofwel levert het schilderij een (onuitputtelik) verhaal op dat binnen de kortste keren uiteenvalt in een reeks elkaar tegensprekende beelden.[13.]

Voor dezelfde problemen komt degene te staan, die Vogelaars teksten wil beschrijven, want de woorden daarvan blijken telkens kruispunten te zijn van verschillende reeksen betekenissen. Wie een leesroute volgt reduceert onvermijdelijk: men volgt een reeks en schakelt de andere betekenismogelijkheden uit die wel degelijk aanwezig zijn. Voor wie alles in z'n greep wil hebben moeten deze teksten irritant zijn: ze ontsnappen er voortdurend aan.

Het is moeilijk vast te stellen op de schilderijen van Bacon in welke ruimte de figuren zich bewegen. De benoeming van de ruimte is een kwestie van een (eenzijdige) optiek, want de ruimte is zo geschilderd dat het tegelijkertijd een slachthuis, hotelkamer, kerkruimte of laboratorium kan zijn. Het selecteren van een van deze mogelijkheden, maakt van de afbeelding een mogelijk verhaal, met uitsluiting van de andere. Ook in de boeken van Vogelaar is het vrijwel onmogelijk vast te stellen in welke ruimte de personages zich bewegen, terwijl dit aspect juist van eminent belang is daarin. De uitwerking van de ruimte op de personages, die er zich (menen in te) bevinden is namelijk een constante in al zijn boeken. Men hoeft maar een verhaal uit *De komende en gaande man* te lezen om het eclatante ervan te zien. In ‘Stille getuigen’ bijvoorbeeld is de hoofdpersoon ontvoerd of waant hij zich ontvoerd - dat valt al moeilijk uit te maken. Hij zit opgesloten in een ruimte waarvan hij niet weet of het een torenkamer dan wel een bunker is, maar zelfs dat is niet zeker:

> Wat ik me nu zit af te vragen is of dit inderdaad wel 'n kamer bovenin is, ja, ik had wel de indruk dat we trappen opgingen, maar ik kan me ook vergist hebben en waren het misschien treden naar beneden en zitten we onder de grond ergens in 'n kelder ...[14.]



In zijn Bacon opstel heeft Vogelaar deze problematiek van opsluiting en insluiting toegelicht. Hij maakt daar een vergelijking met de *Carceri* van Piranesi:[15.]

> Ook daar is het *angsteffekt* minder het gevolg van het gevangen zijn in een besloten ruimte dan van de opsluiting in een ruimte die oneindig lijkt, in een universum dat een eindeloze reeks van soortgelijke ruimten is en waar de toeschouwer zelf wordt binnen gesloten.[16.]

Zagen we in de verhalen van *De komende en gaande man* al (schuchtere) verwijzingen naar deze oneindige ruimte, in *Vijand Gevraagd* krijgen we er al een explicieter voorbeeld van opgediend:

> (in een onderaardse stad, waar alles vochtig en grauw is, overal geweldige ruimtes met lawaajerige machines waaraan grijze mannen in allemaal dezelfde donkere overalls, ploegen die elkaar afwisselen en op elkaar gepakt in liften naar boven gaan
> ergens in een hoge toren is in een vertrek vol met borrelende glazen en reageerbuisjes 'n man met 'n waanzinnige blik in z'n ogen bezig vanuit zijn uitgedachte centrum de massas onder zijn invloed en macht te krijgen, de duivel in een lange witte doktersjas
> de stad gonst van geruchten, groepjes mensen staan angstig bij elkaar,
> -
> wat hangt hen boven het hoofd, onbekende krachten die ze niet zien.
> dringen hele hordes opgeschoten jongelui, jongens en meisjes in kleding

> niet meer van elkaar te onderscheiden, schreeuwend de ondergrondse fabrieksruimten binnen, trekken de werkers van de stampende machines vandaan, gaan als beze tenen tegen hen tekeer scheuren hun zelfs de smerige werk kleren van het lijf, beginnen alles kort en klein te slaan terwijl ze in koor angstaanjagende liederen zingen - alles gebeurt in versnelde beweging - de hel lijkt losgebroken, voor de geesteliken en direksieleden die met gescheurde kleren de handen voor de ogen vanaf 'n platform, 't lijkt wel een schavot, het gruwelijke schouwspel moeten aanzien.[17.]

Het citaat bevat een groot aantal elementen, die in de latere boeken de schrijfhandeling gaan bepalen. Wisseling van ruimtes: stad-fabriek-mijn-laboratorium-filmbeeld. Wisseling van de machtsrollen: de bewakers worden bewaakten vice versa. Wat hier nog min of meer in een vertellend beeld wordt gepresenteerd, krijgt in de latere boeken - vanaf *Kaleidiafragmenten* vorm in de schrijfwijze zelf. Daar zijn het tekstruïnes, waarin de mythe van de orde van de taal bestreden wordt. Ons vertrouwde vormen van taalgebruik worden daarin behandeld als de hallucinerende brokstukken van een orde in verval.

De opmerkingen die Vogelaar maakt bij het gegeven dat Bacon zijn schilderijen het liefst achter glas tentoonstelt zijn zonder meer een toelichting bij een andere constante in zijn werk. Het glas heeft een distanciërend effect dat van de figuren erbuiten ‘toeschouwers’ maakt:

> het scheidt iets van de omgeving af en verbindt het door de zichtbaarheid des te meer, het maakt het getoonde geluidloos en legt daardoor nog sterker de klemtoon op het zien en gezien worden. (...) Het is de blik die de betekenis van die figuur fixeert. Zelfs als in het glazen huis een machtsfiguur zetelt staat hij bloot aan blikken, hij zit gevangen in zijn eigen vertoon dat zonder toeschouwers ondenkbaar is.[18.]

Zoals gezegd is wat Vogelaar hier over het glas bij Bacon te berde brengt een onderschrift bij de problematiek, die zijn eerste boeken beheerst en nooit meer uit zijn werk zal verdwijnen. Niet voor niets gaat aan zijn debuut - de poëziebundel *Parterre en van glas* (1956) als motto een citaat van Breton over een glazen huis vooraf, zit Jonas achter het zonneglas; speelt het verhaal Seth in *De komende en gaande man* zich af rond een glazen sarcofaag en wordt Hilde Verheyen in *Anatomie van een glasachtig lichaam* op alle mogelijke manieren te kijk gezet, zoals ze anderen (en zichzelf) tot object van een blik maakt. Verrekijkers, microscopen, spiegels, brillen zijn in *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* (1968) voortdurend terugkerende elementen.

De blik fixeert wat beweeglijk is, geeft er een vaste vorm aan

en legt het een identiteit op. Vogelaar noteert in het Baconopstel:

> Ruimten leggen de identiteit van personen vast. De invloed van ruimte op het lichaam krijgt vorm door middel van de waarneming die de betrekkingen tussen het lichaam en andere lichamen in de omgeving tot stand brengt. Via ruimten wordt de werking van macht zichtbaar en tastbaar.[19.]

In deze context wordt eveneens zichtbaar de oppositie lichaamvlees, die in Vogelaars werk een steeds belangrijker rol gaat spelen, culminerend in *Alle vlees.* Vogelaar schetst deze oppositie als volgt:

> Het vlees zoals Bacon het schildert, is de meest pregnante visualisering van wat zijn combinaties proberen te vangen: de spanning tussen het vormloze, identiteitsloze, tijdloze *vlees* en de instrumentalisering ervan tot mensenmateriaal, de vervormingen, verbuigingen en flexies (in arbeid, militaire orde, konsumptie, erotiek).[20.]

Foucault heeft in navolging van Nietzsche er al op gewezen hoezeer de geschiedenis van de macht af te lezen valt aan de sporen, die zij op het lichaam heeft achtergelaten[21.]: het lichaam is de inschrijvingsoppervlakte van de gebeurtenissen. Zoals het lichaam tekst is, zo kan men de tekst ook als lichaam beschouwen, de woorden als fysieke dingen zien. Hoe hecht de relatie lichaam-vlees-taal niet alleen in de moderne literatuur wordt opgevat, valt af te lezen uit de 'Vleeszinnen' van Vogelaar, waar hij de Franse psycho-analyticus Lacan aanhaalt:

> Het lichaam is gelijk een zin die in afzonderlijke delen gebroken kan worden, zodat haar ware inhoud weer kan worden samengesteld in een eindeloze reeks anagrammen.[22.]

De oppositie vlees-lichaam correspondeert met de tegenstelling mobiele bewegelijke taal versus communicatieve orde, beweging en stilstand. Alle uitbraakpogingen, die in het werk van Vogelaar worden ondernomen zijn gericht op een bevrijding van de fixerende noemers van de taal, die voorschrijft hoe de dingen behandeld en bekeken dienen te worden.

Konden in de vroegere boeken de tekstblokken nog gelezen worden als verhaalfragmenten die op een a-symmetrische wijze op elkaar gemonteerd waren, nu wordt meer dan vroeger in de fragmenten zelf ingegrepen: de woorden en de zinnen worden zo geproduceerd dat er een vermenigvuldiging of een kruisbestuiving van betekenissen plaatsvindt. Meer dan vroeger zijn de laatste boeken van Vogelaar mobiele constructies zonder vast centrum, zonder vaste hiërarchie ook. Daardoor kan ook niet meer het misverstand ontstaan, dat de vroegere boeken kennelijk nog wel opriepen, nl. dat er een portret van een personage werd getekend.

Wanneer hij de vervormingen in Bacons portretten bespreekt, noteert Vogelaar:

> Een *portret* als waarheidsgetrouwe afbeelding van een persoon is een fiktie. Bijna altijd al had het voornamelijk een representatieve funktie. De enige - bij benadering - grijpbare realiteit van het individu is de overgang van de ene toestand in de andere.[23.]

Daarom krijgen de personages wisselende namen, staat er in het notenschrift van *Raadsels van het Rund* bijvoorbeeld deze schrijfopdracht. Beschrijf; 'Bvb wanneer wordt een blik vijandig (telkens: de situatie ervoor en de situatie erna'.) Daarom lijken de zinnen van *Raadsels van het Rund* en *Alle vlees* telkens naar hun uitgangspunt terug te keren, kan de opbouw van (ook de vroegere) boeken en verhalen niet zozeer vergeleken worden met een cirkel als wel met een spiraal.

> De momentopname is een ellips - een gezichtsindruk. De spiraal is een reeks ellipsen, een opeenvolging van beweging, herneming, volgende beweging, vrijwel identiek aan de eerste.[24.]

Het Bacon-opstel kan dan wel gelezen worden als een impliciete portrettering van Vogelaars werk zelf, maar hoe hij nu precies te werk gaat kan nog het best geanalyseerd worden aan de hand van de teksten. Ik neem de draad op waar Rein Bloem hem in zijn overigens voortreffelijke overzichtsartikel noodzakelijkerwijs heeft moeten laten liggen, d.w.z. bij *Kaleidiafragmenten*, waarvan ik een paar rooilijnen zichtbaar zou willen maken in het volle besef van het gevaar dat Bloem signaleert, namelijk dat een tikje tegen het instrument het beeld doet verspringen, zoals het hoort bij een kaleidoskoop. Mijn analyse is ook maar een leesmogelijkheid. In het tweede gedeelte van het artikel ga ik in op *Raadsels van het Rund.*

Kaleidiafragmenten

Schrijven in het wild

Kaleidiafragmenten bestaat uit 99 blokken tekst, telkens voorzien van codeletters. Achterin bevindt zich een register - een onorthodox lexicon bestaande uit woorden, die in de fragmenten voorkomen. De reden van hun selectie is op het eerste gezicht niet zo duidelijk. Alleen de rangschikking is conventioneel: ze staan keurig op alfabet. De bladzijden zijn niet genummerd noch de fragmenten. Daarom moeten hier - terwille van de verwijzingen - eerst enige administratieve handelingen worden verricht.

De bladzijde, die begint met het fragment V/ZOO EINDIGT DE GESCHIEDENIS VAN EEN DAG, wordt pagina 1. De laatste - waarop het restgedeelte van het lexicon Q-Z staat afgedrukt, is dan pagina 158. Terwille van de overzichtelijkheid worden de paginaverwijzingen naar *Kaleidiafragmenten* tussen haakjes rechtstreeks in de tekst opgenomen.

Het boek verscheen in 1970, maar werd impliciet in de vroegere boeken van Vogelaar al aangekondigd. In 'De dag breekt aan' bijvoorbeeld, een verhaal in de bundel *De komende en gaande man* kijkt de hoofdpersoon weer eens naar buiten, in dit geval naar de drukte in een stadsbuurt. Mensen lopen af en aan, - de bewegende mensenmassas, de krioelende tekens van de stad: 'als ze eenmaal onder ogen gekomen zijn' noteert André kan ik ze nooit meer wegdenken'

> M'n wereld is wel klein maar er gebeurt zoveel dat ik hetzelf niet eens kan bijhouden. Ik zou ook liever niet naar buitenkijken, 't liefst zag ik helemaal niets, stikdonker, maar alsof het een toverlantaarn is en alle plaatjes genummerd, ik weet precies wat er na elkaar komt, daarom moet ik alles om de zoveel tijd wel door elkaar schudden.[25.]

In *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval* neemt Clemens in opdracht van Al foto's van toevallige passanten in de straat: *diafragmenten* heet het hoofdstuk[26.] waar de beweging van de stad wordt bevroren vanuit een bepaalde ooghoek.

En in ‘Mortuarium/Echolalie’, het laatste verhaal uit de bundel *Hel heeft geen naam* beweegt een personage zich door een vuilnisbelt. Hij wroet er wat in, ziet een kapotte schoen, 'n gebroken etensbord, iets wat vroeger een hoed geweest moet zijn, stukken steen, scherven glas

> dozen papieren zakken met gaten waaruit verschimmelde etensresten puilen en lappen vormeloze lappen stof verfrommelde kledingstukken schots en scheef boeken door vuil en nattigheid aan elkaar geplakte bladen bladen papier blad zijden fotoos illustraties ...[27.]

Het personage is de voorloper van de morgenster, die in *Raadsels van het Rund* opduikt;[28.] de zwerver, die bij het krieken van de dag de vuilnishopen besnuffelt op zoek naar spullen die later nog voor iets anders te gebruiken zouden kunnen zijn. In het verhaal van Vogelaar dreigt de vuilnis het personage over het hoofd te groeien:

> kan beter stil blijven zitten mond houden en ogen open en proberen te ontdekken wat die schaduwen om me heen moeten verbeelden of ze bewegen of niet en waar ze bij zouden horen en tegelijk of daarna later als niets meer gaat de echos afluisteren.[29.]

Dat zal dan in het volgende boek gebeuren. Daarin zullen

de momentopnamen als stomme getuigen weer aan het spreken gebracht moeten worden.

Het signalement van het personage dat door Vogelaar in Mortuarium ten tonele wordt gevoerd is al eens eerder opgetekend: door Lévi-Strauss in zijn boek *Het wilde denken.* Het is de figuur van de knutselaar, de bricoleur, die zich richt tot een verzameling overblijfselen van menselijke produkten.

> Laten we hem bekijken als hij aan het werk is: hij is entoesiast over wat hij wil gaan doen, maar zijn eerste stap is retrospektief: hij moet terugvallen op een reeds bestaande hoeveelheid instrumenten en materialen; hij moet er de inventaris van opmaken of opnieuw opmaken en er tenslotte - dat vooral - een soort dialoog mee aangaan om, voordat hij een keuze gaat maken, een overzicht te krijgen van alle mogelijke antwoorden die zijn instrumenten en materialen op het probleem kunnen geven. Al deze onsamenhangende voorwerpen die zijn schat uitmaken, raadpleegt hij om te weten te komen wat elk voorwerp zou kunnen 'betekenen'.
> Zo bakent hij een geheel af, dat nog verwerkelijkt moet worden maar dat zich uiteindelijk slechts van een geheel van instrumenten onderscheidt door de interne rangschikking van de delen. Dit blok eikenhout kan als steun dienen waar een plank van vurenhout niet voldoende is; of kan ook als sokkel dienen, wat het mogelijk zou maken de struktuur en de glans van oud hout tot zijn recht te laten komen. In het ene geval komt het aan op de vorm en in het andere geval op de aard van het materiaal. Maar deze mogelijkheden blijven altijd beperkt door het bijzondere verleden van ieder stuk en door wat daarin al van te voren bepaald is door het gebruik waarvoor het oorspronkelijk ontworpen is of door de wijzigingen die het heeft ondergaan doordat het op andere manieren gebruikt werd. Zoals de samenstellende delen van een mythe waarvan het aantal kombinatiemogelijkheden beperkt is doordat ze ontleend zijn aan de taal, waarin ze reeds een betekenis bezitten die hun bewegingsvrijheid beperkt, zo zijn ook de elementen, die de knutselaar verzamelt en gebruikt 'bij voorbaat beperkt'[30.]

De activiteit van de knutselaar is volgens Lévi-Strauss het prototype van het mythische, wilde denken in de moderne tijd. Het woekert ook nog door in het natuurreservaat van de moderne non-figuratieve kunst, afgegrensd door het doelrationele instrumentele denken. Bij Lévi-Strauss heeft het adjectief 'primitief, wild' geen pejoratieve betekenis. Het wilde denken is geen inferieure maar volwaardige denkvorm: een denken in wilde toestand, onderscheiden van het denken dat getemd en gedomestificeerd is om rendement te kunnen afwerpen. Dit wilde denken proberen de boeken van Vogelaar in beeld te brengen. Ik verwijs hier alleen maar naar de passages waar deze optie direkt ter sprake komt in *Raadsels van het Rund:*

> maar ik wilde het alleen maar hebben over de problemen, de *kern*problemen voor iemand die het denken zelf wil *laten zien*, denken in ongestileerde toestand als dat nog denken mag heten (...) ik wil *laten zien* hoe denken eruit ziet, denken als actieve beweging èn denken als passieve beweging, en (...) het denken, zeg ik in de ruime zin, niet het denken dat je te horen krijgt, een echo, niet het denken dat je te zien krijgt, een korst, hardgeworden schuim, niet het denken dat je te verwerken

> krijgt als ideeën, afscheidingsprodukten, maar het denken in z'n ordinaire doen, het denken in werking als volkontinu bedrijf, het denken als beweging, inbegrepen alle missers, verdubbelingen, bijgedachten, schaduwen, verkleuringen, onbegrip, vervloejingen, herinneringsvlekken tegenstrijdigheden onwenselikheden enzovoort ...[31.]

Lévi-Strauss heeft op het kaleidoskopisch karakter van de concrete logica van dit wilde denken gewezen:

> Deze logika werkt ongeveer als een kaleidoskoop: een instrument dat ook stukken en brokken bevat door middel waarvan strukturele arrangementen tot stand kunnen komen (...) *voorlopige* denkmodellen.[32.]

Men zou kunnen zeggen dat in *Kaleidiafragmenten* en nog uitvoeriger in Raadsels van het Rund het schrijven er op uit is om tegenover de denkvormen, die sinds de Renaissance en vooral de Verlichting dominant zijn geworden en waarin het idee van maatschappelijke vooruitgang gekoppeld is aan het technologisch, wetenschappelijk en produktief-economisch handelen, het conkrete denken te rehabiliteren. In dit verband kunnen nog twee opmerkingen van Lévi-Strauss van belang zijn. Zo wijst hij allereerst op de gemeenschappelijke kenmerken tussen ‘het wilde denken’ en dat van de hermetici uit de Oudheid en de middeleeuwen. Vandaar dat er in Vogelaars boeken zo veel verwijzingen te vinden zijn naar de alchemie en het maniërisme als voorbeelden van een conkrete denkwijze. En in de tweede plaats ziet Levi-Strauss als kenmerk van het wilde denken (en ook van de anti-naturalistische kunst) dat ze meer geinteresseerd is in de werkwijze dan in het doel. Men is voortdurend bezig met de condities van het denken (schrijven, schilderen). Wanneer Mon in *Raadsels van het Rund* Mon de woorden in de mond worden gelegd ‘Alles is voorbereiding, voorwerk[33.], dan wordt daar het programma van dit ‘wilde schrijven’ samengevat. Het schrijven is een permanent werk in uitvoering. Naar analogie van wat Lévi-Strauss over de nonfiguratieve kunst opmerkt[34.] zou men de moderne experimenterende literatuur de branche van het academisch schrijven kunnen noemen, waarin de schrijver zijn best doet een voorstelling te geven van de manier waarop hij zijn teksten zou produceren als hij er *toevallig* een zou schrijven. In *Kaleidiafragmenten* bijvoorbeeld een dagboek, in *Raadsels van het Rund* een historische roman. In *Kaleidiafragmenten* worden we geconfronteerd met kaleidoskopische tekst. Het heeft daarom weinig zin de fragmenten na elkaar te lezen. Het lijkt me beter om in eerste instantie naar de schrijfwijze te kijken. Niet alleen de fragmenten zijn het resultaat van breken en vernietigen: het begint al met de woordvormen zelf.

Woordvervormingen

In veel fragmenten en ook in het register van *Kaleidiafragmenten* duiken telkens woorden op, die opvallen door hun artificiële karakter: daediagenese, paragrafologrief, immiditaties, dilemmata, enz. Ook komen ze niet voor in het Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal, toch maken ze niet de indruk de esoterische woorden van de een of andere geheimtaal te zijn. Dat komt omdat de grondstof van deze fabricaties in de eindproducten nog herkenbaar is. Kaleidoskoop, dia, diafragma, *momento*pnamen en fragmenten klonteren samen in de titel van het boek.

Het verschijnsel van deze hybridische woordformaties is bepaald niet nieuw. Het treedt telkens op in die vormen van taalgebruik, waar de fascinatie voor het fysieke karakter van de woorden groter is dan voor de betekenissen ervan. In de kindertaal

bijvoorbeeld, waar klankassociaties zo'n belangrijke rol spelen. Niet voor niets is *Alice in Wonderland* een schatkamer vol woordspelingen. In de glossolalieën van schizofrenen, voor wie de woorden letterlijk tot dingen zijn geworden.[35.] En in de literatuur, die taal eerder als een produktief dan als een reproductief ‘werkelijkheid beschrijvend’ instrument opvat. In het werk van Joyce, Mallarmé, Artaud en Arno Schmidt - om maar enkele namen te noemen - vinden we de meest ingewikkelde woordbouwsels. En de titel van Hans Helms' in 1959 verschenen boek *Fa: M'ahniesgwow* - waarin bij de fabricatie ook nog eens gebruik gemaakt is van diacritische tekens en grafologisch/ fonologische associaties - doet *Kaleidiafragmenten* wat complexiteit betreft verbleken.

Ook al komen de curieuze woordvormen gelijkelijk in deze drie vormen van taalgebruik voor, het zal duidelijk zijn dat de produktievoorwaarden ervan nogal verschillend zijn. Niet het verschil tussen de mechanismen, die tot hetzelfde resultaat leiden, is hier van belang, maar de verhoudingen, die deze vormen

van taalgebruik bezitten ten opzichte van de communicatieve orde.

Wat deze manieren van spreken en schrijven immers met elkaar gemeen hebben is, dat ze vanuit dat perspectief vaak worden opgevat als afwijkend taalgedrag, dat op gespannen voet staat met de regels van het 'normale taalverkeer en zich beweegt op de grens van zin/onzin, en verstaanbaarheid/onverstaanbaarheid. Vandaar dat de linguistiek, die voornamelijk geinteresseerd is in het beschrijven van grammaticale, welgevormde taaluitingen, voor deze taalbouwsels geen aandacht heeft.

In de psycho-analyse daarentegen zijn deze van meet af aan object van onderzoek geweest. Freud rapporteert in *Der Witz und seine Beziehungen* een zeer groot aantal van deze woordspelingen, die niet langer als taalfouten, als verschrijvingen als betekenisloze fenomenen worden afgedaan, maar worden opgevat als *kompromisvormen*, waarin de verschillende bedoelingen van de spreker interfereren.

Freud legde daarmee een problematiek bloot, die in de moderne literatuur een centrale rol is gaan spelen: het inzicht dat het sprekend/schrijvend *subject* niet *meester* is over het spreken, maar dat - omgekeerd - de taal een eigen spel speelt - de woorden gaan verbindingen aan, die het subject niet voorzien had.

Freud signaleerde in zijn analyses de hechte relatie tussen de woordspelingen en de *parodie*, die in de eerste plaats het effect is van *taalvervorming.* De werking ervan berust op de meerduidigheid van de taal, die op grond daarvan eerder naar zichzelf verwijst dan naar de buitenwereld. Daarin ligt waarschijnlijk ook het belang dat in de moderne literatuur wordt gehecht aan de betekenis van het portmanteau woord.[36.] Want het biedt bij uitstek de mogelijkheid om het als *vanzelfsprekend proces van betekenisgeving* en het almachtig effect van de *representatie* dat het invoert, op het spel te zetten.

In deze consequente problematisering van de woorden en hun betekenissen schuilt wellicht de oorzaak van de irritatie, die teksten als *Kaleidiafragmenten* telkens weer oproepen. Want waar veel literaire teksten hun maakkarakter verdoezelen om de geloofwaardigheid te vergroten, is de schrijftechniek - zoals die o.a. door Vogelaar gehanteerd wordt - er juist op gericht het effect van de illusie te produceren. De operaties op het bestaande woordmateriaal worden zo toegepast dat men ze eenvoudigweg niet meer kan lezen als weergave van externe objecten.

In zekere zin presenteert het portmanteauwoord de schrijfwijze van Vogelaar in miniatuurvorm. De operaties beperken zich immers niet tot de woordvormen alleen; ook de *architectuur van zinnen en zinssekwenties* wordt aangetast en zelfs de opbouwelementen van een tekst in z'n geheel blijven niet langer onproblematisch. Een analyse van de woordvervormingen kan daarom enige indicaties verschaffen over Vogelaars schrijfstrategie in het algemeen.

Allereerst is dan het *fabricatiekarakter* van de woordformaties van belang: vertrouwd woordmateriaal wordt getransformeerd tot nieuwe woordbouwsels. Deze fabricatie steunt op een complementaire *operatie* van *destructie* en *constructie.* Immers bestaande woorden worden in stukken gebroken. En de afzonderlijke stukken worden met andere woordresten in een nieuwe configuratie bijeengebracht. De morfemen worden als waren het syllaben geconstrueerd tot een nieuw woord. Deze artefakten deformeren daarmee niet alleen de vertrouwde architectuur van de woordvormen, maar doorbreken tegelijkertijd de illusie van betekenis, die een woord normaal oproept: ze ontsnappen aan de pletmolen van de onmiddellijke maar

bedrieglijke herkenning. De schrijfstrategie behandelt woorden niet langer als uniforme betekenisdragers. In feite kan elk woord het object van de transformatie worden. Het effect is dat daarmee ook de vanzelfsprekendheid van de vertrouwde woordvormen wordt opgeheven. Want ook deze woorden zijn niet meer dan een (toevallige) constellatie van fonemen (artefakten dus) - in laatste instantie betekenisloze tekens. De *versplintering* vormt de voorwaarde voor een oneindige betekenisproduktie, want de constellatie waar de woordsplinters in worden samengebracht, zijn in principe open: het aantal mogelijke combinaties van deze taal elementen is niet te overzien.

De destructie van de normale schrijfwijze exploiteert derhalve de *polysemie.* Het portmanteauwoord mobiliseert verschillende woorden en daarmee ook hele series betekenissen *tegelijkertijd.*

Als samenvoeging van heterogeen materiaal bedreigt het datgene wat altijd als een noodzakelijke voorwaarde voor de begrijpelijkheid van het spreken en schrijven wordt opgevat: het opeenvolgend-discursieve-karakter van een betoog. Wat zich als gelijktijdig voordoet moet in de syntactische orde van de taal als een opeenvolging worden gepresenteerd. De woordvervorming weerstaat deze lineaire beweging en als zodanig is het functioneel binnen een schrijfwijze waarin het *gelijktijdigheidsprincipe* het *lineaire* overheerst.

Eigenlijk is het portmanteauwoord als een tekst in miniatuurvorm: samentrekking van verschillende woorden, zinnen.

De functie van een dergelijke schrijfwijze is duidelijk: ze verhindert betekenissen als een vooraf bestaand gegeven te beschouwen, maar laat ze zien als het resultaat van de relaties, die de morfemen met elkaar in de tekstproduktie aangaan.

De portmanteauwoorden zijn het resultaat van een metalinguistische operatie, waarin men de poetische funktie van Jacobson[37.] kan herkennen. De opvallende constructie van een lexeem vestigt de aandacht op het woord zelf. Een dergelijk construktieprincipe maakt duidelijk dat allereerst met de taal wordt omgegaan en niet met de concepten en dingen, die door de woorden en de zinnen worden benoemd. Hoewel het betekenisaspect in de portmanteauwoorden niet geheel verdwijnt, valt het er ook niet geheel meer mee samen.

Kapitein nemon

Door het woord niet langer te beschouwen als de drager van een vaststaande betekenis (zoals men die bijvoorbeeld in de lemmata van het woordenboek kan vinden), maakt een dergelijke schrijfwijze een leeswijze onklaar, die achter de tekst de verborgen betekenis probeert op te sporen als was het een onder de woordlagen begraven schat. De tekst kan hier niet meer opgevat worden als de uitdrukking van iets anders (de geest, de werkelijkheid, de Idee enz) noch kan ze geresumeerd worden tot een fabel of tot een kerngegeven. Deze schrijfwijze autoriseert niet langer de economie van een lectuur die de letterlijke opeenvolging van de tekst verwaarlozen kan omdat zij voornamelijk geinteresseerd is in wat achter de tekst schuilgaat.

In *Kaleidiafragmenten* wordt heel expliciet de draak gestoken met een dergelijke leeswijze, die niet ziet wat ze leest (de materialiteit van de tekst) en ziet wat ze niet leest (de verborgen betekenis). Het gaat hier om de raadselachtige passage, die men vindt op p. 43-49 van het boek en waarvan ik hier alleen de eerste paar alinea's zal citeren:

SCHAT. Niet te verwarren met schat (dianalyse) (Intraveneuze verkenningstocht van kpt. NemoN (in het land van de tautologische seilen) (MINIATUUR)
een (overeenkomst van zakelike (innerlijke (toestand waarin iemand of iets zich bevindt
(een opeenvolging van (afstanden tussen twee stippen of van ((overeenkomsten van zakelike (innerlijke (toestand

> waarin iemand of iets zich bevindt in de opeenvolging en opvolging der gebeurtenissen en verschijnselen als een zelfstandige en ononderbroken eenheid beschouwd (denkbeelden omtrent iets dat men bij anderen doet ontstaan van de (zetel der gedachten (...)

Pas na lang puzzelen geeft deze uiterst enigmatische en complexe tekst haar raadselachtigheid prijs en dan nog pas wanneer men lezen als een procedure om betekenissen vast te stellen strikt letterlijk neemt. Ze behoeven immers niet achter de woorden gezocht te worden. Het zijn de woorden en zinnen zelf, die als betekenissen op een presenteerblad worden aangeboden. Wie de betekenis van SCHAT opzoekt in van Dale vindt daar als een van de omschrijvingen: 'geheel van grote geestelijke en zedelijke waarden' .

Precies dezelfde omschrijving, die men aan het slot van het fragment als oplossing van het voorafgaande cryptogram krijgt aangeboden. Maar het is dan ook een *oplossing* in de dubbele zin van het woord: de oplossingszin 'geheel van grote geestelijke en zedelijke waarden' valt uiteen, wordt opgelost in een grote hoeveelheid betekenisomschrijvingen van de afzonderlijke elementen van de zin, die op hun beurt weer opgelost worden in de betekenisomschrijvingen van de elementen van de betekenisomschrijvingen, die enz.

Zo wordt 'geheel' opgelost in de desbetreffende omschrijving, die van Dale van het woord geeft: 'een zaak als eenheid, als de vereniging harer gezamenlijke delen, en beschouwd in tegenstelling van die delen afzonderlijk' . Van deze omschrijving worden weer de afzonderlijke elementen vervangen door de betekenisomschrijvingen, die men achter het desbetreffende woord in het woordenboek vindt. Dus: 'zaak'='Transaktie'=overeenkomst van zakelijke aard' . Waarna aard weer gesubsititueerd wordt door 'innerlijke gesteldheid' en 'gesteldheid' weer door 'toestand waarin iemand of iets zich bevindt'.

Geinterpoleerd laat de geciteerde passage zich dus lezen als:

> SCHAT = Geheel (= *een* zaak (= *overeenkomst van zakelijke aard* (= *innerlijke* gesteldheid (= *toestand waarin iemand of iets zich bevindt.*
> SCHAT = Geheel (= een zaak, gedacht (als de eenheid enz.) gedacht (= denken = een reeks voorstellingen enz.) een reeks (*= een opeenvolging van* tijdruimten (tijdruimten = *afstanden tussen twee stippen*, enz.

De verkenningstocht van kapitein NemoN (de anonieme 'on'-persoon) is een reis door het labyrinth van de taal: elk woord en elke zin splitst zich uit in nieuwe woorden en nieuwe zinnen. Hoever hij afdaalt, hoe meer de zoektocht naar de betekenis (de SCHAT) verloopt volgens een spiraal die een perspectief biedt op een eindeloze afgrond, een groot leeg gat waar alles omheen is gebouwd. Het vertrekpunt is gelijk aan het punt van aankomst. De taal verwijst niet meer naar een werkelijkheid buiten, maar spiegelt zichzelf.

Kapitein NemoN is dus niet langer de held, resp. anti-held *over* wiens wederwaardigheden verslag wordt gedaan. Het is immers onmogelijk om de tekst als een reisverslag te lezen, waarvan men de fabel zou kunnen reconstrueren. De keten van woorden en zinnen die hier op de achtereenvolgende bladzijden staan uitgeschreven, vormen zelf de handeling. De ontdekkingsreis schrijft zichzelf. Hoe die reis verloopt moet worden afgelezen aan de manier waarop de zinnen zich vertakken en zich verstrikken. De enscenering vindt letterlijk plaats op papier. In de taalfiguur van kapitein NemoN vallen auteur en hoofdpersoon volledig samen.

Men zal hem overal zoeken en nergens vinden - het is een Niemand deze kapitein NemoN. Omdat hij zo ongelooflijk dichtbij is: reflexief gelezen is hij NomeN - de naam - de taal, die zichzelf afschrijft.

Hij bevindt zich in een land vn 'tautologische seilen', die zich permanent vermenigvuldigen. Zijn naam is legio, want hij wordt opgesplitst door een permanente celdeling (= dialyse).

'Ik: het'

In dit tautologische tekenspel komt de positie van het schrijvend subject (de auteur) in het geding. Want hij functioneert niet langer als centrum van betekenisgeving: de tekst schrijft zich immers vanzelf.

Daarmee zijn de woorden en zinnen niet langer noodzakelijk de uitdrukkingsmiddelen van de auteur, maar het resultaat van een combinatorisch principe in de taal, waarbinnen het schrijvend subject verschillende posities krijgt toebedeeld. Op het moment dat de auteur zich inschrijft in de tekst verdwijnt hij: wat overblijft is een taalfiguur 'ik', die verbindingen aangaat met andere taalfiguren, werkwoordsvormen, bijwoordelijke bepalingen, naamwoorden.

De spanningsverhouding tussen de mogelijkheid en onmogelijkheid van het individuele schrijven vormt de basis van de schrijfstrategie in *Kaleidiafragmenten*, waarin de anonieme verbeeldingsvormen worden afgetast op wat ze uitspreken over een individuele identiteit.

Die spanningsrelatie doordringt het hele boek, maar vinden we al heel expliciet in het tweede fragment van het boek:

> I:K / LOGOGRIEF. Ik spreek nu over 44
> *er* schijnt veel veranderd veel is *er* niet veranderd *het* ziet *er* niet naar uit
>
> het doet geen pijn - het laat geen sporen na - het blijft lang goed - in geopende toestand niet onbeperkt houdbaar - het verkleurt aan de randen - het is reukloos, men hoort er niets meer van - het bestáát niet 10. schreeuwt om te schrijven. 3. er wordt aan gewerkt, hoewel ze niets uitvoeren. 8. voordien wisten we niet dat het bestond. 13. na de nadruk op de eerste volgt misschien die op de tweede, die hebben we al gehad, oplossing 1054
>
> elk der vormen van eenzelfde element die in eigenschappen geheel overeenkomen maar in samenstelling verschillen ( ) (P. 1.12).

Wat opvalt in dit fragment is dat de zin 'ik spreek nu over 44' gevolgd wordt door een aantal clichézinnen, die allemaal beginnen met 'het'. Dit 'het' vormt nu juist het logogrief (= woordraadsel), want de vraag is immers waar 'het' naar verwijst. De betekenis kan alleen in de tekst worden gezocht, vooralsnog blijft het neutrum een betekenisloos woord. Toch wordt er door heel het boek heen telkens de aandacht gevraagd voor dit raadselachtige neutrum in zinnen die door een afzonderlijke plaatsing een aparte status krijgen:

Het is alleen mogelijk door de lit. of de coïtus (9)
Het is alleen mogelijk door de lit. of de coïtus of kannibalisme (71)
Het is alles een kwestie van wegdenken (7)
Als het een kwestie van wegdenken is (154)
Als het er was zou ik het niet zeggen (9)
Zo gauw het overal kan zijn is het nergens (85)

En niet voor niets draagt een verhalenbunel van Vogelaar de titel 'Het heeft geen naam'. Zoals we later bij de bespreking van *Raadels van het Rund* zullen laten zien markeert het neutrum het punt waar de taal van vast (bijvoorbeeld in de cliché) overgaat in vloeiend (het delirerende schrijven, waarin betekenissen haast niet meer te fixeren zijn). Vandaar dat in *Kaleidiafragmenten* zo vaak woorden voorkomen als aanduiding voor het versteningsproces (diagenese bijvoorbeeld) en het punt vaak wordt aangeduid met het begrip 'schuim', dat wel een zekere structuur heeft, maar niet te grijpen valt.

Wat hier van belang is, is dat de onschuldig ogende zin 'ik spreek nu over 44' tegen de achtergrond van de cliché's een problematische status krijgt.

Want de cliché's hebben als citaten zonder aanhalingstekens waarin onduidelijk is wie aan het woord is en waarover gesproken wordt, hun uitwerking op de eerste zin. Ze hebben in die zin een terugwerkende kracht. Ze vestigen er de aandacht op dat ook het grammaticaal subject 'ik' een lege betekenaar is,

die zijn betekenissen pas krijgt door de plaatsen, die ze inneemt in de verschillende vormen van taalgebruik. Daarmee wordt het grammaticaal subject tegelijkertijd een lijdend voorwerp: 'ik' wordt 'be-tekend', krijgt de schutkleur van het omringende tekstlandschap. (Vandaar dat in het boek het woord 'mimicry' in verschillende samenstellingen zo vaak voorkomt: het 'ik' neemt de vorm en de kleur van de omgeving aan om te kunnen overwinteren).

Wie 'Ik' schrijft, schrijft dus tegelijkertijd over het 'I:K'. De schrijfwijze is echter niet reproduktief, d.w.z. beschrijft niet iets dat vooraf gegeven is, maar is produktief: het beeld van het 'ik' moet nog tot stand komen.

Het schrijven hier is geen cryptogram waarvan de maker de oplossing al weet en waar de puzzelaar (c.q. de lezer) nog achter moet komen: er is geen oplossing voor het opgegeven raadsel. De oplossing van de logogrief - cryptogram 1054 in het tweede fragment - verkrijgt men niet door woorden horizontaal en verticaal in te vullen, maar door een oplossing die hetzelfde lijkt en het tegenovergestelde is. We hoeven slechts de codeletters die aan het fragment voorafgaan in te vullen: Isotopie en Kettingreactie. Voor een beeldraadsel - staat op p. 88 - is de oplossing te vinden in 'het juiste gezichtspunt'. Het woord 'ik' levert een kettingreactie op en lost op in verschillende isotopieën, want ook in dit logogrief wordt de oplossing cadeau gedaan. De zin 'elk der vormen van eenzelfde element enz' is namelijk de omschrijving die van Dale geeft voor het woord isotopieën, door mij hier nu verder opgevat als betekenisreeksen, die zich tegelijkertijd in de tekstfragmenten aftekenen.

De beschrijving (als illusie van een werkelijkheidsbeeld) wordt tot object gemaakt en gedecodeerd: de gefixeerde betekenissen lossen op in ontelbaar andere mogelijkheden van beschrijving. Zo ontstaat er een omgekeerde beweging: het gaat niet langer om een beschrijving van de werkelijkheid maar om de werkelijkheid van de beschrijving. Het programma van deze produktieve schrijfwijze vinden we op p. 88, in een noot: REPRODUSTIE of KALEIDIAKOPIE: verdubbel het - laat het origineel voor wat het is - maak van de dubbel een afdruk - kopieer de afdruk - spiegel de kopie terug - maak een opname van de weerspiegeling - klisjeer de opname - print het klisjee - trek de print over - vergroot de tekening - druk die af en vermenigvuldig u.

Waar deze kettingreactie, deze vermenigvuldiging topgezet wordt - altijd een kunstmatige ingreep, ontstaat een schijnbeeld, waarin de 'ik' op het toneel gezet wordt. De geschiedenis waarin hij verzeild raakt is een vorm van '*historionisme*': de historische figuur neemt historionische (= toneelspelerachtige) trekken aan of raakt verstrikt in hysterie (schrijfkramp). De schrijver treedt op als *lezer* van de historische beelden. Als lezer heeft hij ook een figuur afgevaardigd naar het boek, een proefpersoon die onderzoekt wat de uitwerkingen zijn van de verschillende landschappen op de gedragingen van de taalfiguur 'Ik' - de projectie van de schrijver op papier.

Mon

De reis door dit schijnlandschap neemt de vorm aan van de elliptische route, die Kapitein NemoN volgde door het labyrint van de taal (van hemzelf dus). En zoals zijn reis een afdaling werd in een eindeloze afgrond, zo vormt zijn reisverslag (de zwarte bladzijden in het boek) de 'mise en abyme'[38.] van *Kaleidiafragmenten*, dat het in miniatuurvorm presenteert. In *Kaleidiafragmenten* vinden we een passage waar deze mise en abyme een literaire referentie krijgt:

> dit had de inleiding moeten zijn van een ingewikkelde geschiedenis, enigzins te vergelijken met 'Het manuskript van Saragossa' van Jan Potocki, ik had hiervoor genoteerd staan: temidden van deze wazige koulissen bevolkt door slaapwandelaars, ontstaat bij stukjes en beetjes in het brein van de cycloop een droomstad, die bij nader inzien reëler blijkt te zijn dan de beelden die geprojekteerd zijn (p.41)

Wie de hoofdpersoon van deze geschiedenis is - de cycloop - wordt in de daaropvolgende passage meegedeeld:

> De hoofdpersoon of beter: het uitgangs- en gezichtspunt had moeten zijn: 1 oog in het rijk der mogelijkheden (niet Nemo, maar zijn verbastering) Mon: de eksperimentator, de figuur zonder bindingen, zonder behoefte aan een ja of nee (p. 41)

Als hoofdpersoon is Mon een dubbelganger van Ulrich, de protagonist in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften.* Als man zonder eigenschappen dwaalt hij rond in een taalwereld vol eigenschappen zonder man. Hij is niet de man die ideeën of overtuigingen presenteert, maar de gedachten en overtuigingen van zijn 'zegslieden' aftast op de andere mogelijkheden, die ze in zich bergen. Hij wil de vastliggende beelden weer in beweging brengen. Daarom neemt hij ook nooit gefixeerde standpunten in. Hij is zelf voortdurend in beweging. Hij schrijft niet over iets, maar schrijft en weet dat het schrijven althans gedeeltelijk geen strikt persoonlijke aangelegenheid is. (Dat het een uitdrukking van indrukken is en daarom ook een indruk van de uitdrukkingen van zich zelf en anderen). Aspecten van de werkelijkheid, die in een brein, in een oog, in een boek samenkomen en weerkaatst worden. Mon is de proefpersoon van een theorie, die alle wegen en mogelijkheden toont en die wat zich als een dwingende noodzakelijkheid aandient als een van de vele mogelijkheden laat zien. Deze theoretische gids heeft niet alleen oog voor de werkelijkheid, maar vooral voor de mogelijkheid.

Wie dat zintuig voor het mogelijke bezit:

> sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, dass es so sei wie es sei, dann denkt er: Nun es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So liesse sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit erklären, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist nich wichtiger nu nehmen als das was nicht ist.[39.]

Als gids in een bedrieglijk taallandschap kan hij slechts functioneren door er in te verdwijnen. In een reminiscentie aan de serie zinnen van het tweede fragment, waar de onbepaaldheid van het grammaticale subject verdubbeld werd, vinden we op p. 20 een signalement van zijn verdwijning: hij woont nergens meer, hij is reukloos vlekkeloos gedachtenloos spoorloos in het niets opgelost.

Hij is de man in de (taal) massa geworden:

> Men kan hem daardoor vergelijken met een spiegel die zo groot is als deze massa; *een kaleidoskoop*, die met iedere beweging het veelvormige leven voorstelt; de bewegende gratie van alle elementen van het leven; het is een zelf dat steeds op zoek is naar het niet-zelf dat het ieder ogenblik in beelden weergeeft en uitdrukt die levendiger zijn dan het leven zelf, dat voortdurend in beweging en voortvluchtig is (10)

Aan de hand van de taalfiguur Mon kunnen de realiteitsvormen zoals die in de taal zijn afgedrukt onderzocht worden en daarmee ook de gedaanteverwisselingen, die het 'ik' ondergaat in de verschillende verhalen. Mon is de proefpersoon in een onderzoek naar de uitwerkingen, die de regels en normen van de taalcodes op de verbeeldingen (beschrijvingen, registraties) van de werkelijkheid. Waar het schrijven in haar eindprodukt (teksten) het resultaat is van een abstraheringsactiviteit, d.w.z. de vernietiging van andere mogelijkheden, probeert de operator deze gefixeerde vernietiging op zijn beurt ongedaan te maken door de vastgelegde taalvormen te doorbreken en ruimte te maken voor andere mogelijkheden. Daarom is hij ook een *cycloop met fucking eye* (p. 39) die inzage vraagt in het brein van de slapende reus behemoth - de staatsmachinerie, die voor ons denkt. Telkens weer duikt in het boek de metafoor van de coïtus op als voorbeeld voor een schrijfwijze,

die de versplinterde maar door een machinerie geregelde en gefixeerde waarnemingswijzen binnendringt om ze te vermenigvuldigen. Mon voert een gezelschap het brein binnen van een volstrekt gemechaniseerde maatschappelijke machinerie (waar ze zich allang bevonden, maar waar ze nu in omgekeerde richting kijken. Het gezelschap wordt onderworpen aan de irrationele macht van de beweging van een betonmolen, een cilinder en zij bewegen daarbinnen als marionetten, die aan touwtjes bestuurd worden. De kakafonie van beelden en geluiden, waarmee ze in dat brein, in die machine worden geconfronteerd, maakt ze hoorndol. Voor iemand die er bewust op gaat letten, is er geen touw aan vast te knopen. Mon probeert dat touw te vinden om een uitweg uit het labyrinth te vinden, maar de vlucht(lees)routes lijken zich bij elke stap te vermenigvuldigen.

Isotopieen

In *Kaleidiafragmenten* vinden we een netwerk van betekenisreeksen. In elk fragment blijkt elk woord het uitgangspunt voor verschillende van die reeksen. Een hoofdingang is niet te vinden, wel een hele reeks van metaforen, waar het boek zichzelf mee typeert. Zo wordt de tekst beschreven als een labyrinth, een gangenstelsel, dat ondoorzichtig blijkt en geen uitgang kent. De zinnen en de woorden worden geregeerd door de ruimtelijke isotopie van de stad, kruispunt van vele betekeniswegen, waarin de tekst ronddwaalt en *ver*dwaalt in verschrijvingen. Daarnaast is er een betekenisreeks, waarin de tekst de route van een lichamelijke isotopie volgt, waarin een complementaire operatie plaats vindt van opnemen en afscheiden. Vandaar dat de tekst vergeleken wordt met een darmstelsel (lichaam), rioleringsstelsel (stad). En meer dan eens worden de openingen, de open gaten in de tekst vergeleken met de openingen van het lichaam. Zoals ook het hoofd en de hersens - met hun kronkelwegen - vergeleken worden met de doolwegen van het labyrint van de tekst. Zoals de x en de y in het register als onbekenden van de vergelijking ontbreken, zo ontbreekt hier het tertium comparationis van de vergelijking. De ene spiegelt de ander: de tekst is labyrinth is stad is lichaam is hoofd is geschiedenis enz. Zoals de geschiedenis een tekst is, een labyrinth, enz. De tekst wordt zo een metaforenmachine, een ROTOR (p. 87, 154) die van voren naar achteren gelezen en vanachteren naar voren het zelfde beeld oplevert. Wat er gebeurt, gebeurt tussen deze twee leesbewegingen in.

Om deze duizelingwekkende metamorfoses van de tekst voort te zetten, nemen we een passage, die zich uitstrekt over de pagina's 122-128. Daar wordt verteld hoe de beelden in de machinerie in elkaar een strijd aangaan. Nu worden ze geënsceneerd voor een toneel. De tekst is een scenario voor een *landschapstoneel* van de '*lingua adiamimikra*'. De lingua adiamimikra is de universele oertaal (lingua adamika) die zichzelf na speelt, de vorm en de kleur (mimicry) aanneemt van een toneelstuk, zoals we dat kennen uit de strijdcultuur. Het is niet meer dan een momentopname: een dia.

Door deze permanente metamorfose ontstaat in elk fragment een semantische dichtheid, die - wanneer men ze zou analyseren in feite een oneindig aantal interpretaties zou opleveren. Een opvallend voorbeeld van een dergelijke semantische dichtheid vinden we in het voorlaatste fragment, dat drie pagina's beslaat en dat begint met de zin: Q:Q/Purgatorium/WHIPTE ZIEZO ALSMAAR AMECHTIGER. Ik parafraseer hier dat fragment door alle woorden uit het register

te gebruiken die onder de letter Q genoteerd staan:
Quiproque-quodlibetquaqua-quisling -.

Zoals in alle boeken van Vogelaar het geval is beweegt zich ook hier iemand door het labyrinth van de stad. De spiraalzinnen maken duidelijk dat hij niet rechtstreeks op een doel afgaat, hij maakt elliptische bewegingen, gaat vooruit en keert op z'n schreden terug om opnieuw te beginnen, zich vretend door een vuilnisbelt van beelden - alles verslindend en verwijderend (purgatorium).

Hij - 'de drukinkt die afgaf' is opgesloten in een 'draaiende beeldenmolen', die de beweging verdubbelt door van de tekstbeelden een machine te bouwen, waar ze als zetstukken nog eens om elkaar heen roteren. In dit labyrint komt alles op z'n kop te staan (quiproque), zijn vele woordspelingen in een polyphone compositie (quodlibet is o.a. een compositietechniek, waarbij een zo groot mogelijk aantal liederen wordt gebruikt bij de aanhef van een meerstemmige compositie) aanwezig, kortom veel quaqua; en collaboreert de ongenoemde persoon (Quisling) met taalbeelden. We herkennen hier al Mon (die in de teksten verdwijnt om ze te demonteren) en Ekke (de optimistische apparatenbouwer), die in *Raadsels van het Rund* op het toneel zullen rondlopen.

Dagboek

Waar een auteur over zichzelf schrijft als auteur gebeurt dat vaak in de vorm van een dagboek. Een groot aantal passages van *Kaleidiafragmenten* presenteren er de versplinterde elementen van.

Uitgangspunt had kunnen zijn de beschrijving van een dag uit de levensgeschiedenis 'de gesch van iem die geb is op tijdstip dat alles gebouwd werd op hoop' (p. 117)

Vergelijk bijvoorbeeld de passage waarin verschillende formuleringen de openingszin van het tweede fragment ('ik spreek nu over 44') achteraf een nadere toelichting verschaffen.

> Gebruik een dag als voorb. had 3 sept, uitgekozen (...) de eerste woensdag van sept. (69) verder voor niem. van betekenis, voor mij een groot gat, dat ik moest vullen, waar ik het een en ander moest opdiepen - een biografie in gekonsentr. vorm, de biografie van mijn de tijd (p. 25)

Het desbetreffende fragment laat de contouren zien van een project: het beschrijven van 3 september 1969, dat onmiddellijk in verband gebracht wordt met de geboorte-dag: 3 september 1944, waar een individuele geschiedenis binnen de geschiedenis zijn aanvang neemt en daarmee ook de geschiedenis zich inschrijft in het leven van een individu. 3 sept. 1969 - de eerste woensdag van september - de dag na de opening van het parlementaire jaar - de dag waarop de kopywriters van de troonrede hun visie op de geschiedenis van de afgelopen vijf en twintig jaar aan het volk presenteren (vgl. p. 61-65, waar de retoriek van de troonrede op de hak wordt genomen).

De contouren van de opzet vinden we ook expliciet in het 81e fragment op p. 114 (TOEN)T BESLOTEN HAD OP PAPIER TE ZEGGEN wat hem die dag bewogen had, maar het zijn dan wel de omtrekken van een ruine van het project.

Want ook de contouren van dit dagboek weerkaatsen in de cilinderspiegel. De beschrijving van de geschiedenis van een dag is vanuit een ander perspectief gezien van een dag uit de geschiedenis. En tegelijkertijd ontstaat het beeld van de *geschiedenis van een dagboek.*

Wat in het beeld van de beschrijving aan de dag treedt trekt zich tegelijkertijd daarin terug; het beeld simuleert een perfectum (een beschrijving van wat gebeurd was) maar op papier regeert uitsluitend de onvoltooid tegenwoordige tijd: alles gebeurt ter plaatse.

Wat zich voordoet als beschrijving blijkt niets anders dan een herschrijving te zijn van geschiedbeschrijvingen, die zelf weer herschrijvingen van geschiedsschrijvingen zijn - in een eindeloze reeks. De schrijver van een dagboek is de lezer in een geschiedsbibliotheek, waarin de gebeurtenissen en de personen schijngestalten zijn, die hun leven rekken in de woorden en de zinnen. De fantomen, die in al die verhalen de hun toebedachte rol spelen staan niet meer veraf van de schimmen die in de dromen de wetten van tijd en ruimte permanent overtreden. Ze verwijzen nog naar de geschiedenis en als herinneringssporen zijn ze nog behouden, maar ze gaan betrekkingen

aan even veelvoudig als de drukinktletters, die ze zijn. Het dagboek is dan ook tegelijkertijd een nachtboek, waarin de dromen elkaar weerspiegelen.

Waar *Kaleidiafragmenten* een dagboek schrijft op de palmimpsesten van andere teksten, is het schrijven het lezen van raadselachtige dromen. Zoals Freud de droom met een rebus vergeleek - en daarom de verhalen niet meer analyseerde als beelden maar als een netwerk van tekens, zo is ook hier het schrijven een poging het woordraadsel te ontcijferen - waarbij elke ontcijfering steeds nieuwe woordraadsels oplevert.

Aan het beschrijven van de geschiedenis van een dag is dan ook geen beginnen aan. De mogelijkheid ervan wordt al onmiddellijk bij het openslaan van ‘Kaleidiafragmenten’ geloochend:

> V/ZOO EINDIGT DE GESCHIEDENIS VAN EEN DAG, onvergetelijk voor hen, in wier leven hij een keerpunt vormde. Als wij een blik achterwaarts werpen en terug zien op de jaren, die getuigen zijn geweest van menigen zwaren strijd, in ons binnenste gestreden, zullen de meesten onzer zich wel een bepaalden dag, een bepaald uur kunnen herinneren, waarop het getij plotseling keerde. Verschillende gestalten rijzen voor onze verbeelding op; gedaanten die zich vol woede tegen ons wendden, en wederom andere, die ons bijstonden in den kamp; wij hooren opnieuw de troostende opwekkende woorden, die ons moed schonken, en de krenkende grievende taal, die onze ziel als met een ijskorst ompantserde; zelfs die spier van ons lichaam, welke wij het hart noemen, en die feitelijk niets anders is dan een handvol atomen, waarvan geen enkele is overgebleven uit vroeger dagen, correspondeert met die herinneringen en klopt sneller of zwakker, juist zóó als die andere atomen deden op het beslissende ogenblik, toen één slag meer zegepraal, en een slag minder nederlaag betekende. Ben je er nog?
>
> De afgeleefde rekenen af, de *genen* die het niet gehaald hebben - het had zo mooi kunnen zijn (als bv AB in nov. 1943 's avonds niet meer was thuisgekomen: ongeluk misschien vergissing misverstand...

In dit fragment gaat het om de transcriptie van een stuk proza, dat men eigenlijk niet zou moeten lezen maar zou moeten horen vanwege de komische effecten van de gezalfde toon van een dagsluiter. De transcriptie bewerkt hier een dubbele connotatie van de tekst: het is een pastische, die de fraseologie van de epiloog uitbuit. Maar de pastische vormt zelf weer de basis voor een commentaar op het project van het dagboek, dat in *Kaleidiafragmenten* wordt opgezet.

Voor de lezer blijft de geschiedenis van een dag, waarover hier gesproken wordt, een witte plek, omdat hij er niet over ingelicht wordt. Omdat *Kaleidiafragmenten* begint met een epiloog is het tegelijkertijd een commentaar op traditionele vertellingen, waarin de slotsituatie de oplossing van de beginsituatie in zich draagt. De wijze waarop in een boek (vertelling) aan het begin de zaken uiteen worden gezet, draagt de uiteindelijke oplossing al in zich. De dubbele connotatie draait de zaak hier volledig om: het boek *begint met een epiloog* (eerste omkering), maar de epiloog is op ander niveau wel degelijk een beginsituatie (tweede omkering). Op het eerste niveau wordt het begin verloochend, op het tweede niveau wordt het begin als zodanig geaccepteerd, maar het draagt dan op een andere manier een oplossing in zich dan ze op het eerste niveau-binnen een gesloten geschiedenis

gehad zou hebben. Het is namelijk de oplossing, zoals die in het tweede fragment van het logogrief gepresenteerd werd: de oplossing in isotopieën.

Het eerste fragment lost dan op het tweede connotatieniveau op in een reeks van woorden, die als generator functioneren voor een hele serie woorden, zinnen en teksten, die binnen het boek als zodanig aan het werk zijn. Op het tweede niveau is het eerste fragment dus een uitgangssituatie zoals elk fragment dat virtueel kan zijn. Op p. 137 vinden we bijvoorbeeld een fragment dat een spiegel is van het eerste fragment en dat heel expliciet middels elkaar spiegelende zinsconstrukties de problematiek van begin=einde=begin=enz. weer opvat:

> (...) de geschiedenis begint waar het einde begint waar het begin eindigt en opnieuw het einde van het begin begint waar de geschiedenis bij het beginpunt herbegint zonder einde zonder begin (...) (137)

De illusie van een linaire geschiedsschrijving en daarmee van een lineaire schrijf/leeswijze wordt geproblematiseerd. Het derde fragment geeft expliciet informatie over de manier waarop in de tekst dan wel gewerkt wordt en daarmee ook voor de leeswijze:

> O:T.T/HET TONEEL: WEST-EUROPA: een van de wereld steden, die met een A beginnen. Een reeks woorden begint met A: angst-afbraak - alsof - ambivalent-anamorfoseanderman-antidotum-autopsie-avifauna-acta-abiose - o, lieve lezer, neem het woord dat je ervoor wilt/in de eeuw der apen/het purgatorium is een stad zoals A: (2)

Elk woord is de ingang van een isotopie, d.w.z. een redundant geheel van semantische categorieën, die een leesroute door het labyrinth van het boek markeren. Maar het is tegelijkertijd een draaipunt van verschillende isotopieën. De A is de toevallige begin letter - de Aleph - zoals Borges in zijn misschien wel meest beroemde gelijknamige verhaal beschreef - het punt waar alle andere punten convergeren. Het fragment presenteert een klein gedeelte van de lemmata van het register achter in het boek. Zoals het register zelf maar een klein deel is van de de ‘inhoudsopgave’ van het boek. In principe had achter die lemmata elk in het boek voorkomend woord kunnen worden opgenomen.

Het register is namelijk een van de mogelijke bewerkingen van het materiaal in het boek. Als inhoudsopgave presenteert het een aantal topoi, die men bij de lezing door het labyrinth van het boek kan aandoen. Anderzijds is het boek zelf weer een bewerking van het register. Het register is tegelijkertijd het honderdste fragment: het functioneert er binnen en erbuiten. Zoals dat ook het geval is met de flaptekst van het boek. Normaal gesproken biedt de flaptekst een handvat voor de lezer voor wat hem te wachten staat, een fabel.

Ook hier werkt het dubbele connotatieniveau door: het is op het eerste niveau een parodie op de traditionele flaptekst-inhoudsopgave, zoals Beekman[40.] terecht constateerde. Maar op het tweede niveau is het wel degelijk een inhoudsopgave, een signalement van wat de lezer te wachten staat: ze presenteert in een notedop de werkwijze, die in het boek gehanteerd wordt.

Ze presenteert niet de fabel (een mogelijk resumé) van een verhaal, maar een hele reeks van fabels (van mogelijke verhalen) - ze is niet meer een samenvatting van de gebeurtenissen, de handelingen die door de teksten beschreven worden - maar een fragment van de tekst handeling zelf.

De reeks woorden in het tweede fragment (en de andere woorden uit het register) maken onderdeel uit van een in principe oneindig lexikon, de bouwstenen van een raster, dat over het geparodieerde materiaal heen is gelegd. Zo levert het eerste

fragment de afzonderlijke bouwstenen van dat raster: geschiedenis, dag, leven, keerpunt, blik, jaren, getuige, strijd, terugzien, herinneren. Waar ze betekenisloos zijn geworden binnen hun oorspronkelijke vervoeging - in de epiloog - worden ze opgeladen met een nieuwe betekenis in een nieuwe vervoeging, die nooit aan zijn eind komt en waarvan elk begin willekeurig is.

Zo verschijnen in de eerste fragmenten, waar nog geen portmanteauwoord te vinden is, wel dezelfde principes, die aan de schrijfwijze ervan ten grondslag liggen: want wat bij het eerste fragment onmiddellijk opvalt is het artificiële karakter ervan: 1. als epiloog wordt het ontkracht doordat het aan het begin van het boek staat. 2. als historisch document (geaccentueerd door de archaische spelling) wordt het ontkracht doordat onduidelijk blijft welke geschiedenis het documenteert. Het blijft dood materiaal, omdat het uit een context is gerukt,

waarbinnen het misschien nog enige betekenis zou hebben gehad. 3. het wordt gepasticheerd door de laatste zin: ‘Ben je er nog’. Hier begint al de eerste vorm van destructie: want wat gepasticheerd wordt is de monoloog. De destructie vormt de basis voor de constructiewijze in het boek. De tekst is als pastiche herkenbaar door met name de vraag waarmee het fragment eindigt, samen met de spelling maakt de vraag duidelijk dat het om een citaat gaat. Maar de vraag is tegelijkertijd het openbreken van een monologische schrijfwijze, waarin een centraal perspectief de illusie wekt van betekenissen, van eenduidigheid.

Het perspectief van een (panoramatisch) point of view, dat een overzicht heeft op de geschiedenis.

De doorbreking van de monologische schrijfwijze vormt de basis voor een *stereografische schrijfwijze* (Barthes), waarin de eerst door de montage van hun (oorspronkelijke) betekenis beroofde woorden gaan functioneren in een groot aantal nieuwe netwerken. Daarin is de betekenis niet vooraf gegeven maar ze moet nog geconstrueerd worden. De fixatie van een gezichtspunt wordt doorbroken ten gunste van een polyfonie: elk woord is zoals het portmanteauwoord door de artificiële schrijfwijze al demonstreerde een brandpunt van vele betekenissen.

Op die manier kan het eerste fragment opgelost worden tot register: de woorden functioneren als punten op een landkaart, waar tussen nieuwe lijnen kunnen worden getrokken. Het register is tegelijkertijd dagboek en journaal, waarin aantekening wordt gehouden van de dagelijkse gebeurtenissen. De lezer krijgt in *Kaleidiafragmenten* dan ook niet een dagboekverslag, maar slechts bouwstenen ervan.

In het boek bevindt zich een zestal fragmenten, waarin rechtstreeks een poging wordt ondernomen om de geschiedenis van een dag te beschrijven, het schrijven kan er maar niet op gang komen; de fragmenten lopen telkens uit op paragrammen, schrijfstoomissen (fragment 4, 6, 8, 22, 23 en 83): ‘hortend verslag van een geschiedenis, die maar niet de kans krijgt te beginnen’ (10).

Schrijven is hier niet meer de constitutie van een zich ontwikkelende en voortschrijdende vertelhandeling: de geschiedenis is niet een epische stroom van gebeurtenissen - het verhaal evenmin. De schrijfhandeling probeert elke voortzetting ongedaan te maken.

Er is geen begin, er is geen eind. Dat valt niet af te lezen aan datgene *waarover* de woorden spreken, maar is ingeschreven in de *fysionomie* van de woorden en zinnen zelf.

Als voorbeeld zou kunnen dienen het vierde fragment op p. 2 en dat zo begint:

> L'/OF MISSCHIEN MORGEN overmorgen toen ging de zon op boven matglazen atelierdaken (handeling de langste tijd de heetste zomer de afmattendste nacht het geeststdodend hoe kom je erbij het is het weertje wel de lekste herinnering (flashback) naar binnen gaan zitten zeg uit het hoofd wie uit het hoofd spreekt leert van buiten diep in zijn binnenste dat heb ik gelezen cette voix du coeur (sfeer) cette fois ecoeuree een jonge graag daar zitten we dan er was eens in een nooit meer stad hem nog eens vragen nog eens uithoren waar het begonnen is jij suiker jij luister enz. enz.

De termen van de opbouwelementen van een traditionele vertelling: handeling, flash back, beschrijving, chronologie, stijl, karakter, hoofdpersoon, etc., zijn in dit fragment tussen haakjes geplaatst. Ze worden letterlijk buitenspel gezet, omdat ze alleen

geldingskracht bezitten voor een vertelwijze, waarin chronologie, historische en psychologische causaliteit van de vertelde gebeurtenissen gesuggereerd wordt. Maar in dit fragment lopen de tijden door elkaar heen, worden de zinnen niet afgemaakt of nemen een onverwachte wending aan. De tekst krijgt een dilatorisch karakter, d.w.z. ze stelt het begin van een vertelling, van een beschrijving van gebeurtenissen steeds maar uit. Wat zich in de zinnen manifesteert is een schrijfkramp, een verweer tegen de vanzelfsprekendheid van de betekenissen, die een betoog onvermijdelijk oproept. Het betoog - de executie van betekenismogelijkheden - wordt opgeschort. De schrijfverlamming dringt door in de tekst, omdat ze maar geen begin wil maken: 'er was eens in een nooit meer stad/ hem nog eens vragen/nog eens uithoren waar het begonnen is'. Het uitstel wordt gerealiseerd door of wel opsomming (de langste tijd de heetste zomer enz.) of wel door de clichés, die op papier verschijnen letterlijk te nemen en ze daardoor te ontkrachten ('zeg uit het hoofd, wie van buiten spreekt leert van buiten').

Elke zin wordt een homonymie: overdrachtelijke betekenissen worden letterlijke betekenissen en omgekeerd. De tekst weigert *over* de tijd te spreken, maar realiseert zich in een schrijf/leestijd op papier. Daar krijgen de permanente interrupties hun functie, omdat zij de illusie van een chronologie, die een discursief betoog onvermijdelijk oproept, doorbreken. De woorden en zinnen laten zich niet persen in het model van een transparante tijdruimte: tegen het opeenvolgend karakter van een woordenstroom proberen ze het principe van gelijktijdigheid overeind te houden ('daartoenernaastvoordattegelijk als nietachnadat/ over deze en gene (...) het een en ander zo en zo laat allesachterterug vooruit of achteruit de een na de ander maar eerst brandend van ongeduld'). Deze dilatorische schrijfwijze bevindt zich permanent in een *dilemma:* of wel berusting (laten we het hierbij, laten we de zaak rusten) of wel de aanval, wat uiteindelijk in volstrekte onverstaanbaarheid resulteert ('eroploseindeloos gemomonsamenhangend voortdurend) onuitstaanbaaronverstaanbaaralsmaar diepzinniger', p. 3). De schrijfbeweging kan de stroom van beelden, van woorden, die elkaar oproepen niet meer bijhouden. Resultaat is een versnelling in het schrijven. Ofwel de woorden worden aan elkaar geschreven of in stenogrammen geformuleerd. Anderzijds worden er voortdurend pogingen ondernomen om het schrijf- (en daarmee ook lees)ritme te vertragen, door verschrijvingen, het afkappen van de continuiteit van een betoog, de afbraak van een grammaticale tijdsorde.

In deze schrijfwoede schrijft zich geschiedenis, een opvatting van de geschiedenis in. Het materiaal, dat in *Kaleidiafragmenten* is samengebracht, wordt immers geconnoteerd door het project van het dagboek, dat in het schrijfproces een steeds problematischer status krijgt. Er ontstaat telkens een kortsluiting tussen schrijven als geschiedenis (de tijd, die in het schrijven vorm krijgt) en het schrijven over de geschiedenis. De beschrijving van de geschiedenis van een dag: waar begint de geschiedenis van het verhaal? Waar begint het verhaal van de geschiedenis? Waar begint het biografische van de geschiedenis, waar houdt het op?

De eerste zin van het boek 'Zoo eindigt de geschiedenis van een dag' krijgt binnen de constellatie van de fragmenten onverwachte uitwerking. Wat er aan voorafgegaan is - de geschiedenis van een dag - blijkt letterlijk niet meer *verteld* (in een samenhang gebracht) te kunnen worden zonder dat het een vervalsing wordt.

Wanneer immers aan het eind van de voorbije dag het jongste verleden wordt opgeroepen, lost deze dag al op in herinneringen - een innerlijk proces, waarin het grootste deel van gedachten en fantasieën, beelden en waarnemingen, die tussen middernacht en middernacht plaatsvonden wordt uitgeschakeld. De herinneringen zijn slechts een selectie, maar ook de herinneringen zelf lossen op, worden overgedetermineerd door herinneringen en bewustzijnprocessen uit vroeger dagen. Zo ontstaan er in het schrijfproces dat de geschiedenis van een dag wil optekenen - register wil houden - op alle mogelijke wijze 'dilemmata' (vgl. p. 6, 24, 25, 75, 138

waar dit portmanteauwoord de titel (lemma) van het fragment is, een hulpstelling (lemma) om uit het dilemma te komen). De dilemmata van het schrijfproces betreffen het complex beeld-afstand-tijd. Het schrijven verwijdert zich in zijn ontwikkeling steeds verder van de beelden, die het wil uitdrukken. De beelden zijn zelf weer een

abstractie van de werkelijkheid. De illusie van een beschrijving van de werkelijkheid gaat over in een beschrijving van de illusie van werkelijkheid: er ontstaat een drogbeeld, waarin de woorden meer iets voorspiegelen dan spiegelen. Datzelfde geldt voor de herinneringsbeelden. Hoe groter de afstand tussen herinneringsbeeld en werkelijkheid, hoe meer de beelden tot dode documenten worden, uitsluitend nog *tekens* van herinnering zijn, leugenachtig in hun herkenbaarheid. Het verleden is niet te fotograferen, de grootste illusie van een geschiedschrijving, die wil laten zien hoe het eens geweest is. De beelden zijn slechts:

> afschaduwingen, echoos zoals gezegd maar anders, vluchtige inkijken, nu evt. herkenningstekens - wat is eigenlijk nu, waar was toen, wanneer is daar waar vandaan wordt hier genoemd waarnaar was (het lost op) toen en toen en toen *oplossing* (p. 25)

De herinneringsbeelden lossen op in het schrijven. Het zijn:

> de steeds groter wordende leugens het drassige verleden waarin ik dreig weg te zakken wat ontkend wordt het verleden begraven - de normale Nederl. grafkist is van gefineerd eiken-, limba-, teak- of de jong mahoniehout en van binnen met glanszijde gevoerd - het mollenkoor klaagt gedachten van Brecht - de moerdrassige bodem: de schoot, die nog steeds vruchtbaar is waar ik in - dreig weg te zakken kraaiend (P. 25)

In deze dichte tekst tekent zich het dilemma af in een semantische vertakking. Het beschrijven van het verleden betekent dat men wegzakt in een gat-begraven wordt onder beelden (verleden-gat-graf-dood) en anderzijds een poging zich een weg te banen, zich uit het moeras van dode beelden wroeten (mollen-aarde-moederschoot-geboorte). Het zelfde proces, dat in het zesde fragment in een zin wordt samengevat: Met de tijd dreigde alles wat ik tot dusver gezien en gehoord had (...) dreigde alles van horen en zien en zeggen in stukken uiteen te vallen en zich met elkaar te vermengen (nieuwe verbindingen - nieuwe reaksies: het einde nog minder te voorzien (6/7).

Het dagboek wordt verschreven tot een dI-ha-RI-a, het resultaat van de complementaire operaties schrijven/lezen. Men leest de di-ha-RI-a in (uit) de logi-a library van de geschiedenis (148). Op het spreekgestoelte (loggia) verdwijnt de logica van de geschiedschrijving (het authentieke historische materiaal) in een drogbeeld. Het boek krijgt het karakter van een logi-a abawertoria (138): het laboratorium als abbatoir, waar de waarden (Werte) niet langer meer zijn wat ze schijnen te zijn: vooruitgang wordt er achteruitgang; optimisme, pessimisme; helden anti-helden; levenden doden; heden verleden; begin einde.

Het historisch materiaal wordt letterlijk op een operatietafel gelegd en ontleed tot in de kleinste segmenten. Verhalen en (herinnerings)beelden worden gedemonteerd in betekenisloze elementen, die het materiaal zouden kunnen opleveren voor een nieuwe constructie. Het gaat om het principe van de doorgevoerde vereenvoudiging

> en wat overgebleven was: zijn tijden: tijdstippen: punten (foto's van overl. verdwenen bekenden, strandafr. lands, zelfs ansichtkaarten van plaatsen waar hij niet geweest hoeft te zijn - zo hard afdrukken dat slechts enkele punten of vlekken of traderingen over zijn - dagelijkse

> geheugengymnastiek: invullen of kontroleren of het lijkt op de herinnering (p. 115)

Wat aan het 'eind' van het boek overblijft is een register, waarin niet de gebeurtenissen van een dag zijn bijgehouden, maar nog slechts woorden die het op zich betekenisloze materiaal vormen voor de construktie van een boek. In *Raadsels van het Rund* zal Ekke opnieuw proberen om een dergelijk boek te construeren. Hij krijgt dan niet een register in handen, maar een handleiding voor het vervaardigen van het apparaat.

Raadsels van het rund

Een boeiende mislukking

Raadsels van het Rund is een even omvangrijk als complex boek. Een analyse die de complexiteit ervan recht zou doen, overschrijdt de grenzen van de hier beschikbare ruimte. Ik beperk me tot een aantal leesnotities. Het boek bevat acht hoofdstukken: nachten genoemd. We hebben dus niet zozeer met een dagboek als wel met een nachtboek te maken. Hoezeer de nacht met de problematiek van de opsluiting en insluiting te maken heeft, wordt duidelijk uit een claus, die door een van de proefpersonen in dit boek wordt uitgesproken: 'de nacht is de overgang tussen twee ruimte, een draaideur'. De figuren bevinden zich in een ruimte, die oneindig lijkt. 'Je denkt dat je een deur ingaat en je blijkt een deur uitgegaan te zijn' (265). De eindeloosheid van deze opsluiting wordt gesymboliseerd in het getal acht, dat in dit boek op alle mogelijke manieren terugkeert. Ook in de vroegere boeken van Vogelaar verscheen dit element al. Wanneer Hilde bijvoorbeeld in *A natomie van een glasachtig lichaam* een labyrinthische tocht door de stad maakt, loopt ze 'n acht ('zoals opgesloten wolven, eindeloos) (achter zichzelf aan)'[41.] en in *Raadsels van het Rund* staat te lezen:

> Mon tekent een acht in het zand, kijk, zegt hij, zo lopen we, terwijl we stilstaan midden in de acht, ook wolven lopen altijd achtjes, zegt hij lachend, tenminste in gevangenschap, daarbuiten weet ik het niet, de werkelijkheid daarbuiten, zegt Mon, onttrekt zich niet alleen grotendeels aan je waarneming maar ook aan je voorstellingsvermogen (235)[41.]

De nachten zijn hier dus N'achten: oneindig vermenigvuldigbaar. Ze markeren overgangssituaties: tussen het bewuste en onbewuste. De droom heerst er als werkelijkheid en de werkelijkheid als droom. Het boek kan dus ook gelezen worden als een archeologie van de droom. De titels van de hoofdstukken zijn veelal verwijzingen naar de droomarbeid, die overeenkomst met de schrijftechniek in de roman: 'verplaatsingen' is de titel van het hoofdstuk, waarin Ekke - een van de proefpersonen - een associatie machine probeert te bouwen. 'Eklips' is de titel van hoofdstuk 1, waarin het subject (het ik) verdwijnt, opgelost in droombeelden, hier in de taal. Daarnaast treffen we titels aan als 'Herinneringssporen, Nachtelijke landschappen, Revisies, Korrespondenties' - allemaal trefwoorden uit de droomanalyse. De droom van de rede wordt hier geconfronteerd met de rede van de droom.

Naast de acht hoofdstukken, die het torso van het boek uitmaken, treffen we nog een appendix aan, waarin vier tijdgenoten van elkaar - opererend in het grensgebied van de 15e en 16e eeuw - worden geportretteerd: Leonardo da Vinci, Paracelsus,

Faust en Jan Hus. Er aan toegevoegd is een signalement van wat een geestverwant genoemd wordt: Heinrich Anton M., ooit als schizofreen gediagnosticeerd, uitvinder van curieuze machines. Aan de hoofdstukken gaan twee - uitgebreide samenvattingen - vooraf, die tegelijkertijd twee leesroutes door het boek uitzetten. De eerste is de meest traditionele: men kan de hoofdstukken achter elkaar lezen.

De tweede begint - wat de volgorde van de hoofdstukken betreft - in médias res. Wat in de 'traditionele' leeswijze het vierde hoofdstuk was, is hier nu het eerste, het derde wordt het tweede enz. Daarnaast wordt nog een derde lezing voorgesteld. Men moet het boek zich dan letterlijk voorstellen - zoals in *Kaleidiafragmenten* ook het geval was - als een draai-boek: het boek dubbel vouwen. De leesroutes hebben dus te maken met de opeenvolging van de hoofdstukken:

A	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
B	4, 3, 2, 1, 8, 7, 6, 5.
C	1, 8, 2, 7, 3, 6, 5 of 8, 1, 7, 2, 6, 3, 5, 4.

Naast de samenvattingen gaat er dan nog een voorspel aan het boek vooraf: 'Masjienekomedie'. Daarin vindt een directe aan-

sluiting plaats met het laatste fragment van *Kaleidiafragmenten.* Mon wordt opnieuw het toneel op gesleurd.

Zoals *Kaleidiafragmenten* gelezen zou kunnen worden als de voorbereiding tot het schrijven van een dagboek, zo lijkt het hier vooral te gaan om voorbereidende operaties ter uitvoering van een historische roman. Maar de inhoudsopgave geeft al aan wat het uiteindelijke resultaat er van is of zal zijn: een boeiende mislukking. In het tekstfragment, dat alleen al vanwege de plaats in het boek, centraal staat en dat de titel draagt 'Iedere operatie is een geval van vivisektie' is er in zekere zin sprake van een dialoog tussen twee van de drie proefpersonen in de roman Mon en de ex-architect Ekke. Een traditionele dialoog is het zeker niet: de rollen van de gesprekspartners zijn niet duidelijk verdeeld. Het valt in deze razendsnel om elkaar heen draaiende zinnen moeilijk uit te maken wie er aan het woord is. Het lijkt alsof men elkaar citeert zodat het onderscheid tussen het spreken (schrijven) en datgene *waarover* gesproken en geschreven wordt (namelijk: het schrijven) nogal vaag blijft. Het tekstfragment is wat zijn vormgeving betreft letterlijk het centrum van het boek maar dan in de betekenis van het centrum van een *maalstroom:* het gat, waar de kolkende zinnen in gezogen worden. Het is het gat, waarvan in *Kaleidiafragmenten* ook al sprake was: het punt waar stilstand en beweging, bewuste en onbewuste, orde en toeval, object-taal en metataal met elkaar zouden moeten samen vallen: de verbinding is de onbekende.

Het is dan ook misleidend om de onderwerpen van deze dialoog te catalogiseren, hoewel de tekst alle sleutelwoorden van het boek in z'n geheel bevat. Een dergelijke leeswijze is precies datgene waar de schrijfwijze zich tegen verzet: het vastleggen van een beweging als een onwrikbaar geheel. Toch valt er hier niet aan te ontkomen deze maalstroom even te bevriezen. Op pagina 217 begint namelijk een tekst die handelt over de plannen tot het schrijven van een historische roman:

> Over plannen hadden we het, al noemden we het geen plannen, vaak hadden we het over werkzaamheden die zeker gedaan zouden moeten worden, een onderzoek naar het verband tussen het in de lagere klassen veelvuldiger voorkomen van schizofrenie en behuizing, was er een, een onderzoek naar het verschijnsel bewustzijnsvernauwing een andere, als oorzaak en gevolg van het bouwen op de maat van het menselik lichaam, een variant, noemde Mon het, van de ruimte-ekonomie bij de vervaardiging van doodskisten, ledikanten en roeiboten wordt toegepast, en vooral een onderzoek, stelde Mon voor, naar de ruimte verdeling in huizen, gebouwen en steden als uitwerking van menselike functieverdelingen maar evengoed, en misschien wel in de eerste plaats van de krankzinnige opsplitsing van de mens in verschillende handelingen, funksies, adjektieven en substantieven, zei hij, de krankzinnigmakende opsplitsing van de persoon, vanaf de geboorte, van dag tot dag meer, in alle mogelijke rollen (218).

De onderwerpen, die in deze parodie op plannenmakerij de revue passeren, zijn niet zo willekeurig als het wel lijkt: er wordt een onwillekeurige relatie gelegd tussen de ruimtelijke en talige orde: ze dwingen mensen in een keurslijf. Wat Mon (of Ekke: evenals in *Vijand Gevraagd* hebben we hier te maken met een 'vice-versafiguur') op het oog heeft is niet zozeer een 'realistische' historische roman, die van werkelijkheidszin getuigt, maar die geproduceerd wordt vanuit mogelijkheidszin. Het gehele boek door vindt men passages die zich verzetten tegen classificerende, identificerende vormen van geschiedsschrijving.

> Als ik een boek zou schrijven (...) dan zou het de ongeschreven roman zijn (...) voortdurend maakt het zichzelf door verder te gaan ongedaan (...) een werk (...) dat bij ieder knooppunt, een werk dat onderweg bij ieder kruispunt de diversiteit aan mogelikheden laat zien (...) die op 'n willekeurig ogenblik in het werk aanwezig is (220)

Deze passage zou men letterlijk een 'mise en abyme' kunnen noemen: een verhaal in / van het verhaal. Allereerst omdat het plan van het mogelijke boek ten uitvoer wordt gebracht. M.a.w. in dit fragment typeert *Raadsels van het Rund* zichzelf.

En in de tweede plaats is het fragment een van de *varianten* van de roman die niet *geschreven* wordt (omdat ze niet wordt afgemaakt) maar altijd een werk in uitvoering is. De 'mise en abyme' is gebaseerd op de operatie van het citeren: metataal (uitspraken, waarmee de roman haar eigen uitspraken typeert) en objecttaai verbinden zich met elkaar: 'Werk in uitvoering' is een werk in uitvoering. Vandaar dat op het toneel van deze 'masjienekomedie' Het toestel het Zogenaamde Zogenaamde' staat. Want wat op het toneel gezet wordt zijn geen personages, taferelen, gebeurtenissen: het is de taal zelf die wordt *geënsceneerd.* Niet Mon en Ekke draaien om elkaar heen, maar de zinnen en zinswendingen. De manieren waarop de zinnen om elkaar heen draaien, roept het beeld op van een spiraal: de taal onderzoekt zichzelf. Deze historische roman kan dan ook niet teruggebracht worden tot een fabel, een verhaallijn met een begin en een eindpunt. Als er al zoiets bestaat als een band in dit verhaal dan is het de band van Moebius: uiteinden worden averechts met elkaar verbonden, waardoor daar een eenzijdig oppervlak ontstaat.

Dit is de 'laatste' zin van het boek:

> (x) Hij zei: al die tijd ben ik op zoek naar de laatste zin, pas wanneer ik die heb kan ik beginnen - (508)

En dit is de 'eerste', direct aansluitend bij het postscriptum:

> (y) Weggaan, had ik gedacht, en blanko beginnen. Had ik gedacht' (17)

(y) kan, als men de roman begint te lezen, een anekdotische invulling krijgen, in die zin dat men de woorden in de mond legt van Ekke, die na jarenlang op een architectenbureau gewerkt te hebben, er mee is gekapt en elfhonderd kilometer van zijn tekentafel vandaan begint te schrijven over zijn leven op een klein architectenbureau; beter gezegd begint te werken aan de opzet van een roman. Aangenomen dat dit het geval is, dan geeft het postscriptum aan wat er van terechtgekomen is:

> (z) Hij begon zo mooi, met vaardige hand zette hij het raamwerk voor het model op.
> Tijdens de rit komen er vreemde elementen in. Eerst raakt het werkstuk ontregeld, dan hijzelf, alsof hij alleen maar gekwetst op wat er onder zijn handen gebeurt. Tenslotte wordt hij zich mijn aanwezigheid bewust, en probeert er toch nog het beste van te maken. Maar hij korrigeert zich bijtijds. Als hij mijn aanwezigheid weer bewust wordt slaat hij met een klap de makette uit elkaar (508).

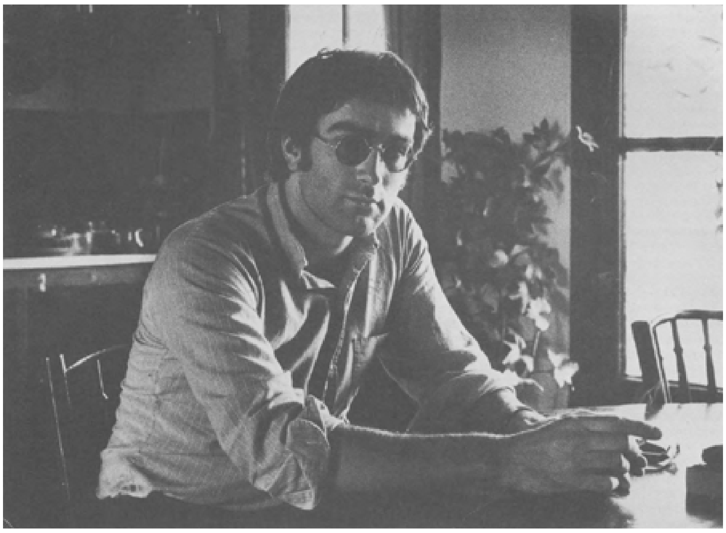
We krijgen zo niet een roman te lezen over het leven van iemand op een architectenbureau. Eerder over iemand, die een roman begint te schrijven over het leven van iemand op een architectenbureau. En tegelijkertijd over iemand die maar niet kan beginnen en elk begin weer ongedaan maakt.

In *Raadsels van het Rund* komt een passage voor waarin de draak gestoken wordt met een dergelijke onderneming (pagina 220-226). Mon vertelt over een

anonieme man van vijftig, die al vijfentwintig jaar bezig was aan een roman. Zijn levenswerk groeit hem boven het hoofd. Het schrift dijt steeds verder uit, de notities groeien onophoudelijk aan, zijn aanleiding tot weer andere notities, plannen, die op uitvoering wachten. Steeds weer probeert hij greep te krijgen op zijn eigen tekstmateriaal door allerlei tijdsbesparende middelen te overwegen. Zo denkt hij erover na anderen in dienst te nemen, kortere versies te schrijven, te classificeren, schoon schip te maken, te rubriceren enz. Maar al deze activiteiten zouden hoogstens tot meer werkzaamheden leiden: de pogingen tot coördinatie maken immers nog meer materiaal los.

Het verhaal doet denken aan de noeste arbeid, die Paul Valéry jaren lang in de vroege ochtend verrichtte - werk, dat meer dan vijf en twintig duizend beschreven pagina's opleverde en aan zijn pogingen orde te scheppen in al die aantekeningen.[42.] (Ik verwijs hier naar Valéry omdat in Vogelaars boeken een zelfde

schrijfhouding te zien valt als in diens *Cahiers*.)



J. Firmin Vogelaar. Foto Eddy Posthuma de Boer.

Ook *Raadsels van het Rund* ensceneert de taal in de schemerachtige overgang van het slapen in het waken, van de dag in de nacht. Dit aspect wordt rechtstreeks belicht in 'Schrijven aan Thomas W.', waar de activiteiten van de architectuur (Ekke) en de archeologie (Thomas) met elkaar worden vergeleken, p.53).

Ook Möns verhaal is een voorbeeld van een mise en abyme: een variant op wat in *Raadsels van het Rund* gebeurt: Ekkes roman loopt in het honderd en levert niettemin een boeiende mislukking op. De roman over Ekkes roman loopt in het honderd en levert niettemin een boeiende mislukking op. De roman over de roman over Ekkes roman enz.

Een apocriefe geschiedenis

De begin- en eindzin van *Raadsels van het Rund* brengen ook op een andere manier de Moebiusband in beeld, wanneer men let op het gebruik van de 'shifters' - persoonlijke voornaamwoorden - en het tijdsaspect: 'ik' en 'hij' wisselen elkaar af evenzeer als de 'tegenwoordige' en 'verleden' tijd.

Om deze voor het boek belangrijke operatie in een formule samen te vatten: de basiszinnen van de roman zijn 'ik schrijf dat hij schreef' en 'hij schrijft dat ik schreef'. Waar het om gaat is dat de actualiteit van het schrijven, waar de betekenissen nog niet vastliggen, haar neerslag vindt in het geschrevene, waarin onvermijdelijk een aantal betekenissen worden uitgeschakeld. 'Je loopt de meeste tijd met de dood op je hielen' zegt Mon ergens (p. 232/233) en elders:

> Hij zei, je zou een masjiene moeten ontwerpen, die zichzelf afschaft, 'n cyclotron waarin taal en dood gesplitst worden zodat alleen de taal spreekt en wat gezegd wordt levenloos achterblijft (23).

De twee basiszinnen corresponderen met de twee leesroutes, die door het boek zijn uitgezet. In het eerste geval; 'wat gebeurt is, gebeurt'. Het eenzijdige oppervlak vertoont de rollen van uitvoerder (schrijver) en getuige (lezer) tegelijkertijd. Schrijven en lezen vallen samen. Het is een reductie deze verschillende rollen toe te kennen aan de proefpersonen in het boek, aan Ekke en Mon, toch doe ik dat hier even

terwille van een (kunstmatige) overzichtelijkheid. Zo is de 'ik' Ekke (nomen est omen) en de 'hij' Mon ('Ik praat over mezelf (...) in de derde persoon', p. 235). Hij is de getuige. Wanneer hij voor het eerst geintroduceerd wordt in de roman, dan gebeurt dat met de woorden waarmee Paul Valéry Monsieur Teste vorm gaf[43.]:

> *Ik denk nu aan de sporen*, die een man achterliet in de beperkte ruimte waarin hij zich dagelijks bewoog (p. 184)

(Teste verwijst niet alleen naar 'hoofd' maar ook naar 'getuige'. Hij is niet alleen getuige, maar tegelijkertijd de-MON-teur.

Zonder te willen beweren dat Mon met Monsieur Teste samenvalt (hij is hier allerminst de figuur van het zuivere intellect), delen zij toch beiden hun afkeer van de 'Literatuur', waar de tekst bevroren wordt tot een fraai beeld of een afgerond betekenisgeheel. Mon is juist altijd aanwezig om de opzet van Ekkes pogingen tot het schrijven van een sluitende historische roman te ontregelen door in de bevriezende taal telkens gaten te hakken. Hij is de 'Demon van de mogelijkheden' om in Valérys termen te spreken.[44.] Hij snijdt in de teksten, om in het verhaal een menigvuldigheid van mogelijke verhalen bloot te leggen.

Aangenomen dat Ekke de aanvoerder is en Mon de getuige, wat voert Ekke dan uit? Het onmogelijke boek van Mon zou een 'testtoestel' moeten zijn ter besparing van tijd, moeite en vooral mislukkingen. En zoals de lezer in *Kaleidiafragmenten* een register in handen krijgt gespeeld - een apparaat waardoor

iets geregistreerd wordt, zo krijgt Ekke een raadselachtige handleiding voorgeschoteld, die aanwijzingen zou kunnen verschaffen voor de vervaardiging van een dergelijk toestel; handelend over de 'Forza'-kracht van een beweging die zichzelf teniet doet en nieuwe beweging voortbrengt. Het is een historische tekst, die dateert uit de tijd, waar de eerste voorbereidingen worden getroffen voor het ontstaan van de klassieke natuurwetenschap; wanneer er nog geen scherp onderscheid is tussen kunst en wetenschap. Ze is van de hand van Leonardo da Vinei,[45.] sleuteltekst wat betreft de herkomst van de mechania. Het is een hybridische tekst, want in weerwil van de tendens tot exactheid die er in aanwezig is, blijft zij op het beslissende punt raadselachtig. Wat gedefinieerd moet worden (forza) blijft door de definitie onduidelijk. De termen van de definitie zelf zijn voor meerderlei uitleg vatbaar. Er wordt een raadsel als oplossing gegeven. Dat juist deze tekst aan Ekke ter beschikking wordt gesteld als handleiding voor het vervaardigen van een apparaat, valt te begrijpen wanneer men bedenkt dat Leonardo een voorloper is van de moderne architect. Het verhaal van Mon over de man wiens levenswerk hem boven het hoofd groeide zou evenzeer van toepassing kunnen zijn op Leonardo, die eerder een rusteloze *zoeker* was dan een *weter*, die anderen de weg wijst. Ook zijn cahiers bevatten een onoverzienbare hoeveelheid aantekeningen, fragmenten over de meest uiteenlopende onderwerpen, waaruit onmogelijk een uniform wereldbeeld gedestilleerd kon worden.

Het portret van Leonardo is in de appendix opgenomen als een documentatie van een historische verschijningsvorm van het intellectuele type dat nog verschillende disciplines in een persoon vertegenwoordigde. De afstand tot het moderne type intellectueel is groot:

> We zien in hem de moderne mens uiteenvallen in wetenschapper en technikus, in ambachtsman en ontwerper, in uitvoerder en autonoom kunstenaar (p. 521).

Maar beter nog zou men in plaats van een type intellectueel hier kunnen spreken over de documentatie van een historische verschijningsvorm van intellectuele *arbeid*, waarin het onderscheid tussen wetenschap, techniek en kunst relatief is.

> Een korte periode hebben de kunsten het karakter van eksperimenten, proefnemingen en demonstraties; toen *labor* nog identiek was met het geheel van menselike aktiviteiten (p. 522).

Overigens geeft de manier waarop de portretten in de appendix zijn samengesteld al aan met wat voor een historische roman we hier te maken hebben. In de portretten wordt niet zozeer een visie op een historische figuur geschetst, maar worden verschillende visies met elkaar geconfronteerd. Niet voor niets staat in het portret van Leonardo:

> In de eeuw van de roman werd hij de homunculus, *het universele genie*, die zoals de schoonheid van Hoffmanns Sandmann alleen tot leven komt in de ogen van de anesteten voor wie de geschiedenis een vervolgverhaal is waarin helden van de geest de hoofdrol spelen (p. 523-524).

Het portret is een montage van fragmenten uit studies over Leonardo, waarin in de eerste plaats elementen naar voren worden gehaald, die een essentiële rol spelen in het boek zelf. De elementen ondergaan bij wijze van spreken het proces van kruisbestuiving en keren op andere plaatsen in het boek in andere constellaties

terug. In het historisch dossier alleen al zijn dwarsverbindingen aan te leggen, die wijzen op een type intellectuele arbeid, waarin het zoeken belangrijker is dan het doel, het resultaat. Waarin gebroken wordt met de universele waarheidspretentie (Faust) en het accent ligt op experimenteel onderzoek, dat in het denken van de 19e en 20e eeuw als aberraties, irrationele denkwijzen worden beschouwd: alchemie en magie. Deze apocriefe geschiedenis van (intellectuele) arbeid (die in het departement van de kunst onder de noemer van het maniërisme wordt gebracht) wordt in het boek geconfronteerd met de (historische) beelden van de doelrationele, instrumentele denkvormen zoals die hun neerslag vinden in techniek, wetenschap, in de organisatievormen en administratieve systemen van de maatschappij.

Het centrale tekstfragment draagt niet voor niets de titel 'Iedere operatie is een geval van vivisektie'. Het zou een citaat kunnen zijn uit *Dialektik der Aufklärung*, het boek waarin Horkheimer en Adorno de stelling ontwikkelden dat de dominante vormen van wetenschap en technologie als processen van natuurbeheersing onlosmakelijk verbonden zijn met (politieke) vormen van repressie. In een korte notitie[46.] halen zij een passage aan uit een brief van de 19e eeuwse Franse fysioloog Pierre Flourens, waarin deze enkele opmerkingen maakt over het gebruik van chloroform bij operaties. Op grond van dierexperimenten had hij de eigenschappen van dit middel beschreven. Een middel - aldus Flourens - met gevaarlijke kanten. Weliswaar verliest het zenuweentrum een belangrijk deel van het vermogen sporen van indrukken op te nemen bij gebruik van chloroform, maar het vermogen om te voelen gaat niet verloren. Integendeel bij de verlamming van het zenuwstelsel worden pijnen nog sterker ervaren dan in normale toestand. De misleiding van het publiek is gebaseerd op het onvermogen van de patiënt zich na de operatie iets van het gebeurde te herinneren. Maar naast de dubieuze winst van de herinneringszwakte, die het chloroform oplevert, is er volgens deze 19e eeuwse fysioloog nog een ander gevaarlijk aspect: de chirurgie wordt er door aangemoedigd steeds moeilijker ingrepen te verrichten. In plaats van dieren worden de mensen zelf - zonder dat ze het vermoeden - proefpersonen, mensen zonder herinnering. Zou dat niet een te hoge prijs voor de vooruitgang zijn?

De passage uit de brief van Flourens moet door Adorno en Horkheimer als een embleem van hun geschiedsfilosofische thesen zijn opgevat, waarin ze de uitwerkingen van de instrumentele Rede diagnostiseren. De vooruitgang in het proces van natuurbeheersing wordt volgens hen betaald met een regressie van het emancipatieproces, opgevat als de ontwikkeling van het zelfbewustzijn. Mensen worden in het doelrationele denken, dat alles en iedereen beziet vanuit de optiek van de bruikbaarheid en nut, tot historieloze objecten gemaakt. Adorno en Horkheimer becommentariëren de passage van Flourens dan ook zo:

> Hätte Flourens in diesem Briefe recht, so wären die dunklen Wege des göttlichen Weltregimes wenigstens einmal gerechtfertigt. Das Tier wäre durch die Leiden seiner Henker gerächt: jede Operation eine Vivisektion.[47.]

Technologie en wetenschap zijn ook beheersinstrumenten van de Menselijke Natuur, grijpen in het innerlijk in. Hun kracht is dat zij doen vergeten welke prijs voor de vooruitgang is betaald. Beeldfragmenten uit de geschiedenis van de 'animal laborans', waarvan slechts die kwaliteiten worden geëxploiteerd die bruikbaar zijn voor het produktieproces (de andere worden weggesneden), vinden we in *Raadsels van het Rund* terug. Ik verwijs hier naar de woordspeling '*Labo: rund*', een tekst in het derde hoofdstuk. Het is een commentaar op het voorafgaande gedeelte dat gepresenteerd werd onder de titel 'Terugblik op de Vooruitgang'. Een citaat uit dat stuk dient als motto voor het 'Labo-rund' fragment:

> Zowel Kepler als Galileï geloofden dat organismen geen respektabele burgers in de republiek der wetenschappelike kennis kunnen worden voordat ze dood zijn. Alleen kadavers en skeletten kunnen zich kandidaat stellen voor wetensch. behandeling. Dat geldt voor elke provincie van de wetenschap. Al het andere is spekulatief, politiek, veranderlik, mobiel, hinderlijk en per definitie voorbarig, dus overbodig' (p. 144).

In het portret van Leonardo staat genoteerd:

> Zijn profetieën zijn geen geheime voorafbeeldingen maar agressieve afbeeldingen, die vanwege hun afbeeldingen niet herkend worden. *Over ossen die gegeten worden: de meesters van de staten zullen hun eigen werkers opeten* (p. 522).

Deze verwijzingen zijn de eerste indicaties voor een van de

mogelijke ontcijferingen van de raadselachtige titel van het boek. De geschiedenis van de techniek, de wetenschap, waarin mensen niet langer 'homo faber' zijn (diegenen, die *iets maken)*, maar zetstukken in een systeem, wordt hier met beelden van de apocriefe geschiedenis van het 'voor' wetenschappelijk denken in een eenzijdig oppervlak tegelijk getoond.

Janus

De titel van het boek en die van het centrale tekstfragment vormen dan ook tegelijkertijd de hiërogliefe van een andere geschiedenis - niet die van onderdrukking, normalisering, maar die van het mobiele, veranderlijke, kortom datgene wat zich aan de instrumentele rede onttrekt - en nu nog voortleeft in zogenaamde vormen van irrationaliteit, in de wereld van de droom, van de waanzin, de kunst - dus datgene wat vanuit het realiteitsprincipe als overbodig voorkomt.

De tekst, die de titel Labo: rund draagt is een herschrijving van het hierboven aangehaalde citaat uit *Dialektik der Aufkläning.* De chloroform is vervangen door de roes van sterke drank en de chirurgische instrumenten door ordinair eetbestek, een vork en lepel. Maar de mens wordt hier wel letterlijk tot dier gemaakt want de derde belangrijke proefpersoon Janus wordt op de operatietafel gelegd en krijgt de naam 'Kalf' (vergelijk de titel van het boek). Tot een werkelijke ingreep komt het hier nog niet, het blijft bij een monstering van de buitenkant:

> schoof kleren weg, bekeek alle normaal onzichtbare lichaamsdelen en zag overal het harde haar, overal. Waar het langer was: stug en bleek als varkenshaar. Maar ook de niet behaarde plekken waren bedekt met uiterst korte stoppels, haast niet te zien maar overal voelbaar en, toen ik met vork en lepel was gaan werken, ook duidelik hoorbaar. Interessanter en ook raadselachtiger waren de littekens over het hele lijf, niet te tellen, alsof systematies elke vierkante sentimeter gemutileerd was geweest, op de kop na. littekens in bizarre vormen: géén sporen van hechtingen. Hier klopte inderdaad het gezegde over het menselik lichaam als hoogste aller hiërogliefen. Opvallend waren ook de nagels. Er waren aan handen en voeten niet meer dan korte, dikke hoornen randen over die eruitzagen alsof ze afgebrokkeld of zelfs met kracht afgebroken waren (p. 160).

Het loont de moeite om de figuur Janus wat nader te bekijken. Men zou hem - dubbelhoofdige Godheid - de prototype van de roman kunnen noemen: twee blikrichtingen in een persoon verenigd. Wanneer we de chronologische leesroute volgen dan komt hij in het eerste hoofdstuk al voor. Wanneer we de tweede leesroute volgen (in médias res) dan treffen we hem evenzeer in het eerste hoofdstuk aan en bij de derde leesroute - die van de spiraal - bevindt hij zich precies in het gat. Kortom op de beslissende draaipunten van elke leesroute komen we hem tegen. Het eerste hoofdstuk eindigt met de tekst 'Nederdaling': Janus komt als deus *ex machina* de bühne op. De tekst is een dagboekaantekening en begint zo:

> *Dag in mei.* 1/2. Eindelik scheen de zon weer eens zodat ik buiten kon gaan zitten; het was meteen zeer heet. Onder een boom aan een tafel zit hij - te lezen, af en toe te schrijven (een brief), voor zich uit te staren, te tekenen (p. 44).

Daar wordt de ik/hij geconfronteerd met een zwijgende en tegelijkertijd grommende man. Op alle vragen en aanmaningen reageert hij niet. Hij lijkt wel *doofstom.* Dan staat er:

> Wij noemen hem: Jan de Gans. Niet alleen vanwege zijn gang (...) maar ook om zijn Volgzaamheid. Waar ik ga, sta of zit daar is Gans ook. Jans de Gans hoorde al gauw bij het interieur, had zich virtuoos aangepast (...) hij was er en was er niet. (...) Jan de Gans (...) noemde ik hem omwille van de smeer, Jan Hus. Moest al gauw voor dageliks gebruik mijn toevlucht nemen tot Janus (...) de uitgeslapen idioot (p. 44/45).

Wat Vogelaar hier doet is ronduit knap, want elke zin, elk woord in dit dagboek krijgt zijn lading mee, is element van verschillende reeksen in het boek. Wat in dit fragment allereerst opvalt is dat dit grommende en zwijgende personage geen vaste naam (identiteit) krijgt: Jan de Gans, Jan Hus, Janus. Het is een *vormeloos* personage. Pas als hij het object wordt van een blik - zoals in het Kalffragment - krijgt hij weerstand, neemt hij een harde vorm aan, een pantser. In de tweede plaats zien we dat ook degene die hem benoemt verandert: *wij* noemen, *ik* noemde hem. Daarnaast zien we - zoals in het hele boek het geval is - dat ook hier de schrijfwijze werkt met een wisseling van shifters (ik, het, hij, wij) en tijdsaspecten. De datumaanduiding kan zo gelezen worden. Janus is de *uitgeslapen* idioot:

> hij is de 'Dag in mij' - het bewuste. De 'Ik' wordt hier geconfronteerd met zijn eigen bewustzijn, het komt letterlijk tegenover 'mij' te staan. In het labo: rund staat dan ook de aantekening: '*Antropos:* de mens is het enige dier dat beschouwt wat hij heeft gezien' (157) en elders in de roman, in de Ekke-Mon dialoog, wordt gezegd: het bewustzijn die schorpioen (...) kan over zichzelf nadenken, en hoe bewuster een bewustzijn is (...) hoe meer *verdeeld* het is (p. 212).

Janus is de breuklijn tussen het onderwerp ('ik') en het lijdend voorwerp ('hij') van de tekst: de scheiding en verbinding van het bewustzijn 1/2 2. De een (de ik) die handelt, die voelt, die ervaart, de ander die objectiveert: wij beiden noemen hem Jan de Gans (hij vormt ons geheel).

Men zou kunnen zeggen dat Janus de tweede persoon in het gezelschap is. Ik=Ekke, Jij (de aangesprokene) = Janus, Hij= Mon. Niet voor niets wordt in dit dagboekfragment de Jijvorm zo vaak gebruikt:

> 'Hoe heet je? - waar kom je vandaan? - zoek je iets? - wat moet je? - wat wil je toch van me? - kun je nou eindelik niet 'ns oprotten? - Je stoort me - Je staat in de weg enz. (p. 44)

Verder valt op dat hij functioneert op de grens van zwijgen en speken. Hij stoot ongearticuleerde klanken uit. De verwijzing naar Jan Hus is in deze context van belang. In de appendix wordt een signalement van deze historische figuur verschaft: Jan Hus (1371-1416), Jan uit Husinec, *geboren uit onvrede.* Men zou hem hier kunnen beschouwen als de ene kant van Janus; de Nee-zegger want deze Jan Hus maakte de onvrede van de boeren, van de handwerkslieden, van het gajes, van al degenen die naar hem kwamen luisteren, verstaanbaar. In het boek zullen Ekke en Mon het zijn die naar hem komen luisteren in de Ruïne van de Reder.

> Jan Hus noemt het een plicht om niet te gehoorzamen aan hen die misbruik maken van de geestelike macht, en bepleit het recht op verzet tegen onrechtvaardige wereldlike macht. (...) Hus moet de waarheid uitspreken (512).

Maar hij was tegelijkertijd spreekbuis van de anderen, die hem stellingen uit eigen koker lieten verdedigen en hem vervalste citaten toeschreven. Men zou hem hier als de (gevaarlijke) kant van Janus kunnen beschouwen: spreekbuis van anderen te zijn. De verbinding Jan Hus - Janus zet de schijnwerper op een problematiek, die elders in het boek nog scherper belicht wordt: de moeilijkheid van het protest. Van Hus wordt gezegd: dat zijn vertrouwen in het woord te groot was. Het was gerechtvaardigd toen hij de woede van het volk onder woorden bracht. Het was kortzichtig toen hij dacht dat andersdenkenden alleen maar anders denken en met woorden van de waarheid te overtuigen zijn. "*Zonder het te willen werd Hus een belangrijke figuur op het schaakbord van de grote politiek*" (p. 514). Doordat hij zich uitsprak werd hij een proefpersoon van elkaar weerstrevende machten, slachtoffer van een hem opgelegde identiteit.

In de Ekke-Mon dialoog - dat gedeelte dat gepresenteerd wordt onder de titel "spasmus nutans" (p. 264), wordt op het nee-zeggen als de formule van het protest uitgebreid ingegaan. Het gaat daar over een niet nader genoemde derde persoon, wiens houding doet denken aan Brechts Keuner-Geschichten, bijvoor-

beeld aan het verhaal dat vermeld staat onder de titel “Massnahmen gegen die Gewalt”[48]. Toen Herr K. zich in een lezing voor een groot publiek tegen het geweld uitsprak merkte hij dat de mensen vóór hem terugweken en wegliepen. Hij keek om en zag achter zich het geweld staan.

“Wat zeg je” vroeg het geweld, waarop Herr K. antwoordde: “Ik spreek mij voor het geweld uit”. Naderhand vroegen zijn leerlingen of hij dan geen ruggegraat bezat. “Ik moet langer leven dan het geweld” zei Keuner en vertelde het verhaal van een heer Egge, die geleerd had nee te zeggen (zoals Ekke, die protesteerde tegen de heersende opvattingen over architectuur).

Op een dag in een periode van de illegaliteit klopte een agent bij hem aan en eiste inkwartiering, eiste dat Egge voor zijn eten en drinken zou zorgen en vroeg hem: “Wil je me dienen?” Egge diende hem zeven jaar lang zonder een woord te zeggen, tot de agent vetgemest en van het vele eten, drinken en bevelen sterft. Egge sleept hem het huis uit, maakt zijn woning schoon en zegt met een zucht van verlichting: “Neen”. Het zwijgende protest is een vorm van protest, dat zich terugtrekt in de sprakeloosheid om te voorkomen dat het spreken voortaan onmogelijk gemaakt zou worden, vlucht in de anonimiteit om aan de dreiging van identiteitsverlies te ontkomen. Ook Janus - de ongenoemde *derde* - is een proefpersoon van het protest: hij verbergt zijn identiteit om ze te behouden.

> Hij zei nee om te voorkomen dat je gedwongen wordt ja te zeggen (...). Hij keek werkeloos toe en deed niets om te verhinderen dat hij dingen zou moeten doen die tot gevolg zouden hebben dat hij nooit iets meer uit eigen beweging zou doen. Hij zei dat hij met zijn houding een mogelijkheid wilde uitproberen om te overwinteren, *een* mogelijkheid had hij gezegd niet *de* mogelijkheid, en hij had daarvoor over dat hij geen leven had als hij daarmee kon voorkomen dat hij een leven zou moeten leiden waarin hij voortdurend gedwongen zou zijn ja te zeggen tegen iets, omdat het macht over hem had, en het had macht omdat het een macht in hemzelf was (...) iets dat volledige overgave eist, volledige identifikatie, volledige uitlevering (...) bevrediging van welke behoefte dan ook is alleen te krijgen door jezelf over te geven, dat wil zeggen van alle behoeften at te zien, je mag zeggen wat je denkt als je drie kwart of meer van wat je denkt of van wat je zou kunnen denken inslikt, je vindt gehoor (bij ouders, leraren, superieuren, autoriteiten - bij machthebbers of uitoefenaars van macht op álle nivoos) als je slikt wat men je aandoet enz. (268)

Voortdurend wordt in de roman geprobeerd deze ongenoemde derde persoon een identiteit af te dwingen. Protest moet belichaamd worden. Maar Janus laat zich niet fotograferen (p. 112) en het inquisitoor, waar hij geadministreerd wordt als “de suppoost met blanko volmacht (...) de overlevende mens van deze tijd in 'n nieuw jasje - de huurling van het staatsapparaat” (p. 248), is niet meer dan “gezever” over de vraag Vie voor wat staat’ (p. 248).

De suspense van het boek wordt dan ook bepaald rond het punt ‘waar het nee dat je zegt evens stom is geworden als het nee dat je is opgedrongen’ (p. 270). En het is vooral Ekke, die - onder het diktaat van Mon (p. 243) - hulpeloosheid en verstomming als protest niet kan verdragen. In *De Ruïne van de Reder* komt de verstomming aan het woord. Janus staat er te kijk als de vleesgeworden Redekunde (p. 281): ‘Hier spreekt een stomme, andere stommen toe, zijn kracht is dat hij hun taal spreekt’ (p. 283). De waarheid die hij uitspreekt is een waarheid als een koe, die zo stom is als een RUND. Ekke probeert hem aan het spreken te krijgen, de

waarheid in een verhaal te vangen, maar zijn pogingen zijn tevergeefs, want Janus is de figuur van het vormloze spreken en het is juist de vorm, die de verstomming in de hand werkt.

De ruïne van de reder

De figuur van Janus zou evenzeer kunnen dienen als het uitgangspunt voor een verhandeling over het 'vlees'. *De ruïne van de Reder*, waar de betekenis schipbreuk lijdt, is de voorbode van Vogelaars later gepubliceerde boek 'Alle Vlees'. Het is opvallend dat waar Janus de vorm van een lichaam gaat aannemen (verstijft, in een diepvrieskist, op een operatietafel gelegd wordt) de blik valt op littekens, deformaties op het gladde lichaamsoppervlak.

De beschrijving vervalt in gemeenplaatsen. In *De Ruïne van de Reder* worden deze onder het mes gelegd. Achter het eelt van de gemeenplaatsen komt dan het wilde vlees, de woekerende betekenissen te voorschijn. De metafoor: 'gemeenplaatsen zijn de littekens van de taal' krijgt hier een letterlijke uitschrijving. Daarom vertoont de titel 'Iedere operatie is een geval van vivisektie' twee zijden in eenzijdig oppervlak. Enerzijds markeert ze de geschiedenis van het disciplineren van het menselijk vlees, anderzijds de geschiedenis van de opstand van het Vlees tegen deze instrumentalisering en disciplinering. Horkheimer en Adorno hebben er al op gewezen hoezeer de ontwikkeling van het arbeidsethos gepaard ging met het onderdrukken van de voor het arbeidsproces onbruikbare hedonistische aspecten van het lichaam. Verdovende consumptie en verdovende ascese gaan hand in hand (p. 269). Hierboven hebben we al aangegeven hoe hecht het beeld van woekerend vlees verbonden is met dat van de mateloze schriftuur.

In *De Ruïne van de Reder* heerst het lustprincipe over het realiteitsprincipe, de woekering van betekenissen als een polymorfe perversie boven de logisch causale orde van het vertellen. Het laatste probeert greep te krijgen op het eerste. De eerste capita dragen dan ook titels ('Heden, "Verleden", Heden & Verleden, een omhelzing') waarin tijdsaanduidingen een rol spelen. Ze zijn varianten van de al eerder genoemde leesroutes, hebben te maken met de tegenwoordige tijd van het schrijven en de verleden tijd van het schrijven zoals het op papier verschijnt, waar het ook vorm aanneemt en betekenissen bevriest. Het gaat hier dus niet om een verhaal over gebeurtenissen, maar om de gebeurtenissen van het schrijven. Het eerste caput brengt deze draaiing rond het vertellen (het vastleggen van een beeld) en het schrijven in elliptische vormen van de zinnen in beeld. Ook hier is het schrijven voorbereiding:

> Ik moet Janus hoog nodig iets vertellen (...) Vanavond zal ik vertellen (...) ik schrijf *nu* op wat ik hem vanavond zal vertellen (...) ik zal hem het verhaal zó vertellen (...) (p. 274)

Maar het komt er niet van: de vertelmachine begint op te hoge toeren te draaien. Nauwelijks is een poging gewaagd een begin van het verhaal te formuleren of het verhaal schrijft zichzelf; wat weer ongedaan gemaakt moet worden omdat het misverstanden kan opleveren. Een dergelijk proces levert een menigvuldigheid van verhalen op, zich afspelend in verschillende ruimten (landhuis, bordeel, gasthuis, rusthuis, restaurant, huiskapel enz.) die elk weer hun eigen verhaal naar zich toetrekken. De ruimten lijken bepalend voor de interpretatie van de gebeurtenissen (eetfestijn, religieuze bijeenkomst, feest enz.) en voor het verloop en de inkleding van de verhalen.

Het is een poging van de ‘ik’ om deze doldraaiende verhaalbeweging ‘ter wille van de overzichtelijkheid en dat behoort toch het streven te zijn van iedere vertelling’ te bevriezen. Nadat Janus eerder nog ontglipt was, wordt nu een kunstgreep toegepast: Janus wordt stijf als een plank binnengedragen (p. 278).

Wat in het eerste caput gebeurt is de variant van de verlossingsarbeid, die in de 33 (!) capita wordt verricht. Driemaal wordt hier in de gekte (11) rondgedraaid. Het is de dialectiek van stilstand en beweging: een poging om het delirerende schrijven stop te zetten en een poging door het telkens te niet doen van de fixaties van het vertellen de waarheid geen geweld aan te doen. Het signalement van wat hier gebeurt wordt verstrekt in de Mon-Ekke dialoog over de ongenoemde derde persoon:

> het zwijgen mocht hem als toestand van ontspannimg mateloos fascineren, hij praatte als een bezetene, hij kon niet ophouden, vermoedelik zelfs niet als hij alleen was, zomin als hij zijn gedachten kon stop zetten, hij had last van het soort denken, dat niets meer met opvattingen en ideeën te maken heeft, denken dat alleen nog beweging is, innerlijke beweging die in opgevoerde snelheid de uitwendige bewegingen volgt, een volstrekt onvruchtbaar denken, te vergelijken met eindeloos rondjes lopen, een denken dat hem nooit met rust liet, en het punt gepasseerd is waar het denken nog denken over iets lijkt te zijn, een punt waar de feiten en de dingen hun vastheid verliezen en het denken in een (blijvende) overgangstoestand van verijzing verkeert, kil, doorzichtig, perspektiefloos (maar verschillend van de algemene bevriezing, zei Mon, die leegte waarin alles vastligt, de wereld van mogelikheden, en de woorden gassig vervliegen) een mineraal landschap waarin iemand in zijn denken terugkeert naar een anorganische toestand waardoor hij behoedt wordt voor een terugval in het animale of in het vegetatieve (...) in een landschap waar hij leek te kunnen *overwinteren* (271)

Dit is het landschap, waarvan in Vogelaars boeken voortdurend sprake is: ‘Het’ - de markering tussen versteende taalvormen en de absolute vormeloosheid.

In het tweede caput wordt de permanente interpretatiezucht aan de orde gesteld:

> *Wederom*, zal *ik je* zeggen, kan worden vastgesteld dat het er niet toe doet wat je doet, zelfs niet dat je iets doet, de interpretatie maakt er zich meester van en vraagt, vraatzuchtig als ze is, om nieuwe onschuldige daden, zodat de homo faber, door schade en schande wijsgeworden, zich bekeert tot homo fabulus en zich wijselik blind houdt (279).

Het verzet tegen de interpretatiezucht komt bijna in elke zin van *Raadsels van het Rund* voor, maar heel expliciet in het ‘Kakogram’ op pagina 34, in het commentaar bij hoofdstuk IV, p. 173 en in de parodie op de (persstemmen, die een karakterisering van de hoofdpersoon van dit boek geven, p. 193). Er valt niets vast te leggen, daarom lukken de ‘Opnames’ in de Ruïne van de Reder niet. De acht ‘opnames’ zijn varianten van de acht nachten. (De echo's in dit boek zijn oorverdovend). We hoeven maar te letten op de letterformaties van de titels om de draaiende beweging bijna fysiek in beeld te zien: *R*aadsels Van het *R*und/*R*uïne *Van* de *R*eder. En het woord RedeR is net zoals de naam van de zichtbare/onzichtbare *kapitein* NemoN uit *Kaleidiafragmenten* een Januskoppig woord. Janus is de scheepseigenaar van de ‘stultifera navis, de blauwe schuit’ waar de rede van de waanzin de waanzin van de rede uitspreekt).

In *De ruïne van de Reder* komt niet zozeer Janus op de operatietafel te liggen, maar de verteller, de ‘ik’: ‘ecce’ (sic) finem homi nis' (287).

Zo kan men het achtste (!) fragment van *De Ruïne van de Reder* lezen als het commentaar op de activiteiten van Ekke ‘buiten’ de Ruïne - de keerzijde van Ekkes pogingen om een testtoestel te construeren.

> De anderen waren al ingeslapen, alleen de stemhebbende stond me nog bij (...) Zoals het met het lezen is fout gelopen - (...) alles woord voor woord, hoewel veel van wat geschreven staat heel anders gelezen dient te worden, als 'n partituur met uitgeschreven partijen, als 'n schilderij, als

> 'n landkaart zo je wilt. Waanzin, deed de hele familie de zaak af. *Ja, zeg ik*, 'n partituur van de waanzin als ik jullie mag geloven, en ik schaamde me over de woorden die me ontsnapten, groter dan ik ooit kon bergen (294)

De handleiding, die Ekke in handen is gespeeld, is een BLAUW - druk en wanneer hij het hier voor de zoveelste keer gaat lezen, in dit achtste caput van het schip, dan is zijn vertaling van de handleiding de zoveelste mise en abyme van het hele boek:

> Kon ik het hierbij maar laten, een verhaald verhaal, kon ik daarvoor maar een beroep doen op de (verhaaltechniese) gemakzucht, o zo effektief (...). Maar is het gemak dan niet een beweging met een onzichtbare kracht, die alles verteert en oplost, een onbewogen beweging, die alle obstakels vermijdt, of desnoods uit de weg ruimt (...)
> Toch moet ik verder, dat is de hele kloe van het verhaal, ik moet verder omdat terwijl ik schrijf en verder schrijf, ook al is het maar ter voorbereiding ter voorkoming van nog grotere soep, tegelijkertijd iets beweegt, van mij vandaan (...) (296)

‘De forza’ van de handleiding wordt hier vertaald met ‘gemak’ en levert de handleiding van het schrijven.

Het verblijf in de Ruïne van het boek - het zou ook Ruïne van de Reder hebben kunnen heten, met daarin een fragment *Raadsels van het Rund* - is er ook op gericht schoon schip te maken, overzicht te krijgen op alles wat wordt opgenomen. Zoals Ekkes pogingen een toestel te bouwen kan worden opgevat als evenzovele inspanningen de samenhang tussen de onmetelijke hoeveelheid (historische) beelden, die op het netvlis worden geprojecteerd en afgestoten, te construeren, zo wordt hier het ‘waanzinnige’ van een dergelijke onderneming geaccentueerd (vergelijk de parodie op het vogelperspectief in het achtste caput).

De vermenigvuldigingsmachine

In ‘Opname 2’ worden Ekkes inspanningen vergeleken met de werkwijze van de alchemie. Het hele fragment zou gelezen kunnen worden als een parodie op de alwetende verteller, de commentator op het televisiescherm, die alle beelden aan elkaar praat, met zijn wijsvinger lijnen over de wereldbol trekt. (Vgl. de parodieën op deze figuur in het stuk ‘Syndroom’ in het eerste hoofdstuk).

Ekke is de tegenhanger van deze commentator van het wereldnieuws. In het fragment komen de sleutelwoorden van de alchemistische symboliek voor: het filosofisch ei, vas hermeticum, corpus rotundum.

Tegenover de klassieke vertelling, die mikt op geloofwaardigheid, leesbaarheid en de inleefbaarheid in de geschiedenis die ze vertelt, is de historische roman een (alchemistisch) laboratorium, waarin de stoffen (de historische beelden) verbindingen aangaan, gescheiden worden, versmolten en ontleed. Het boek is zo een vas hermeticum, waarin het Opus zich voltrekt en waarin de Steen (hier de samenhang) na een lang proces van versmelten, verhitten enz. tenslotte zou moeten verschijnen: de roman. Voor de alchemisten was het vas hermeticum een remplacant van de schedel, het corpus rotundum, waar de daarin opgenomen beelden een chemisch proces ondergaan. Zo wordt er in dit boek voortdurend gewerkt met woordspelingen, die hierop betrekking hebben. Zowel het boek als het hoofd worden voorgesteld als een labyrinth en laboratorium (labo: rund), zoals dat ook het geval is met stad, geschiedenis enz. Een van de machines die Ekke probeert te monteren naar

aanleiding van de handleiding is niet voor niets gemodelleerd naar de 'anticeptische tank', opslagplaats en zuiveringsinstallatie tegelijkertijd. Het woord 'tank' verwijst naar de ontwikkeling van de techniek als oorlogsvoorbereiding en naar de destilleerkolf in de alchemie: zuiveringsapparaat. Ekke bouwt een spreek/kaktoestel teneinde schoon schip te maken (in het hoofd, lichaam, in het boek).

Arturo Schwartz[49.] heeft eens gewezen op de overeenkomsten tussen de alchemistische machines en de vrijgezellenmachines zoals die door Marcel Duchamp aan het begin van deze eeuw werden geconstrueerd.

De machines die Ekke construeert (en ook Heinrich Anton. M. - de geestverwant uit de appendix) zijn van eenzelfde aard. (Een fragment uit een curieuze beschrijving, die Duchamp van zijn vrijgezellenmachine gaf komt dan ook in *Raadsels van het Rund* voor: p. 26/27).

De produkten die deze machines opleveren zijn nergens bruik-

baar voor, hebben geen substantie. Het zijn quasi-machines. Alchemie is niets anders (geweest) dan een instrument ter verkrijging van eigen kennis omtrent de eigen microkosmos en de omringende macrokosmos. Bij Paracelsus, die naast Leonardo in de appendix, is opgenomen heet het:

> Hij had een kosmogonie en een kosmologie nodig om in de mikrokosmos te doen wat hij wilde doen, *want de mens is de kleine wereld, daarom heeft hij in zich alles wat de grote wereld bevat en in zich heeft, gezonds en ongezonds.* Binnen en buiten zijn steeds samen.
> De wereld is slechts te kennen als de mens, het binnen, het subjektieve, wordt opgevat als het primaire en tegelijk als vrucht van de wereld. Maar evenzeer is het inwendige, de mens, slechts te vatten als het vanuit de wereld begrepen wordt, zoals de vrucht uit het zaad.
> Een nieuw motief komt in zijn woorden tevoorschijn: zelfgenezing van de wereld (p. 532/533).

De alchemist probeert deze kennis te produceren op zoek naar de Steen der wijzen, maar wat hij vindt is iets anders, onverwachts. Zo wordt Paracelsus van alchemist grondlegger van een tak van de chemie. De zoektocht is belangrijker dan het doel en wat gevonden wordt is onmiddellijk de materie, die veranderd moet worden, opnieuw op zoek naar het goud.

'*R*aadsels van het *R*und' zou men in deze context kunnen omschrijven als een '*R*ondgang door het Rond met z'n klitsjerige raadselachtigheden (...) te vergeleken met een corpus rotundum' (p. 307).

De Ruïne van de Reder is een (parodistisch) kijkje in de keuken van de alchemist, waarin het schrijven voortdurend zichzelf in de staart bijt.

Ekke, die optimistische monteur, die de opdracht heeft 'van iets iets anders te maken. Waanzin', wordt door de demonteur Mon en de zwijgende Janus voortdurend van zijn werk afgehouden. Hij produceert '*gestoorde*' teksten (vgl. bijvoorbeeld 'Friksatie', 'Mechanische storing', Kaartenhuis' - allemaal tekstruïnes, waarin de voorgaande teksthandelingen worden samengevat vol verschrijvingen, verdichtingen en verplaatsingen).

Mon is de demonteur van de teksten, die Ekke produceert. Het beste is dat te zien in het zevende hoofdstuk waar Ekke zijn utopische ideeën over een Nieuw Babylon uiteenzet en Mon als criticaster optreedt, die de idealistische vooronderstellingen erin aan de kaak stelt. De utopie, die hier wordt uitgeschreven, is voor hem niet meer dan een extrapolatie van datgene waar het zich juist tegen verzet. Montage en demontage zijn de twee operaties, die tegelijkertijd plaats vinden. Ekke probeert apparaten te bouwen (die bedoeld zijn om iets te maken), terwijl Mon demonteert (om iets ongedaan te maken). 'In plaats van iets te lezen maakt ze iets kapot, staat te lezen in een "Memo voor intern gebruik. Waarom de wensmasjiene niet naar behoren funktioneert" (p. 403). Deze twee operaties korresponderen met de operaties van de vrijgezellenmachines, waarin erotiek en vernietiging, produktiviteit en destructie, nauw met elkaar verbonden zijn.

In "Nacht IV" bouwt Ekke een liefdesmachine voor Janus: een Automatiese Venus. Het hoofdstuk is (evenals het hier boven genoemde zevende hoofdstuk) te lezen als een commentaar op de mythe van de "creator mundi", de schrijver/architect als bouwer van een wereld. De vierde sessie "behelst derhalve een test van Janus, en zo mogelik in één moeite door van broedershoeder Ekke" (p. 168). De proefneming vindt plaats door een komische opvoering van de Daedalusmythe in de toneelkleren en het decor van een verhandeling over het maniërisme. Het hoofdstuk begint met

een citaat uit Hocke's standaard werk over het maniërisme,[50.] die in Daedalus de maniëristische figuur bij uitstek belichaamd zag. Het is een filosofische verhandeling, die de geschiedenis in een handomdraai in haar essentie weet te vatten. De daedalusmythe als wezen van het maniërisme, het maniërisme als wezen van de moderne kunst. Ondanks de waarschuwing vooraf (“Hoeden wij ons voor overhaaste syntesen! Hoeden wij ons ervoor, óók maar een enkele geologische laag over te slaan!”) zijn we in de vierde zin al in de kern van de zaak aangeland (“Wanneer we tans doordringen in de ruimte die we de kern hebben genoemd”, p. 165). Wanneer in de vierde sessie de Daedalusmythe herschreven wordt tot een masjienekomedie, dan gaat het om een komedie in het kwadraat. Het bedrog van het bedrog wordt opgevoerd. De illusie wordt gewekt dat de gebeurtenissen in *Raadsels van het Rund* in wezen het zelfde voorstellen als de Daedalusmythe: Ekke = Daedalus, Janus = Pasiphae. Alsof het geheimschrift van *Raadsels van het Rund* slechts vertaald moet worden in andere termen (van een andere mythe) om de oplossing van het raadsel te krijgen.

De sleutel van *Raadsels van het Rund* is niet de Daedalusmythe, al wordt dat - op een bedrieglijke wijze, in een maniëristische uitdossing - gesuggereerd. Helaas is er geen Ariadne aanwezig om de weg uit het labyrinth te wijzen.

Het verhaal wordt niet opgevoerd als bewijsmateriaal voor historische verbanden, maar om door het schrijven in een retort vermalen te worden, waardoor nieuwe aansluit*mogelijkheden* zichtbaar worden. De Daedalusmythe is teruggebracht tot een paar naakte woorden, die in verschillende constellaties telkens nieuwe betekenismogelijkheden opleveren. Minos, Pasiphae, Daedalus, Europa, de kunstkoe: ze treden in deze tekst nog wel op, maar ze spelen hun eigen spel.

Hier lijkt het woord E;ros een kettingreactie op te leveren.

> Het onderzoek dat Ekke op Kalf toepaste, in zijn hoedanigheid van controlerend geneesheer, heeft als idee een kettingreaksie van gedachten in beweging ( ) gezet die stokt bij het vraagstuk van Janus z'n mannelikheid (p. 166).

Het verhaal over Janus mannelijkheid paart met het verhaal van Daedalus, die de sexuele honger van Minos' vrouw Pasiphae trachtte te bevredigen door voor haar een liefdesmasjiene te bouwen in de vorm van een koe.

Pasiphaes liefdesactiviteiten zouden een hybridische figuur: de Minotaurus opleveren, die gevoed moest worden met kinderen. De erotiek als verslindende produktie. Het woord E;ros is de term, die een kettingreactie veroorzaakt. Om een heel lang verhaal kort te houden noteer ik hier in stenografische vorm: E:ros: de ruiter en zijn paard, de held die de drift in toom moet houden, ze hoogstens kan aanwenden voor bepaalde doeleinden of anders ervan af moet zien. Heros en eros: held en geld; arbeid-ascese’ (p. 167-173). Het hele hoofdstuk door vinden we verwijzingen naar de geschiedenis van het arbeidsethos, de onderdrukking van het ondoelmatige lustprincipe. Verwijzingen ook naar het ondoelmatige schrijven (dat op onorthodoxe wijze produktief is zoals blijkt) en voortdurend verhalen vermenigvuldigt.

Raadsels van het Rund is geen historische roman, die een visie op de geschiedenis etaleert, maar is een vermenigvuldigingsmachine, die interpreten voortdurend te snel af is.

Eindnoten:

1. Rein Bloem. ‘Jonas is er niet’. In: *Literatuur Lustrum 2.* Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971. Samengesteld door Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira en J.J. Oversteegen. Amsterdam 1973. p. 316-332.
   Aan het werk van Vogelaar is - buiten de dag- en weekbladkritiek - relatief weinig aandacht besteed. Voor de voornaamste secundaire literatuur verwijs ik naar mijn artikel over het werk van Vogelaar in het *Kritisch Literatuurlexicon.*
2. J.F. Vogelaar. Ik in kapitaal. In: J.F. Vogelaar, Daniël Robberechts, Lidy van Marissing, H. Verdaasdonk. *Het mes in het beeld* en andere verhalen. Amsterdam 1976. p. 7-86.
3. Rein Bloem. ‘Tegen de grote raderwerken’. In: *Vrij Nederland*, 23-9-1978
4. Rein Bloem. ‘Jonas is er niet’, p. 321
5. J.F. Vogelaar. ‘Woekering van betekenissen’. In: -, *Konfrontaties.* Kritieken en kommentaren. Nijmegen 1974. Sunschrift 88. p. 168-183.
6. J.F. Vogelaar. ‘Slagzinnen slagorde’. In: *Raster* nr. 12, 1980, p. 10-15.
7. J.F. Vogelaar. ‘Vleeszinnen’. In: *Raster*, nr. 16, 1980. p. 134-150
8. J.F. Vogelaar. ‘Repeterende breuken. Fragmenten over het fragmentariese’. In: *Raster*, nr. 23, 1982. p. 51-75
9. Tot nu toe zijn door Vogelaar gepubliceerd: ‘Oefeningen in het dagboekschrijven augustus 1981 (een eerste keuze)’. In: *Heibel* 16e jrg, nr. 2 december 1981, p. 82-99.
   ‘Oefeningen in het dagboekschrijven (augustus 1981, tweede keus)’. In: *Raster*, nr. 20/1982. p. 14-35.
   ‘Dagboek Oefeningen (2)’. In: *Raster*, nr. 22, 1982. p. 80-98
10. J.F. Vogelaar. ‘Door een schilderij van Francis Bacon’. In: *Raster*, nr. 16, 1980 p. 109-133.
11. Ib. p. 110
12. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de essays over Roussel in *Raster*, nr. 6, p. 180-186; Flaubert in *Raster*, 18, p. 135-149 en Joyce in: *De Groene Amsterdammer*, 4 augustus 1982.
13. J.F. Vogelaar. ‘*Door een schilderij van Francis Bacon*’, p. 109
14. J.F. Vogelaar. *De komende en gaande man.* Amsterdam 1965. p. 94/95
15. In Vogelaars boeken vindt men vaak verwijzingen naar de architectuurvisioenen zoals Piranesi die onder andere schetste in zijn prentenserie *Carceri* (1750). Evenals de schilderijen van Bacon moeten de door Piranesi geschetste ruïnes als generator hebben gediend voor de verhalen in *Raadsels van het Rund* en *Alle Vlees.*
16. J.F. Vogelaar. *Door een schilderij van Francis Bacon*, p. 122
17. J.F. Vogelaar. *Vijand Gevraagd, 'n boerenroman.* Amsterdam 1967. p. 47/48.
18. J.F. Vogelaar. *Door een schilderij van Francis Bacon*, p. 122
19. Ib. p. 125
20. Ib. p. 116
21. Michel Foucault/Gilles Deleuze. *Nietzsche als genealoog en als nomade.* Nijmegen 1981, p. 19
22. J.F. Vogelaar. *Vleeszinnen*, p. 137
23. J.F. Vogelaar. *Door een schilderij van Francis Bacon*, p. 129
24. Ib. p. 129
25. J.F. Vogelaar. *De komende en gaande man*, p. 152
26. J.F. Vogelaar. *Gedaanteverandering of 'n metaforiese muizeval.* 2e dr. Amsterdam 1975, p. 137-140
27. J.F. Vogelaar. *Het heeft geen naam.* Amsterdam 1968, p. 146
28. J.F. Vogelaar. *Raadsels van het Rund. Operaties* 2. Amsterdam 1978, p. 24 ff.
29. J.F. Vogelaar. *Het heeft geen naam.* p. 158
30. Claude Lévi-Strauss. *Het wilde denken.* Amsterdam 1968. Permanente Bibliotheek, p. 31/32. Overigens was Vogelaar een van de vertalers van het boek.
31. J.F. Vogelaar. *Raadsels van het Rund*, p. 259/260
32. Claude Lévi-Strauss, Het *wilde denken*, p. 50
33. J.F. Vogelaar. *Raadsels van het Rund*, p. 216.
34. Claude Lévi-Strauss. *Het wilde denken*, p. 44/45
35. Het meest recente nummer van ‘Raster’, nr. 24/1983 is gewijd aan gestoorde teksten. Daarin vindt men studies over de overeenkomst en verschillen tussen teksten van gestoorden en het schrijven in de moderne literatuur.
36. Ik gebruik dit begrip hierin ruime zin: kapstokwoord, waaraan verschillende betekenissen tegelijkertijd worden opgehangen.
37. Zie o.a. Roman Jakobson. *Linguistiek en poëtica.* In: W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Ibsch. *Tekstboek algemene literatuurwetenschap.* 2e dr. 1977, p. 96-106
38. Voor het begrip ‘mise en abyme’: Lucien Dällenbach. Le récit speculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris 1977. In principe gaat het om een verdubbelingsproces: het verhaal (de taal) spiegelt zich zelf.
39. Robert Musil. *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman.* Reinbek bei Hamburg 1978, p. 16

40. K.D. Beekman. ‘Experimentele teksten omstreeks '70’. In: *Spektator* 4, 1974-1975, nrs. 9 en 10, pp. 529-540; p. 536.
41. J.F. Vogelaar. *Anatomie van een glasachtig lichaam.* 2e dr. Amsterdam 1976. p. 260. Grappig genoeg staat op de foto de achterflap ook een acht op de muur geschilderd.
41. J.F. Vogelaar. *Anatomie van een glasachtig lichaam.* 2e dr. Amsterdam 1976. p. 260. Grappig genoeg staat op de foto de achterflap ook een acht op de muur geschilderd.
42. Zie o.a. S. Dresden. ‘Fragment en voltooiing’. In: *Raster*, nr. 23, 1982, p. 7-19.
43. Paul Valéry. *Mijnheer Teste.* Amsterdam 1975, p. 17
44. Ib, p. 11
45. E.J. Dijksterhuis. *De mechanisering van het wereldbeeld.* 3e dr. Amsterdam 1977. p. 282
46. Max Horkheimer, Theodor. W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Amsterdam 1955, p. 273-274
47. Ib. p. 274
48. Bertolt Brecht. *Geschichten vom Herrn Keuner.* Frankfurt am Main 1973. Suhrkamp Taschenbuch 16, p. 9-10.
49. Arturo Schwarz. *La machine célibataire alchimique/Die alchemistische Junggesellenmachine.* In: Jean Clair/Harald Szeemann (Red.). *Junggesellen machinen/Les* Machines célibataires. Ausstellungskatalog. Venezia 1975, p. 156-171. Soortgelijke nutteloze machines - zoals Ekke die bouwt of probeert te bouwen - zijn door Michel Carrouges, die het begrip muntte, geidentificeerd in het werk van o.a. Kafka, Jarry, E.A. Poe e.a.
50. Gustav René Hocke. *Manierismus in der Literatur.* Hamburg 1950, p. 204.

Barber van de Pol en Maarten Steenmeyer

De generatie van 27*

VI
Emilio Prados

Onder, van links naar rechts Pedro Salinas, Ignacio Sánchez Mejtas, Jorge Guillén, boven van links naar rechts Antonio Manchalar, José Bergamin, Corpus Barga, Vicente Aleixandre, Federico García Lorea, Dámaso Alonso

Emilio Prados (1899-1962) is ook in Spanje zelf de minst bekende van de - achteraf bezien - belangrijkste dichters van de Generatie van 27. Vanaf het jaar waarin hij debuteerde heeft hij onafgebroken geschreven, met als gevolg dat zijn *Poesias completas* ruim 2000 pagina's beslaan. Toch is tijdens zijn leven maar één maal een dichtbundel van hem herdrukt. In de diverse bloemlezingen met werk van de Generatiegenoten zijn de gedichten van Prados over het algemeen gering in aantal en soms zelfs afwezig.

De huidige Residencia de Estudiantes

* De vorige afleveringen stonden in BZZLLETIN 95 (Pedro Salinas), 96 (Jorge Guillén), 98 (Dámaso Alonso), 101 (Luis Cernuda) en 106 (Rafael Alberti).

In Nederland is hij echt een onbekende, op enkele zeer zeldzame publikaties na. Jef Last vertaalde ooit een Elegie van hem, die werd gepubliceerd in Vrij Spanje (1946) en later is opgenomen in *Hedendaagse Spaanse poëzie* (1954), van Geers en De Ridder. Zijn dood in 1962 werd door Kroniek en kultuur herdacht met een artikel en het door L.P.J. Braat vertaalde ‘Aan Federico García Lorca’. Dat is alles. Maar net als bij Cernuda klinken er sinds zijn dood zowel in zijn vaderland als daarbuiten steeds meer stemmen op die pleiten voor een grotere erkenning.

Of het tot die betrekkelijke onbekendheid heeft bijgedragen is de vraag, maar Prados heeft zich opvallend weinig vertoond op de Góngora-manifestaties in 1927, waaraan de Generatie haar naam heeft te danken. In de door Gerardo Diego samengestelde bundel *Poesía Española Antología 1915-1931* (1932), komt hij wel voor, maar tegen zijn zin, zoals de handboeken ons vertellen. Het was die anthologie die de status van de Generatie min of meer bekrachtigde.

Prados hield zich bij voorkeur ver van het turbulente Madrid. Wel heeft hij er aan het begin van de jaren twintig enige tijd gewoond in de beroemde Residencia de Estudiantes, in de calle del Pinar. De Residencia de Estudiantes was gedurende dertig jaar, tot aan de Burgeroorlog, een intellectueel en kunstzinnig bolwerk in Spanje, waar de knapste koppen bijeenkwamen. García Lorca heeft er tien jaar een kamer gehad; Dalí, Bufíuel, Onís, d'Ors, Ortega y Gasset, Menéndez Pidal, Juan Ramón Jiménez, grote namen in de Spaanse wereld en daar buiten, waren er, en ook Alberti, Guillén, Alonso en Prados hielpen mee de naam van het centrum te vestigen.

Wie in de Residencia woonde, heette vijftig jaar voorsprong te hebben op wie dat lot niet beschoren was. De sfeer was er internationaal en avantgardistisch, er werden stimulerende cursussen gehouden. Geen wonder dat het verhaal de ronde doet dat wie daar geen toegang had, groen zag van nijd. De Burgeroorlog heeft aan die reputatie een einde gemaakt, al is de oorspronkelijke bestemming - huisvesting voor studenten en universitaire medewerkers - inmiddels in ere hersteld.

Na zijn voortijdig afgebroken studies ging Prados terug naar zijn geboorteplaats Málaga. Hij richtte er samen met Manolo Altolaguirre, een mindere god van de Generatie, het tijdschrift Litoral op, en de uitgeverij *Sur*, die voor legendarische uitgaven zou zorgen, zoals *Ambito*, van Aleixandre, Cernuda's debuut *Perfil del aire*, *La amante*, van Alberti, *Canciones*, van Lorca, enzovoort.

De verwantschap met die drie laatste dichters is niet puur geografisch gebleven. De Andalusische volksdichtkunst inspireerde ook Prados tot vele *canciones* (liedjes), tot makkelijk te toonzetten gedichten, die door hun lichtvoetigheid en muzikaliteit sterk verschillen van de latere, veel zwaardere vrije poëzie. In beide gevallen is Prados' vormbeheersing overigens van een geraffineerde vanzelfsprekendheid.

Ondanks zijn vaak speelse inslag is Prados wel de dichter van de dood genoemd. Een verklaring daarvoor zou zijn dat hij als

kind al veel ziek was en in sanatoria verbleef. ‘De eerste herinnering die ik heb, is dat ik altijd op het punt stond te sterven’, aldus Prados zelf. Die eerste herinnering gaat terug tot zijn vierde, vijfde levensjaar.

Er is zeker iets voor de typering dichter van de dood te zeggen. Vanaf zijn eerste bundel *Tiempo* (1923-1925) is Prados' preoccupatie met de dood in bijna ieder gedicht voelbaar. Veel gedichten zijn speculaties over wat de dood is, zoals het hier vertaalde ‘Uitnodiging’, waarin de dood, zij het in macabere bewoordingen, als verlossend wordt opgevoerd. Verlossend is hij echter niet in een gedicht als ‘Lo fatal’ (Het fatale), uit *Memoria de poesía*, dat vanaf de titel doordrenkt is van zwaarmoedigheid en regels bevat als:

> want wanneer ik dood neerval,
> zal ik zinken als een steen
> onder de zwartste stilte.

De benaming dichter van de tijd is in feite betrouwbaarder voor Prados; zie ook de titel van die eerste bundel, die in vertaling *Tijd* luidt. Zijn belangrijkste gedichtencyclus, die hij in volstrekt identieke vorm in twee verschillende bundels onderbracht, heet ‘Tres tiempos de soledad’ (Drie tijden van eenzaamheid). Die drie tijden - verleden, heden, toekomst - zijn de drie punten waarbinnen Prados zichzelf tracht te definiëren, vanuit zijn onvrede met het heden waarin hij leeft en wellicht vooral vanuit een nijpende existentiële leegte. Het woord *árbol* (boom) speelt in deze cyclus, evenals in veel andere gedichten van Prados, een belangrijke symbolische rol. De boom, kruin naar de hemel en wortels in de grond, is typisch een symbool voor de tijd, niet alleen bij Prados. Bij Prados staat de boom ook voor het lichamelijke, dat voortdurend wordt opgejaagd en nooit de kans krijgt in zichzelf te bestaan. Prados zal zijn poging tot zelfdefinitie tot in zijn laatste gedicht volhouden, maar over die poging hangt in zijn hele werk de doem van mislukking.

In de eerste bundel is nog sprake van een zekere gerichtheid op de omringende wereld: de haven van Malaga, de zee. De nacht is de enige leefbare tijd. In ‘Alba rápida’ (Snelle dageraad) worden de eerste zonnestralen als messteken ervaren. Zij verdrijven het koninkrijk, de nacht. Het gedicht drukt het tegengestelde uit van ‘Más allá’ (Verder), van Guillén. Daarin verwoordt Guillén minutieus zijn esthetische ervaring, wanneer met het eerste ochtendlicht de dingen vorm krijgen. De kracht van ‘Alba rápida’ doet wél aan Guillén denken, zoals ook Cernuda's ‘Perfil del aire’ Guillén in herinnering brengt. Over de onderlinge beïnvloeding van de dichters van de Generatie van 27 is op alle vlakken zeer veel te zeggen.

De nacht en de zee (‘Nacht, / Minnaar van de wateren’) zijn de voedingsbodem waarop Prados' *soledad* (eenzaamheid) kan gedijen. Zijn eenzaamheid is, zeker in de eerste bundels, een bewust gekozen, positieve levenshouding, wat men ook kan constateren in het hier in vertaling afgedrukte ‘Nocturne in de baai’. Later zal Prados zich ook van de zee vervreemd voelen, waarmee zijn poëzie ieder contact met de tastbare werkelijkheid heeft verloren. De ommekeer komt onder meer tot uiting in ‘Nooit meer’.

Opvallend afwezig in Prados' eerste gedichten is de medemens. De enige concrete verwijzing naar de werkelijkheid zijn de zee en de haven. Alleen in de Spaanse Burgeroorlog (1936-1939), waarin Prados zich in Madrid, Valencia en Barcelona inzet voor de republikeinse zaak, schrijft hij zeer concrete poëzie, over het beleg van Madrid, de moord op García Lorca, het protest tegen de fascistische propaganda, de Internationale Brigades, enzovoort. Dat dit gelegenheidspoëzie is, en dat betekent

hier niets negatiefs, bewijst het werk dat hij in ballingschap in Mexico schreef, in de jaren na de Burgeroorlog.

Emilio Prados

Verwijzen de eerste gedichten uit *Jardin cerrado* (Gesloten tuin), Prados' omvangrijkste en meest besproken bundel, die hij tussen 1940 en 1946 schreef, nog naar het Andalusische landschap, alles wat hij hierna dichtte maakt duidelijk dat de ballingschap zijn vervreemding van de werkelijkheid alleen maar heeft versterkt. Waar enigszins verwante dichters als Borges en Kaváfis, en misschien Cernuda, verwijzen naar historische figuren en kunstwerken en zichzelf nadrukkelijk in een traditie plaatsen, daar ontbreekt bij Prados ieder concreet spoor. Hij is een metafysisch dichter, de meest onaardse dichter van zijn Generatie, de meest onsubstantiële.

Hier en daar wekt Prados' poëzie de indruk dat de verwoorde thematiek, die toch zeer ruim en aan het individuele ontstegen is, strikt persoonlijk en zelfs eng geïnterpreteerd moet worden. De lezer is op zulke momenten geneigd zijn schouders op te halen, vanuit de gedachte dat iedereen zo zijn problemen heeft. Misschien komt dat door de wijze waarop de *yo* (ik) wordt opgevoerd, als een opdringerige, klagende sta-in-de-weg. De gedichten waarin al in de eerste regel *yo* voorkomt, zijn niet Prados' beste. Natuurlijk kan men hier niet spreken van een algemene wet in de poëzie; het is eenvoudig bij Prados zo.

Bij de bespreking van *Jardín cerrado* is meer dan eens verband gelegd met de Spaanse mystieke poëzie traditie, in het bijzonder met San Juan de la Cruz. Oppervlakkig gezien sluit de bundel daar inderdaad op aan, is hij te beschouwen als een zoektocht naar eenwording met de wereld of het universum. In het slotgedicht, ‘El cuerpo en al alba’ (Het lichaam in de dageraad), lijkt de eenwording tot stand gekomen:

> Ik ben nu Alles: Eenheid
> van een waar lichaam.

Maar na zoveel onrust in de voorafgaande gedichten (zie bijvoorbeeld ‘Middernacht’ en ‘Lied zonder lichaam’, hier vertaald) overtuigt de eenwording in ‘El cuerpo en el alba’ allerminst. In de volgende bundels (*Signos del ser* en *Cita sin limi-*

tes, o.a.) wordt de zoektocht ook prompt, en onverminderd hevig, voortgezet. Prados zoekt naar een evenwicht tussen tegenstellingen als tegenwoordigheid en afwezigheid, overgave en vlucht, contemplatie en zelfanalyse, maar hij vindt dit niet. Het is of hij steeds tussen die polen verloren raakt, of hij valt tussen de wal en het schip. Prados' grootste zorg is dat hij geen vorm aan zijn leven kan geven en de idee heeft dat dat wel zou moeten.

In de loop van de jaren maken de muzikale gedichten en liedjes steeds meer plaats voor vrije verzen, vaak bestaande uit lange, dreunende woordenreeksen. De vele vraag- en uitroeptekens, gepaard aan de talrijke herhalingen, geven sommige gedichten iets ronduit hysterisch. De frequente woordspelingen met ‘ser’ (zijn) en ‘estar’ (zijn, aanwezig zijn) zijn vaak niet meer dan dat: woordspelletjes. Meestal versterken de eentonigheid van het woordgebruik, die ongetwijfeld bewust is, en de terugkerende titels (‘Middernacht’, ‘Ochtendgloren’) de monomanie die Prados' poëzie typeert. De gedichten staan bol van steeds dezelfde woorden, zoals ‘boom’, ‘lichaam’, ‘tijd’, ‘roos’, ‘vlucht’, ‘verschuiling’, evenzovele sleutels ter interpretatie. De monomanie is uiteindelijk terug te voeren op één drijvende kracht, en dat is niet het verlangen naar mystieke eenwording of enigerlei godsbeleving, maar een tragisch uittredingsverlangen.

Prados lijkt er eigenlijk niet te willen zijn. Eén voorval uit zijn leven is in deze veelzeggend. Dat is zijn adoptie, in Mexico, van twee jonge kinderen. Hij, de afzijdige, neemt de twee in huis en bouwt een nieuw leven met ze op. Ze doen alles samen: studeren, lezen, naar het werk gaan, wandelen en praten, en ze vormen gedrieën een zichzelf bedruipende wereld in het klein, die exemplarisch is voor wat Prados in het groot had gezocht. Die kinderen vullen een leegte op en Prados laat dat met intense gretigheid gebeuren.

Wat de oorsprong van Prados' uittredingsverlangen is, blijkt nergens uit. En evenmin wat precies de filosofische implicatie is, in zijn ogen. Voor de waardering van zijn poëzie doet het er weinig toe. Prados is de dichter van de tijd, maar als we het nog scherper stellen, is hij de dichter van het niets, de in de tijd verloren dichter, op wie ‘het eeuwige drukt’, zoals hij zelf eens heeft gezegd. Als dichter overtuigt hij niet altijd. Wat wel overtuigt is zijn consequent volgehouden moed om voor zijn haast te grootse en in elk geval zeer ontastbare thematiek een verbale vorm te zoeken.

Emilio Prados

Middernacht

In de haven slaapt de rust
onder haar gelakte sprei,
terwijl de maan in de lucht
haar gouden anker snijdt.

Hart, roei.

uit: *Tiempo* (1923-1925)

Rust

Grijze lucht.
Rode grond...

Tussen de olijfbomen
vliegt de lijster rond.

(In de middag zit een pad
van as en van goud).

Grijze grond.
Rode lucht...

De maan was geketend
in de olijfgaard.

De maan was vergeten!

uit: *Tiempo* (1923-1925)

Afwezigheden

I

Is het hele water van de zee
de weerschijn die, vandaag, de maan
in haar nagelt?

(Een vis springt op...
      Het water rimpelt ...)

Is het hele water van de zee
de witte bloem van het schuim?...

(De hele zee is eenzaamheid).

II

Zwart is de lucht en de zee
op iedere hoek een ster
en, middenin, een brede dolk
genageld op haar borst.

- Genageld?...
   Maar in welk lichaam?

- Het lichaam dat zij nooit zal hebben!

uit: *El misterio del agua* (1926-1927)

Uitnodiging

Kom, breng je hand
in de diepe donkere ader van mijn vlees.
Binnen, zal je arm stollen
met mijn schaduw;
hij zal nachtsteen worden,
droge wortel van bloed...

Gestremd zal de bron van mijn borst,
om jouw hulp in te roepen
naar mijn keel stijgen.

Weiger als zij leven is!
Nagel je arm nog vaster in mij!
Doorkruis mij ermee!
        Doorboor mij!

Al kost het me de boom van mijn lichaam,
leid me naar je toe, dood.

uit: *Memoria de poesía* (1926-1927)

Ik heb mijn deur voor de wereld gesloten;
mijn vlees ging verloren in de droom...
Nu was ik, inwendig, magisch, onzichtbaar,
naakt als een blinde.

Vol tot aan de rand van de ogen,
verlichtte ik mij van binnen.

Sidderend, doorzichtig,
was ik nu op de wind,
gelijk een schoon glas
met zuiver water,
als een glazen engel
in een spiegel.

uit: *Cuerpo perseguide* (1927-1928)

Nocturne in de baai

De hemel sluit zijn schelpen...
(Trillend en zonder sterren
smelt de zee alle duisternis ...)

Eenzaamheid, laat de mens ontwaken
voor zijn vergetelheid zal dalen
over de droom en hem verstikt...

uit: *Otros poemas*, *I* (1923-1930)

Nooit meer

Wat de zee betreft vraag maar niet wanneer:
zij heeft zichzelf lief of niet meer lief zonder dat

een huid dat zelfs maar kan voorvoelen;
maar het verdriet als het de dageraad doorboort
loopt ons lichaam binnen
als het langzame schuim van de dood.

Men praat men praat en komt nooit de waarheid van een verhaal
te ontrafelen:

‘Eens...’

‘Het was in een ver land waar de tabak groeit...’

Maar de schepen zinken weer onder het donkere slijk
en de vogels blijven zich achter de rug van de nacht om
als sterren vermenigvuldigen.

Waar, waar zal die vage minnaar zijn?
Waar zal dat onomkoopbare woord zijn?

Iedereen verdwijnt zonder één iemand die zich omdraait om naar ons te kijken;
zonder één iemand die zelfs maar een vraag stelt.

Alles gaat verloren gelijk de horizon.

Alleen deze verlaten hand blijft overeind op het zand:
deze bescheiden prooi
bij de zee als een of ander lichaam zonder schaduw.

uit: *Andando*, *andando por el mundo* (1930-1935)

Lied

Wat de zon zegt, zegt het
wat de zee zegt.
Zegt
wat de zee zegt, het schuim;
het schuim, dat van het zand
en het zand, dat van de wind...
Wat de wind zegt, zegt
wat de zee zegt.
En de zee
zegt wat de zon zegt,
die eeuwig weer gaat zingen
wat de eeuwige zee zingt.

Ik kom dichterbij en kijk
wat ik begrijp van deze zang
maar ik kan niet vergeten
dat ik mijn lichaam zit
en schuil weer weg in mijzelf.

Laten deze tijden wijken!

uit: *Destino fiel* (1936-1939)

Lied

Brug van mijn eenzaamheid: je ogen
zullen tot rust komen
met de waters van mijn dood.

Ik heb mijn lichaam zo vol
van wat mijn leven moet missen,
dat zelfs de dood, overwonnen,
daar haar troost tracht te vinden.

Daarom zal ik, om te sterven,
de ankers van mijn leven
naar binnen moeten werpen.

Ik draag een wereld aan mijn zij
als een kostuum zo leeg
en een andere wereld binnen mij,
voor de wereld die ik leef.

Daarom zal ik, om te leven,
de ankers van mijn sterven
naar binnen moeten werpen.

Brug van mijn eenzaamheid:
via de ogen van mijn dood
gaan jouw waters naar de zee
waarvan men niet weerkeert, nooit.

uit: *Mínima muerte* (1939-1944) & *Jardín cerrado* (1940-1946)

De versmade roos

Was de roos in sneeuw.

Ach, roos,
de roos koud!

De roos zonder lichaam:
de leemte van de roos
al zonder leven...

Kwam een mens langs...
De roos van ijs
viel uit elkaar.

De mens keek niet naar haar:
hij liep en dacht aan zijn geluk.

De herinnering aan de roos,
zonder naam, verzonk door vergeten...

En de mens keek niet naar haar:
hij liep en dacht aan zijn geluk.

De hele treurigheid van de roos

begon te stollen in de dag.
De hele geurigheid van de roos
klonk naar verloren aarde.

Was de roos dood...

Ach roos,
de roos koud!

De roos zonder wind:
de droom over schoonheid,
zonder leven...

En de mens keek niet naar haar:
hij liep en dacht aan zijn geluk.

Was de roos open.

Ach roos,
de roos in leven!

De hele kleurigheid van de roos
werd reden tot zijn vlucht...

uit: *Mínima muerte* (1939-1940)

Middernacht

De maan boven tussen wolken,
precies een dolend bloemblad.

Op de aarde, stilzwijgend,
wordt Mei geboren.
    - Wordt Mei geboren?

De roos werd geboren!
      - Bij de geboorte

zag niemand haar.
  - Niemand?
        - Niemand.

Wie zag haar leven?
    - De wind,
verholen tussen de bomen.

Wie zag haar sterven?
    - De wind,
al half verscholen in de middag.

De aarde staat stil.
Mei wordt geboren...
    - Wordt Mei geboren?...

(En ik droom over een weg.
Niemand ziet hem, niemand, niemand ...)

uit: *Jardín cerrado* (1940-1946)

Lied zonder lichaam

Eens droomde ik van slapen;
toen droomde ik van de dood,
toen droomde ik van leven.

Nu denk ik dat dromen is
levend slapen in de dood
om hem te kunnen vergeten.

Maar ik mag niet rusten:
ik heb niemand die mij wekt.

uit: *Jardín cerrado* (1940-1946)

Ik keek naar de boom ... Rustig was hij
en rustig is hij ... Ik ben rustig,
en rustig was ik toen ik keek.
Beweging allebei
zijn wij vandaag: eeuwigheid
die ons ontbood - verborgen lichaam.

uit: *Signos del ser* (1960-1961)

Hij begon vanaf de brug. Daar,
bijna aan het einde, bleef hij staan.
Zijn hele tijd - oude huid -
ontviel hem buiten en binnen,
als in tegenwoordigheid van een gedroomd
geluid. Een gedachte bewoonde hem.
Totale contemplatie?: hij sloot
zijn ogen. Alles in hem, voortdurend,
kon zich eenheid zien, in een ander.
In wie?: hij opende langzaam, zijn oogleden...
Voortdurend in hem ging de wereld voorbij.
Hij wierp zijn ogen weg. Vanaf de brug
begon hij te lopen. Als een geluid
vermenigvuldigd, sprak en luisterde
de wereld in hem: hij hoorde zichzelf
in een ander en een ander en een ander
- achter, en altijd, de brug, de rivier,
de populier en de gedachte
die hem het licht deed zien ... - Hij praat nog steeds.

uit: *Signos del ser* (1960-1961)

5 april

Ik klopte met mijn stem, met mijn woord
- ik weet niet waar en zal het nooit weten -:
niemand deed open.
Ik haalde mijn bloed te voorschijn, spreidde het rond
- ik naar het inwendige midden, vreemd van mij het bloed -,
doorkruiste het, en kwam in één klap
bij de oorsprong:
terug ben ik in het leven!

uit: *Cita sin límites* (1961-1962)

Jaap T. Harskamp
Marius Bauer en de ruzie tussen socialisten en estheten in 1896

Twee termen: engagement en intelligentsia

De term *engagement* stamt uit Franse vezetskringen tijdens de tweede wereldoorlog en is vooral bekend geworden door de discussie over de 'littérature engagée' die daarop volgde.

Engagement en maatschappij-kritiek zijn niet van elkaar te scheiden, en het is duidelijk dat de gedachtenwisseling die na de oorlog plaatsvond en waarmee de namen van Sartre en Camus onverbrekelijk zijn verbonden, niet als een nieuw en uniek verschijnsel aangemerkt kunnen worden. Het geëngageerde schrijverschap treft men evenzeer aan in de late achttiende eeuw. Engagement moet niet begrepen worden als een louter politieke betrokkenheid, het woord heeft een wijdere en bovenal humanitaire betekenis.

Wel een nieuw verschijnsel was dat in de tijd van de Dreyfus-affaire in Frankrijk een groep van denkers en kunstenaars zich collectief opstelde en openlijk partij koos. De actie werd bekend als het protest van de intellectuelen. In die stormachtige tijd ziet men het woord *intellectueel* voor het eerst als zelfstandig naamwoord gebruikt (en naar alle waarschijnlijkheid is ook dit woord aanvankelijk negatief van inhoud geweest: intellectueel was een misprijzende kwalificatie).

Een aanduiding als 'de intellectuelen' sluit in dit opzicht de bij-betekenis in van een groep van individuen die zich momenteel aaneen heeft gesloten om gezamenlijk te strijden voor een zaak die hen allen aangaat of beroert - en dan meestal in negatieve zin: zij delen een gevoel van afkeer of verontwaardiging.

Het begrip *intelligentsia* heeft een andere achtergrond, een diepere gevoelswaarde. Het woord is van Russische oorsprong en is in de negentiende eeuw ontstaan. De jeugdige radicalen van 1838-1848, Belinski, Toergenjev, Bakoenin en Herzen zijn de oorspronkelijke vaders van deze intelligentsia. Het was - in de woorden van Isaiah Berlin - een toegewijde orde, een werelds priesterschap bijna, die zich wijdde aan de prediking van een specifieke levenshouding, een soort van evangelie (de parallel met het saint-simonisme dringt zich onmiddellijk op).

De botsingen tussen estheten en socialisten die rond de eeuwwisseling alom in Europa plaatsvonden, kan men beschouwen vanuit het oogpunt van engagement in die zin dat artistieke en maatschappelijke plaatsbepaling niet langer te scheiden schenen (ook het zich terugtrekken in de Ivoren Toren werd een politieke keuze, die voor de krachten van behoud).

De term intelligentsia is al evenzeer van toepassing in die zin dat men in beide kampen een artistieke en sociale *missie* meende te volvoeren: de estheten wisten zich geroepen de aristocratische cultuur van een hierarchische samenleving te beschermen, de socialisten zagen de opdracht om door middel van maatschappij-vernieuwing de kunst voor brede kring toegankelijk te maken.

Marius Bauer als kunstenaar

'Wie zich der Schoonheid gewijd heeft blijft haar priester, ook tijdens de gruwelijkste cataclysmen. Die wijding geeft een kracht, ook als de aarde beeft onder de voeten, ook als de hemel splijt boven ons hoofd' - de woorden zijn van Louis Couperus en zouden direct betrokken kunnen worden op het kunstenaarschap van Marius Bauer.

De laatste beschouwde zichzelf als een dienaar van de schoonheid en die schoonheid was hem tot een religie geworden.

Marius Bauer (1867-1932) was een gewaardeerd kunstenaar - bovenal een knap etser en tekenaar - met een hang naar het exotische en een intense liefde voor oosterse landen. Constantinopel, Bangkok, Saigon en Bali behoorden tot zijn geliefde oorden. Dit orientalisme, dat een oorsprong vond in de Romantiek, kan men aanduiden als een vorm van negatief engagement, een zucht tot ontsnappen aan een gehate democratische en industrieel-technische samenleving naar een verscholen wereld die meer kleur, geur, gloed en mysterie zou bezitten.

De impliciete cultuurkritiek blijkt ook bij hen die het werk van Bauer geestdriftig bewonderden. De kunstenaar werd gezien als een profeet wiens roeping het was

> de vermaterialiseerde en verarmde geest van zijn cultuurgenoten te drenken en te verkwikken met de sappen van een wereld, die meer kleur en geur en diepte bezit en aan haar eeuwenoude beschavingen een monumentale achtergrond ontleent.[1.]

Bauer was een schitterend illustrator van boeken en ook hierin komt zijn voorkeur duidelijk tot uitdrukking. Hij voelde zich aangetrokken tot het werk van Flaubert en dan niet tot het eigentijdse verhaal van *Madame Bovary*, maar tot de *Légende de Saint Julien l'hospitalier* waarvoor hij illustraties zou maken. In 1918 verzorgde Bauer de prenten bij Is. Querido's *De oude waereld* (‘Het land van Zarathustra. Romantisch epos uit Oud-Perzië’). Een waarlijk meesterstuk van Nederlandse boekdrukkunst is het door Enschedé gedrukte en door Bauer verluchte verhaal (naar de vertaling van Galland) uit de *1001 Nacht* (1929): ‘Histoire d'Aboulhassan Ali Ebn Becar et de Schemselnibar’ - van deze prachtige editie werden slechts 250 door Bauer gesigneerde exemplaren vervaardigd.

Van een even hoge kwaliteit schijnt Bauer's geïllustreerde uitgave (door Enschedé gedrukt) te zijn van Rilke's *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke.* Dat boek dat door Bauer in opdracht van mevrouw Kröller werd geillustreerd, heb ik helaas nooit in handen gehad. Maar het schijnt dat hij de sfeer van dat subtiel ritmische en lyrische stuk proza schitterend heeft weten te treffen. Zoals een bewonderend criticus schreef in een typering van Bauer's stijl: ‘Bauer's illustraties zijn de schone, nevelige fantasieën als in wegkrinkelende slierten rook, feeërieën in dauw gehuld’.[2.]

Het kunstenaarschap van Marius Bauer bloeide in een atmosfeer waarvoor een Franse naamgenoot - Gérard Bauer - eens de term ‘le romantisme de couleur’ aanwendde. Daarbij moet men stellig niet denken aan de kleurgevoeligheid van de impressionisten. De generatie van Bauer, de mannen van Negentig, zagen in het uiterst subjectivisme een verschrompeling van de persoonlijkheid, een verdroging van het psychische. De

strikt individuele zintuiglijkheid veroordeelden zij als een vervlakking van het geestelijk leven. Tijdens de jaren negentig speurde men naar nieuwe of een hernieuwing van geestelijke waarden - en daarin ook lag de bron van felle tegenstellingen en disputen tussen socialisten enerzijds en estheten, mystieken en katholieken anderzijds.

Het 'romantisme de couleur' is - aldus Gérard Bauer - ook niet gelijk te stellen met een loutere zucht naar het exotische en buitennissige. Aan het exotisme ligt soms een wetenschappelijke nieuwsgierigheid ten grondslag, soms ook alleen de lust tot reizen, trekken en ontdekken of - in het slechtste geval - een literaire voorkeur voor het decoratieve. Homerus zocht het exotische op zijn eigen manier, zoals ook Montesquieu dat bijvoorbeeld deed in de *Lettres persanes*.[3.]

Het romantische levensgevoel dat Gérard Bauer wilde aanduiden, gaat dieper en is gelegen in dat intense en onblusbare verlangen naar 'blanke steden onder blauwe lucht' waarvan Couperus sprak. Het is een geestesgesteldheid die Marius Bauer deelt met Gauguin in de schilderkunst, met Baudelaire of Flaubert of Couperus in de literatuur. De laatste, de Hollander met de Latijnse ziel, beschouwde zichzelf soms als een gereïncarneerde Romein uit de Keizertijd. Van al zijn geschriften waren het juist de klassieke evocaties die hem het meest na stonden (de parallel met Flaubert is treffend - ook 'de man van noordelijke nevels' zoals de Normandische schrijver zichzelf noemde, dompelde zich met vreugde in het klassieke verleden).

Was Couperus de Hollander met de Latijnse ziel, Marius Bauer was de noordeling met een oosterse ziel. Zijn geliefde wereld was die van de 'splendeur oriëntale', een wereld die door Baudelaire op onnavolgbare wijze was opgeroepen in het gedicht 'L'invitation au voyage':

> 'Là, tout n'est qu'ordre et beauté
> Luxe, calme et volupté'.

Het is betreurenswaardig dat Bauer zijn talent nooit heeft getest om sommige van de gedichten van Baudelaire te illustreren.

Na de nieuwe gids

Sinds de Romantiek is de school in literatuur en kunst een negatieve eenheid van jongeren geworden. Victor Hugo verzette zich tegen de aanduiding romanticus: hij wees erop dat de groep hem slechts had gediend om de tegenstanders te elimineren en zich vervolgens een eigen weg te banen.

In zijn *Existence du symbolisme* benadrukte Paul Valéry dat slechts de negatie van het werk van de naturalisten de groep van jeugdige symbolisten bond. En Anatole Baju, in zijn beschouwing over de literaire anarchie van de jaren tachtig, beschreef de vernietigende werking en rol van de decadenten. Het lijkt welhaast de opdracht van een huurleger: zodra de vijand is verslagen, valt de groep uiteen. De school in de modernere kunst is een 'force de destruction', een verzameling van jongeren die zich in een *nee-fase* van ontwikkeling bevinden.

Deze observatie geldt ook de beweging van Tachtig. De meest opvallende karakteristiek van de groepering blijft de opstandige felheid waarmee de tegenstander werd aangevallen. Maar in de uiteindelijke overwinning lag de crisis al besloten, omdat slechts het gezamenlijk verzet de mannen van Tachtig in 'De Nieuwe Gids' had verenigd. Nadat de voorgangers waren verdrongen en verpletterd, kwamen de onderlinge geschillen aan het licht die in 1893/4 tot de ondergang van het tijdschrift zouden leiden.

'De Nieuwe Gids' is meer geweest dan een louter literair tijdschrift, ook andere cultuurgebieden vonden er hun talentvolle vertegenwoordigers. In het blad werd de tegenstelling tussen de twee polen van individualisme en socialisme al snel duidelijk, en omdat deze kloof onoverbrugbaar was, zou de breuk binnen de redactie niet te vermijden blijken. Was de principiële tegenstelling misschien niet de directe oorzaak van de fatale crisis, deze vormde daarvan stellig de diepere achtergrond. In een enkele zin van Kloos ligt het onverzoenbaar conflict tussen sociaal-bewogenen en schoonheid-zoekenden besloten: 'Sociale hervormers zijn, uit den aard der zaak, in den grond van hun wezen, anti-artistiek'.[4.]

Had de ondertitel van 'De Nieuwe Gids' geluid 'Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Letteren, Kunst, Politiek en Wetenschap', dan zou toch de botsing tussen artistieke en politieke inzichten binnen de redactie het blad doen zinken.

In 1894 lieten Verwey en Van Deyssel het 'Tweemaandelijksch Tijdschrift' verschijnen (de verwijzing naar de ondertitel van het orgaan van Tachtig is evident), waaraan o.a. Van Looy, Aletrino en Van Deventer meewerkten. In 1895 verscheen er een nieuwe reeks van 'De Nieuwe Gids' onder redactie van Kloos en Hein Boeken, niet langer uitgegeven door Versluys maar bij S.L. van Looy. In datzelfde jaar ook zou 'De Kroniek' gaan verschijnen. Kloos zou een strikt individualisme blijven verdedigen, maar niettemin is in de drie nieuwe tijdschriften die na de ondergang van de oude 'Nieuwe Gids' gingen verschijnen een duidelijke kentering waarneembaar: de wilde haren blijken vergrijsd, de blik van voorgewende moedeloosheid is ernstiger geworden. Van intellectuele onverdraagzaamheid is minder sprake: men richt zich op het breder begrip, op het wetenschappelijke en algemeen-culturele. Het louter subjectieve en esthetische blijkt te eng begrensd geweest en men zoekt naar een levensleer om aan het schone te binden, bezinning volgt op sensatie, gemeenschapsgevoel op individualisme. Vermoeid door het uiterste individualisme waardoor de dichter tot stamelen was vervallen, zoekt hij opnieuw de band van het groter geheel, de tucht van de katholieke kerk, de traditionele hiërarchie van de maatschappelijke orde of het ideaal van maatschappelijke gelijkheid en verbroedering.

Het eerste nummer van 'De Kroniek' verscheen op 1 januari 1895. Tak nam de redactie op zich en hij probeerde zelf zoveel mogelijk een verdraagzame en politiek onpartijdige houding in te nemen (totdat hij in 1899 tot de SDAP toetrad en het blad een duidelijker socialistische richting zou krijgen).

De ondertitel van 'De Kroniek' luidde: 'Een algemeen weekblad'. De breedte van opzet blijkt uit de bijdragen over staatkunde, sociologie, schilderkunst, architectuur, literatuur (ook oorspronkelijk literair werk vond een plaats), toneel, muziek, enz. Juist door zijn openheid wist Tak de geestelijke voormannen van de jaren negentig tot zijn blad te trekken: Jan Veth, Alphons Diepenbrock, Jan Kalf, André Jolles, Berlage, Frans Coenen, Frank van der Goes, Johan de Meester, Bierens de Haan, Richard Roland Holst en vele anderen. Aardig is ook dat met de geschiedenis van het weekblad een stuk 'café-cultuur' verbonden blijkt. Redacteuren en medewerkers ontmoetten elkaar bij voorkeur in Amsterdam, in het 'Café Hollandais' en in 'Americain' (waar nog altijd talrijke literaire hoogwaardigheidsbekleders zetelen).[5.]

Gedurende enkele jaren werd 'De Kroniek' het brandpunt van geestelijk leven in Nederland - was de generatie van Tachtig onverbrekelijk verbonden met 'De Nieuwe Gids', die van Negentig vond een spreekbuis in het tijdschrift van Tak.

De brieven van Marius Bauer

Marius Bauer werkte onder het pseudoniem Rusticus aan 'De Kroniek' mee. Op weg naar Constantinopel, deed hij op verzoek van Tak eerst Moskou aan om een

geïllustreerde beschrijving te leveren van de kroning van tsaar Nicolaas II (1868-1918).

In een prent van 8 maart 1896 voor het weekblad was Bauer op die gebeurtenis vooruitgelopen. In die afbeelding die als titel droeg 'De kroning van den Czar' en waarvan de ondertitel luidde: 'De deputatie uit Siberië op weg naar het feest', had Bauer zich afkerig getoond van het Russisch autocratisch

regime. In een wolk ziet men de kroning van de tsaar als een hemels vertoon vol glans en pracht, maar daaronder worden door het wrede Siberische landschap uitgeputte bannelingen door onbarmhartige bewakers voortgejaagd als beesten, terwijl vraatzuchtige roofvogels zich werpen op de lijken van hen die aan uitputting waren bezweken.

De toestanden in Siberië begonnen in de jaren negentig internationale aandacht te trekken. De ontberingen die daar werden geleden, zouden door Tolstoj in zijn roman *Opstanding* (1889) worden aangeduid. Maar daarvoor al had het boek van George Kennan over het lot van de bannelingen in dat barre oord wijde belangstelling gevonden. In mei 1885 waren Kennan en zijn illustrator George Frost uit New York naar Rusland vertrokken (zij werden uitgezonden door *The Century Magazine).* De auteur kende Siberië, sprak Russisch en was geenszins een principieel tegenstander van het tsaristisch regime. Bij zijn onderzoek kreeg hij daarom alle medewerking van de autoriteiten.

In zijn boek van 1891 deed Kennan uitgebreid verslag van zijn schokkende ervaringen. De slotregel van het boek weerspiegelt de strekking:

> Ik hoop met heel mijn hart dat het strafsysteem van ballingschap in Siberië afgeschaft zal worden; maar ik vrees niettemin dat het ook in de komende jaren een zwarte bladzijde zal blijven vormen in de beschavingsgeschiedenis van de negentiende eeuw.[6.]

In het nummer van 19 april 1896 van 'De Kroniek' plaatste Tjeenk Willink een advertentie voor de Nederlandse vertaling van Kennan's boek: *Leven en lijden der ballingen in Siberië -* bij deze aankondiging was een prent afgedrukt die overeenkomsten vertoont met de kroningsafbeelding van Bauer.

Met deze feiten in gedachten, verwachtte Tak ongetwijfeld van Bauer een kritisch verslag uit Moskou. Dat zou in het geheel niet het geval blijken. Integendeel.

Vanaf de eerste brief (7 mei) tot de laatste (6 juni) blijkt de geestdrift van Bauer voor de feestelijkheden in Moskou steeds feller aangewakkerd en van kritiek is geen of nauwelijks sprake.[7.] Hij bewondert de kerken van de stad met hun puur kobalt - blauwe, groene of grijze daken waarop vergulde kruizen steken. Hij is opgetogen over de wijze waarop de stad verlicht zou worden: het Kremlin was van duizenden gloeilampen voorzien (vooral door het spel met electriciteit wist men de verbazing van de massa te wekken - het wonder van het licht zou vier jaar later, tijdens de Wereldtentoonstelling in Parijs, op nog magnifieker wijze blijken).

Bauer is getroffen door de kunstwerken die in de musea te bezichtigen zijn. Ware schatkamers, roept hij uit, men denkt hier aan de rijkdommen van sultans uit oosterse verhalen, uit de *Sheherazade* of uit de *1001 Nacht.* Kleur en versiering van klederdracht, de weelde van kerkelijke stoffen, brengen hem tot de overtuiging dat Rusland is 'nooit zoo onbeschaafd geweest als wij in Holland zoo denken' (brief van 16 mei).

Op 21 mei arriveerde de tsaar uit Petersburg om zijn intrede in Moskou te doen. Het duizelde Bauer van hortende bewondering: de pracht, de praal, de kleuren, het gefonkel van edelstenen, de glans van zilver en goud, verblinden zijn blik. Krijg je bij het aanzicht van al die weelde, vraagt de kunstenaar, niet een gevoel van dankbaarheid en eerbied? Ik tenminste - zo besluit hij zijn brief - heb gejuicht voor de man die de wereld zo'n schouwspel biedt!

De kroning van de tsaar vond op 26 mei plaats. Een gigantisch feest dat door Bauer met vreugde wordt ervaren. De festiviteiten herinneren hem aan het - door Bauer en vele tijdgenoten verheerlijkte - tijdperk van de Middeleeuwen. Een belevenis

die zo mooi blijkt ‘dat men onze beschaafde eeuw verwenscht, die zelfs vorsten in confectie-pakken ziet loopen’. Tegenover de als prozaïsch ervaren stijl van de gedemocratiseerde westerse samenleving, stelt Bauer de poëzie van een anachronistische vertoning in Moskou.

Slechts één brief (die van 1 juni) heeft een somberder ondertoon: daarin maakt Bauer melding van een noodlottige gebeurtenis tijdens het massale volksfeest. Er zou aan een half miljoen mensen een aardig versierde beker, gevuld met noten en bonbons, worden uitgereikt, als ook een worst en een broodje waarop het keizerlijk wapen was gebakken. Bij het uitreiken van die dingen was het gedrang verpletterend geweest en vrouwen en kinderen werden onder de voet gelopen. Naar schatting van Bauer zouden er drie duizend doden zijn gevallen: in karren en verhuiswagens werden de lijken afgevoerd. Maar, meldt Bauer nog, ondanks de slachtoffers is het feest met niet minder pret gevierd.

(De biograaf van Nicolaas II noemt daarentegen enkele honderden doden en duizenden gewonden. De tsaar schijnt diep geschokt geweest te zijn en trok zich terug in gebed. Dezelfde avond echter gaf Markies de Montebello, de Franse ambassadeur, een bal ter ere van Nicolaas. Uit angst de vriendschappelijke banden met Frankrijk schade te doen, waren de tsaar en zijn echtgenote Alexandra aanwezig en openden het bal met het huppelen van de Franse contradans, de quadrille).[8.]

Overigens toont Bauer in deze brief een zekere verontwaardiging over de schrikwekkende tegenstelling van weelde en armoede die hij in Moskou had aanschouwd. Maar toen was in ‘De Kroniek’ de strijd tussen socialisten en estheten al losgebarsten.

Marius Bauer en Henry Lapauze

De brieven van Bauer zouden aandacht trekken omdat de controversiële maar boeiende inhoud van zijn berichten was gepresenteerd in een levendige en oorspronkelijke stijl (en bovendien voorzien van fraaie tekeningen).

De stilistische bekwaamheid van Bauer blijkt duidelijk indien men zijn beschrijving van het gebeuren in Moskou afzet tegen een soortgelijke berichtgeving in brieven, die van de Franse kunst-historicus Henry Lapauze. In 1896 publiceerde deze zijn boek *De Paris au Volga* waarin naast o.a. een verslag is gegeven van een bezoek aan Tolstoj, zijn beschrijving is opgenomen van de kroning van de tsaar.

Lapauze schreef tal van boeken over de beeldende kunst, waaronder monografieën over Ingres en La Tour: het is opmerkelijk - veelzeggend - dat juist kunstenaars en kunstcritici zich zo voelden aangetrokken tot het kroningsfeest. Zij meenden daar een laatste afspiegeling te zien van een feller en grootser bestaan dat in de westerse maatschappij voorgoed verloren scheen (deze woorden zijn bewust en met zorg gekozen: zij wijzen vooruit naar Marsman).

Waande Bauer zich terugverplaatst in de Middeleeuwen tijdens de festiviteiten, Lapauze droomde één van de briljante feesten bij te wonen zoals die plaats gevonden zouden hebben aan het begin van de zeventiende eeuw (in Frankrijk dan wel te verstaan: de auteur is een vurig volgeling van Chauvin).[9.] En in het gevoel verplaatst te zijn uit de eigen tijd, ondervonden beide auteurs een diepe vreugde.

Waar echter Marius Bauer zijn geestdrift stilistisch vatbaar weet te maken, daar blijft de berichtgeving van Lapauze op het vlakke en dorre niveau van middelmatige journalistiek. De meest bewogen passage is die waarin de auteur de hoogste plaats bezoekt van de Poklonny-heuvel vanwaar Napoleon in september 1812 Moskou met trotse blik had overzien, alvorens als zegevierend veldheer de verlaten en waarschijnlijk al brandende stad binnen te trekken. Het is overigens opmerkelijk hoezeer de lezing van Lapauze over de gebeurtenissen rond de inname van Moskou

verschilt van die van Tolstoj in *Oorlog en vrede:* deze interpretaties van de historische feiten staan in letterlijke zin lijnrecht tegenover elkaar.

Afgezien van Lapauze's lofzang op Napoleon blijft zijn beschrijving van het kroningsfeest ongeïnspireerd en onbeduidend, een registratie van feiten en evenementen, een bespiegeling over het feit dat men in hogere Russische kringen zo sterk

Frans georiënteerd is en dat in die gemeenschap vloeiend en vlekkeloos Frans wordt gesproken.

Lapauze' werk is een informatief document zonder verdere betekenis, terwijl de levendige - in sommige opzichten naïeve en in andere irriterende - brieven van Bauer in Nederland aanleiding hebben gegeven tot een gedachtenwisseling van hoog gestalte. Daardoor alleen al heeft de naam van Marius Bauer een blijvende plaats gevonden in de Nederlandse literatuur.

De polemiek

Tak zat kennelijk in zijn maag met de verslagen die Bauer uit Moskou zond. In het nummer van 31 mei 1896 van ‘De Kroniek’ opende hij met een hoofdartikel ‘Kroning’ waarin Tak zich distantieerde van de kunstenaarsbrieven. Bauer zou volgens hem slechts oog hebben gehad voor de bonte kleur van de schijn, zonder daarbij de zwarte ellende van de werkelijkheid te bespeuren. Achter de schittering van het Moskouse prachtvertoon, vermaande Tak zijn lezer, schuilt de treurige situatie van een volk dat met slagen wordt geregeerd.

Het stuk van Tak was beschouwend, niet bijzonder fel of uitdagend van inhoud. Dat de polemiek die zou volgen zo heftig was, toont de diepte van tegenstelling die de geesten van die jaren verdeeld hield. Sterk vooral kwam de angst voor het socialisme, het rode gevaar, tot uitdrukking: voor de aristocratische estheten was het socialisme anti-artistiek, en het artistieke anti-socialistisch.

De reactie van de zijde van de estheten, de aanbidders van de Schoonheid, was woedend. Hier immers was hun ideaal-beeld van de samenleving vertrapt, de hierarchie van waarden omvergeworpen, God en koning waren van hun troon gestoten, en het denken werd naar de lagere sfeer getrokken van stoffelijke belangen, van menselijke gelijkheid, emancipatie en samenwerking. De rijke schakering van de maatschappelijke eenheid die - ondanks alle en vaak wrede tegenstellingen - werd overstraald door het goddelijk licht en was verzinnelijkt in de koningsidee, zou plaats maken voor de zielloze en goddeloze eenvormigheid van socialisme en materialisme.

Alphons Diepenbrock was de eerste die tegen Tak ten aanval trok. Zijn stuk was gedateerdl juni 1896. Liever zou ik als gek worden opgesloten, dan met u geacht te worden van mening overeen te komen - aldus begon de componist zijn reactie. Tegenover socialisme en volksvergoding zoekt Diepenbrock de aristocratie van de geest, en boven het enkel-stoffelijke van het socialisme speurt hij naar de ‘goud-geworden Idee’. In de dynastieke luister van het kroningsfeest zou die Idee zich hebben gemanifesteerd als één van de weinige overblijfselen van de heerlijkheid van oude tijden. In koning- en keizerschap beleeft Diepenbrock nog iets van de idee van het goddelijke, en die idee verdient alle eerbied, onafhankelijk en los van alle sociale begrippen en belangen. In een wereld die steeds meer aan glans verliest en waarin alle mystieke emotie verloren dreigt te gaan, betoogt Diepenbrock, is deze idee nog een bronwel van de volksziel, een herinnering aan vroeger tijden van sterke eenheid en ware gemeenschap. Bij Diepenbrock uit zich aldus het heimwee van estheten en katholieken naar de Middeleeuwen dat zich paart aan de ondergangsgevoelens van het fin-de-siècle en zich afzet tegen die ene en levensgevaarlijke vijand: de materialistische levensbeschouwing van het socialisme. Wij als tegenstanders van socialisme, materialisme en andere nivelleringsbeginselen, besluit Diepenbrock, wij belijden nog de Schoonheid.

Het stuk van Diepenbrock heeft - onanks de felle en agressieve opstelling - een ondertoon die men in het werk van de estheten rond de eeuwwisseling steeds weer zal herkennen: zij, de estheten, beschouwden zich als de beschermers van klassieke culturele waarden tegen de algemene vervlakking en afstomping binnen de samenleving - ook al was het verzet tegen die vernietigende kracht welhaast een onmogelijke opgave, toch wierpen deze kunstenaars zich op als martelaren van de oppositie die de tijdgeest trotseerden, als - wellicht - de laatste maar trotse dragers van aristocratische en daarom artistieke beginselen.

Dat Tak in zijn koele antwoord aan Diepenbrock de laatste vaagheid van denken en uitdrukking verwijt, is niet verbazingwekkend. Vele van uw woorden, schreef hij, blijven mij pikduister. En in een mooie slotzin klinkt het: ik tracht ook wel eens hoger te kijken, maar mijn voeten blijven op de grond, in het reële. Zou het niet mogelijk zijn, dat u, in hogere vlucht, de realiteit verwaarloost?

Met de woordenwisseling tussen Tak en Diepenbrock kwam de polemiek op gang. Tak ontving zoveel reacties dat hij besloot de aflevering van 14 juni 1896 van 'De Kroniek' aan het onderwerp te wijden en het blad in verhoogde oplage te verspreiden (ondanks de grote invloed van het weekblad, telde 'De Kroniek' nooit meer dan 600 abonnees). Tot in het nummer van 5 juli werd het debat voortgezet. Behalve Tak en Diepenbrock namen Cornélie Huygens, Frederik van Eeden, J. Bierens de Haan, Lodewijk van Deyssel, Jos de Gruyter (vanuit Londen), Van Collem, Jan Veth en Frank van der Goes aan de polemiek deel. In het 'Tweemaandelijksch Tijdschrift' zou ook Albert Verwey in het stuk over 'Volk en katholicisme' zijdelings zijn denkbeelden bijdragen.[10.] En bovendien bespraken Diepenbrock en Van Eeden dit thema op een rustiger en vriendschappelijker manier in hun briefwisseling.

Cornélie Huygens keerde zich in een emotioneel stuk uit naam van de 'ziele-aristocraten' tegen Diepenbrock: zij, feministe en marxistisch schrijfster (in 1901 publiceerde zij een boek waarin gepoogd werd het denken van Marx met dat van Darwin te verzoenen), bleek de componist en wijsgerig geschoold denker te evenaren in retorische hoogdravendheid. In dat opzicht zweefden de aristocraat van de geest en de aristocrate van de ziel op wolken die van de grond af gezien alleen in kleur verschilden.

De schrijfster wees de beschuldiging van een materialistische levensvisie verontwaardigd van de hand. De socialisten zochten de materie terug te brengen tot haar eigenlijke taak: om in dienst te staan van de geestelijk vrije mens. Het heimwee van de mystieken en estheten naar het verleden was - als alle nostalgie - een gebaar van machteloosheid, een vermenging van devotie en decadentie, van verfijning en lijdelijkheid, van passiviteit en praalzucht. De oude symbolen: God, koningschap en kathedraal hadden afgedaan, zij waren nog slechts de holle ornamenten van een afgesloten en afgeleefd verleden. De socialistische idealen die Diepenbrock als puur materialistisch verwierp, vormden voor Cornélie Huygens de religie van een nieuwe levensliefde.

Materialisme was in de jaren negentig overigens een woord dat steeds weer werd aangewend, zonder dat men van de term een precieze betekenis zou kunnen vaststellen. Materialistisch was in die jaren een scheldwoord, zoals fascistisch het was in de jaren zestig van onze eeuw: geladen, emotioneel maar naar inhoud vaag en onbestemd.

Het èchte materialisme, stelde Frederik van Eeden in zijn bijdrage aan de polemiek vast, dat is de verheerlijking van de schijn, de vergoddelijking van een keizer, Diepenbrock's aanbidding van gouden afgodsbeelden. Van Eeden riep om gerechtigheid. Hij verweet de estheten en Diepenbrock in het bijzonder dat zij de schone schijn verheerlijkten en Pracht boven Recht verkozen. Het ideaal van de kunstenaar zou in gelijkheid en broederlijkheid behoren te liggen - daarom moet de artiest, zonder daaraan actief deel te nemen omdat zijn taak een andere is, sympathiseren met de strijd van de socialisten voor een rechtvaardiger

maatschappelijke opbouw. Had een groot dichter als Shelley zich niet altijd verzet tegen iedere vorm van tirannie en onderdrukking?

Uit de woorden van hen die aan de polemiek deelnamen, blijkt het bewustzijn dat na een periode van positivisme en naturalisme die zowel de mens als de kunstenaar gereduceerd hadden, de ware levensproblemen her-dacht moesten worden.

Het socialisme was rond 1895 een krachtiger bron van inspiratie dan het ooit was geweest of zou worden. Het geloof verworpen, meenden de socialisten een universele leer - een ethica zowel als een esthetica - te kunnen bieden waarmee het domein van de economie werd overschreden. En het was deze opvatting van het socialisme als levensbeschouwing die Diepenbrock in zijn tweede stuk (gedateerd 17 juni) bestreed. Het socialisme beschikt niet over een ethiek, betoogt hij daar, en is daarom geen levensleer. De verbetering van het materiële bestaan is op zichzelf een loffelijke streven - verheft men dit streven echter tot een dominerende maatschappelijke doctrine, dan zou daarmee het geestesleven worden ontkend.

De filosoof J.D. Bierens de Haan koos de zijde van Diepenbrock. In het koningschap zag hij de idee van de Gerechtigheid verzinnelijkt, een idee welke het altruïsme van de socialisten te boven zou gaan. En daarom moet men koning- of keizerschap blijven eren - zo niet, dan zal er werkelijk sprake van nivellering zijn. Het gevaar van anarchie in een samenleving gaat pas dreigen indien de transcendente idee verloren is gegaan.

Voor Lodewijk van Deyssel bleek de kroning van de tsaar een kunstwerk gelijk. Hij keerde zich tegen de socialisten. Geen enkel groot kunstenaar is socialist geweest, voerde hij aan, omdat kunst en socialisme niet te verenigen tegendelen zijn. Trouwens, zo meende Van Deyssel ten onrechte te kunnen observeren (Jan Veth zou hem naar Engeland wijzen, naar William Morris en zijn volgelingen), het socialisme heeft als dadelijk bestanddeel voor het leven van de meest geestelijk levende groepen reeds lang afgedaan, zo het er ooit toe behoorde. Vervolgens spreekt hij zijn minachting uit voor hen die weigeren de dupe te zijn van de *Illuzie*, voor hen die bij een toneel-voorstelling denken aan datgene wat er achter de schermen gebeurt, die de kroningsfeesten in Moskou zagen als een maskerade van schitterende gehuichel om de menigte te bedotten.

Frank van der Goes sloot het debat. In zijn stuk maakte hij enkele scherpzinnige en waardevolle opmerkingen. De estheten verwijt hij dat zij tweederangs-zielszorgers zijn door te menen dat zekere instellingen waaraan zekere ideeën zijn verbonden, niet kunnen wijken dan met blijvend ideëel verlies. Zij stellen idealen boven idealisme, en verliezen de liefde voor het vergankelijke boven die voor het eeuwige. Van alles - schrijft Van der Goes in een krachtige passage - wat gemaakt is door de mensen en door dichters bezongen, is niet het maaksel, noch de dichter, noch de zang eeuwigdurend, maar de menselijke macht om te maken en de dichterlijke schat van het zingen.

Voor velen sprak Van der Goes het laatste en beslissende woord. In de jaren die volgden zouden talloze kunstenaars tot het socialisme 'bekeerd' worden. Daartegenover zochten anderen het heil binnen de katholieke kerk. Binnen katholicisme en socialisme zocht de kunstenaar een antwoord op vragen en twijfels die hem hadden vermoeid en uitgeput: hij vond er een grondslag voor zijn bestaan, een plaats binnen het groter geheel, en een visioen van de eenheid van kunst, leven en geloof, van een waarlijk monumentale stijl.

Het breder verband

Een van de woorden die men in de polemiek rondom de brieven van Marius Bauer enkele malen aantreft, is ontaarding. In 1894 was Max Nordau's geruchtmakende boek *Entartung* in de Nederlandse vertaling van Maurits Smit verschenen. Het diepe pessimisme van de schrijver over de staat en toekomst van de Europese cultuur

heeft stellig weerslag gevonden in de polemische strijd tussen de Nederlandse denkers en kunstenaars in 'De Kroniek'.

Dit pessimisme ging vergezeld van een anti-democratische instelling. Het bankroet van de parlementaire democratie werd in die jaren veelvuldig uitgesproken. Men vreesde de opkomst van de massa: de terreur van de middelmaat zou afbreuk doen aan de rechten van het intellect.

De massa werd onderwerp van psychologisch en sociologisch onderzoek. De Italiaanse socioloog Sighele wijdde een studie aan de 'misdadige' massa, maar de onbetwiste autoriteit op het terrein van de psychologie van de menigte werd Gustave le Bon. In 1895 publiceerde deze arts en sociaal-psycholoog zijn *Psychologie de la foule* (een boek dat in 1925 een 31ste druk zou bereiken).

De inhoud van dat boek is somber: binnen de massa verliest het individu zijn denkvermogen en onderscheidt zich niet langer van de anderen - ontwikkelde en analfabeet bewegen zich op een gelijke diepte van niveau. Le Bon's anti-parlementarisme komt met klem naar voren in die zin dat hij het parlement als groep dezelfde ernstige tekorten toeschrijft als die welke zich voordoen binnen de menigte: de leden van het parlement tonen intellectuele oppervlakkigheid en gevoelsmatigheid, binnen de groep zijn zij eenvoudig tot irritatie te brengen, zij zijn gemakkelijk te overreden en staan altijd in de ban van één of enkele dominerende krachtfiguren.

Een gevolg van de wijde en vernietigende kritiek (van politiek links en rechts) op de parlementaire democratie en de verbreding van het kiesrecht, was een hernieuwde opvlucht van de elite-gedachte. Men denkt onmiddellijk aan Nietzsche. Natuurlijk - maar de gedachte was in Europa wijd verbreid.

Is het niet duidelijk, had Thomas Carlyle in 1840 al gevraagd, dat achter het democratisch geraas, het gekletter met stembussen, het oneindige geruzie, de wens en de bede van het menselijk hart schuilt die altijd en alom dezelfde blijft: 'Geef mij een leider; een waarachtig leider ... die mij de juiste weg doet volgen en aan wie ik mijn trouw kan betuigen'.[11.]

De geschiedschrijving was voor Carlyle in essentie de biografie van grote mannen. De pre-fascistische trekken in zijn werk zijn onmiddellijk te herkennen en aangetoond (ook al blijft het plaatsen van Carlyle als denker een hachelijke zaak en men zou dat het best in negatieve termen kunnen doen: Carlyle was een verbeten tegenstander van het liberalisme).

Rond de eeuwwisseling was de invloed van Carlyle in Engeland en daarbuiten (ook in Nederland) nog altijd groeiende. Een concreet gegeven, een getal, werpt nog zijdelings licht op de band met het fascisme: tussen 1926 en 1932 werden er in Duitsland 300.000 exemplaren verkocht van een selectie uit het werk van Carlyle.

De gedachte van een geestelijke elite werd door de Nederlandse estheten in 1896 aangewend om de 'volksvergoding' van de socialisten te bestrijden. Het socialisme luidt het einde van de kunst in, had Van Deyssel al eerder betoogd in een aanval op de vertaling van Edward Bellamy's *Looking Backward* (de 'Utopia of Collectivism') door Frank van der Goes, de kunst kan alleen in weelde tieren, daar waar luxe is en de overdaad begint, daar begint ook de kunst. Van het tegendeel zal niemand mij kunnen overtuigen, voegde Van Deyssel daar nog aan toe, ook al zal ik er later in de socialistische staat om gestenigd worden of dood-geëlectriceerd.

De angst voor het socialisme zat er diep in. De martelaren voor de Schoonheid vreesden dat het einde van de eeuw ook de dood van een aristocratische cultuur zou brengen, het einde van de kunst.

Socialisten en estheten stemden overeen in de gedachte - de romantische visie - dat voorwaarde tot de bloei van cultuur het domineren van één alles-omvattende levens- en wereldbeschouwing zou zijn. Naturalisme en Impressionisme hadden zenuwen en zintuigen tot het uiterste gespannen en het leven versplinterd. Zoals men zich in de algehele reoriëntatie van denken in de wetenschap ging verzetten

tegen het analyserend positivisme van Comte en Renan, zo wendde men zich in de kunst af van het subjectivisme en individualisme. Het thema van de gebonden en begrensde mens zou het denken, literair en wetenschappelijk, van 1890 tot 1930 domineren. Daarom ont-

leent deze periode een intellectuele eenheid en kan - in termen van Arnold Toynbee - worden aangeduid als een ‘unit of historical study’.

Bestaat er zoiets als een Zeitgeist? Het begrip blijft uiterst moeilijk te definiëren en talloze critici hebben zich wantrouwend getoond tegenover de pogingen van historici om de geest van een tijdperk te typeren. De meest geduchte onder deze critici was Goethe. In het eerste deel van de *Urfaust* leest men:

> ‘Was ihr den Geist der Zeiten heisst,
> Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
> In dem die Zeiten sich bespiegeln’.[12.]

Goethe's scepticisme is gerechtvaardigd. Maar het paradoxale blijft dat het treffen van de tijdgeest voor de historicus een technisch vrijwel onmogelijke opgave blijft, maar tegelijkertijd de grootste uitdaging waarvoor hij zich gesteld weet.

Hoezeer het denken van Marx, Freud en Pareto (de geleerde die door Mussolini werd bewonderd omdat hij de gedachte van een geestelijke elite had omgewerkt tot een anti-democratische theorie) ook mag verschillen, op een essentieel-grondthema bestaat er een parallel: voor hen was de vrijheid van het individu onderhevig aan dwingende en beperkende krachten. De mens zou slechts in zeer geringe mate en in een sterk gelimiteerde sfeer zijn eigen lot in handen hebben. Het optimistische beeld van de achttiende en vroeg-negentiende eeuw waar een vrije en ongebonden mens op zelfbewuste en rationele wijze zijn levensgang bepaalde, werd door genoemde denkers verworpen als een naïeve illusie. Het is in deze geestelijke oriëntatie van de tijd, dat ook de polemiek tussen Nederlandse socialisten en estheten geplaatst moet worden.

De polemiek die in 1896 - zonder zijn medeweten - door Marius Bauer werd uitgelokt, is meer geweest dan een curieuze gebeurtenis in de Nederlandse literatuur. De tegenstelling tussen het rood van de socialisten en het goud van de idealisten was alom in Europa tot uitdrukking gekomen. De vraagstukken waarover werd gestreden, reikten verder dan het domein van de kunst alleen: zij betroffen de kracht of de zwakte van de democratie.

Moskou stond in de Nederlandse discussie centraal. De estheten zagen daar hun ideaal van een aristocratische cultuur beschermd. Voor de geëngageerden en roden was het verlichte Kremlin symbool van al datgene wat zij vurig verfoeiden.

Londen, januari 1983

Eindnoten:

1. S. Switzar. *Met Bauer in het oosten.* Den Haag 1954, p. 13.
2. Joh.H. van Eikeren. *Marius Bauer zoals men hem niet kent.* Bussum 1946, p. 22.
3. G. Bauer. *Le romantisme de couleur.* Monaco 1930, p. 9.
4. ‘De Nieuwe Gids’, VI, dl. 2, p. 168.
5. Zie: W. Thys. *De Kroniek van P.L. Tak.* Gent 1955.
6. G. Kennan. *Siberia and the Exile System.* Londen 1891, dl. II, p. 471.
7. Marius Bauer. *Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel, gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en estheten.* Uitgeg. door G.H. - 's-Gravesande. Amsterdam 1964.

8. R.K. Massie. *Nicholas and Alexandra.* London 1968, p. 55.
9. H. Lapauze. *De Paris au Volga.* Paris 1896, p. 78.
10. 'Tweemaandelijksch Tijdschrift', III (1896/7), pp. 95-113.
11. Th. Carlyle. *Chartism.* London 1840, p. 55.
12. Goethe. *Gedenkausgabe der Werke.* Hrsg. von E. Beutler. Zürich 1950, dl. V, p. 15.

Jean Schalenkamp

Het jaar 2440 volgens Louis Sébastien Mercier

1. Het leven van een miskend polygraaf

Mercier, Louis Sébastien, Frans schrijver, 6.6.1740 Parijs, - 25.4.1814 aldaar. Hij schreef door sentimentaliteit en moraliserende toon onzuiver proza in een pretentieuze stijl, en historische drama's: *Théâtre complet* (4 dln. 1778-84). In zijn *Nouvel essai sur l'art* dramatique (1778) predikte hij een 'romantisch' verzet tegen de klassieke tragedie. Interessant is zijn *Tableau de Paris* (12 dln., 1782-88), waarin men naast topografische bijzonderheden, anekdokten en korte verhandelingen over alle mogelijke onderwerpen, ook een schildering vindt van diverse sociale milieus.

(Oosthoek Encyclopedie, dl. 10, blz. 103)

Mercier (Louis Sébastien), Ecrivain français (Paris, 1740 - id. 1814), Théoricien du théâtre, il a exercé, après Diderot, une influence indéniable sur l'évolution du drama réaliste, national et populaire, avec son *Traité du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773). Deux de ses mélodrames, *La Brouette du vinaigrier* (1775) et *Le Déserteur* (1782) illustrèrent ses théories avec succès. Observateur des moeurs et du langage, il est l'auteur du *Tableau de Paris* (12 vol. en 1790), véritable résurrection de la société française à la veille de la Révolution, et du *Nouveau Paris* (1799-1800).

(Le Petit Robert, p. 1214)

Mercier, Louis - Sébastien (b. June 6, 1740, Paris - d. April 25, 1814, Paris), one of the first writers of *Drames bourgeois* (middle-class tragedies).

(Encyclopaedia Britannica, Micropaedia dl. VI, p. 800)

De rest van het artikel is te lang om in zijn geheel te citeren. Het vermeldt dat hij ongeveer zestig stukken schreef, waaronder *Jean Hennuyer, évèque de Lisieux* en *La Destruction de la Ligue*, 'so anticlerical and antimonarchical that they were not performed until after the Revolution', en 'a work of prophetic imagination, *L'An 2440* (1770; "The Year 2440")'.

Het is curieus dat dit laatste, zijn merkwaardigste werk, noch door de Oosthoek noch door de Petit Robert vermeld wordt. Daarentegen weer wel door de Larousse, die het zelfs als enige met zijn volledige titel geeft: *L'an 2440 ou Rêve s'il en fut jamais.*

Hoewel maar weinig mensen ooit van Louis Sébastien Mercier gehoord hebben, is het duidelijk dat hij wel degelijk bestaan heeft: hij komt voor in alle vier de encyclopedieën die ik in huis heb. En ook vele van de ontelbare werken die hij geschreven heeft zijn nog tastbaar aanwezig, vergelend in donkere hoeken van bibliotheken. *L'An 2440* wordt zelfs nog steeds door twee verschillende uitgevers herdrukt, al zal het hun wel geen vetpot opleveren. De Franse boekhandel in de Calle de la Victoria heeft het niet in huis, maar ze kunnen het voor me bestellen. Binnen veertien dagen heb ik het, in een uitgave van Editions Ducros, Parijs, 1971, met een inleiding van Raymond Trousson.

Louis Sébastien Mercier, romancier, huiskamerfilosoof, dramaturg, criticus, essayist, chroniqueur, politicus en, last but not least, utopist, was vooral een veelschrijver, een 'polygraphe', zoals Raymond Trousson hem noemt. Of een 'livrier', zoals Mercier zich zelf graag noemde, 'le premier livrier de France' zelfs. Het is zelfs niet bij benadering vast te stellen hoe veel hij precies gepubliceerd heeft, zelfs de bibliografische gegevens zijn tegenstrijdig en chaotisch. Dan zijn er nog de vele tientallen in mappen opgeslagen en nooit gepubliceerde manuscripten,

aantekeningen, projekten, pamfletten, brochures, artikelen, allemaal over de meest uiteenlopende onderwerpen, zoals een *projet de baisse des prix des funérailles trop chères pour les pauvres.* De man had een maniakale drang om te schrijven, een obsessieve haast om letterlijk álles neer te pennen voor het te laat zou zijn. Maar hij had het ongeluk, in de schaduw van de grote achttiende-eeuwse filosofen te leven, en dat is ongetwijfeld één van de redenen waarom hij nooit bekend geworden is. Een andere, belangrijker reden nog is dat althans in het grootste deel van zijn werk een manifest gebrek aan literair talent tot uiting komt. Hoe dan ook, er is in al die tweehonderd jaar maar één serieuze studie aan hem gewijd: *Sébastien Mercier* van L. Béclard, die trouwens voor eeuwig onvoltooid gebleven is: alleen het eerste deel verscheen.

Op 6 juni 1740, vier dagen na de markies de Sade, werd Louis Sébastien aan de Quai des Ecoles geboren als zoon van een niet onbemiddeld handwerksman. Zijn moeder stierf toen hij drie jaar was. Op zijn negende mocht hij naar het beroemde Collège des Quatre-Nations, waar hij kennelijk geen al te beste herinneringen aan bewaard heeft, want zowel in *Tableau de Paris* en *Nouveau Paris* als in zijn toekomstroman schrijft hij er nogal kwaadaardig over. ‘Zijn armpjes waren te kort om de Griekse en Latijnse woordenboeken te kunnen omvatten’. Hij heeft er dan ook een grote haat tegen de studie van oude talen in het bijzonder en tegen het onderwijssysteem van zijn tijd in het algemeen van overgehouden. Maar in die jaren werden ook de eerste kiemen gelegd van zijn passie voor het toneel, en aan het eind van zijn schooltijd vond hij zijn grote goeroe: Jean-Jacques Rousseau. Voor Rousseau heeft hij zijn leven lang bewondering gehad, ook al was hij het niet in alles met hem eens. Vooral de publikatie van de *Confessions* was een onaangename schok voor hem. Maar met zijn eerdere werken, in het bijzonder *Le Contrat social* en *Emile*, heeft Rousseau een kolossale invloed op hem uitgeoefend. Later werd hij dan ook voor velen van zijn landgenoten ‘De aap (of nabootser) van Rousseau’. Nog kwaadaardiger critici gingen zelfs zo ver hem ‘Le Rousseau du ruisseau’ te noemen, een epitheton dat hij trouwens met Restif de la Bretonne moest delen.

Op zijn twintigste begon hij te schrijven. ‘Heroïdes’ x́, poëzie van de ellendigste soort, een soort oden in briefvorm, zoals *Hécube à Pyrrhus, Hypermnestre à Lyncée, Sénèque mourant à Néron*, en dergelijke. Van 1763 tot 1765 verdiende hij zijn brood als leraar aan een school in Bordeaux, waar hij zich dood verveelde. Zo gauw als hij kon keerde hij naar Parijs terug, met het vaste voornemen een beroemd schrijver te worden. Met die belachelijke Oden zou het hem nooit lukken, dat had hij al begrepen, en dus gooide hij het over een andere boeg, of liever, verschillende boegen tegelijk. In zeer korte tijd, van 1766 tot 1770, publiceerde hij: *Histoire d'Izerben, poète arabe*, een execrabel boek, helemaal in ‘oosterse’ stijl geschreven; *L'Homme sauvage*, een sterk door Rousseau beïnvloed deïstisch werk,

aanzienlijk beter van kwaliteit; *Songes philosophiques*; *Contes moraux* en de utopische roman *L'An 2440 ou Rêve s'il en fut jamais.*

Intussen vond hij ook nog de tijd om waanzinnig veel te lezen en uren lang in het befaamde literaire café Procope door te brengen, waar hij onder anderen bevriend raakte met Diderot.

In 1773, een jaar nadat zijn *Jean Hennuyer*, anticlericaal stuk over de Bartholomeusnacht (soms aan Voltaire toegeschreven) verboden was, publiceerde hij in Amsterdam zijn eerste theorieën over wat volgens hem de toneelschrijfkunst moest zijn: *Du Théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, een werk dat nogal wat opschudding veroorzaakte, zowel in het toneel-establishment als daarbuiten. Hij haalde zich vooral de woede van de dames en heren acteurs op de hals, die hij aanmatigend en onbekwaam genoemd had. De traditionele Franse tragedies waren voor hem gekunsteld en steriel. Ook schopte hij nog heel wat andere heilige huisjes van de klassieke Franse literatuur omver. Vooral Boileau (‘ce plat Boileau’), Racine en Corneille waren zijn *bêtes noires.* Boileau en Racine bijvoorbeeld noemde hij ‘die pestlijders van de Franse letterkunde’.

Op zichzelf waren zijn theorieën interessant genoeg en voor die tijd erg gedurfd, al had Diderot, zij het op wat minder extremistische wijze, al eerder het nodige in die richting gezegd, evenals Rousseau in, bij voorbeeld, Brief XVII van *La Nouvelle Héloise* deel twee. Mercier poneerde dat het toneel in de eerste plaats didactisch en moraliserend moest zijn: *een school voor de deugden en de plichten van de burger*, zoals hij later in zijn voorwoord voor zijn stuk *Jenneval ou le Barnevelt français* schreef. De toneelschrijfkunst moest daartoe sterk vereenvoudigd worden: geen lyriek en stampende alexandrijnen meer, maar simpel proza; weg met de onderwerpen uit de Oudheid, en in plaats daarvan actuele, nationale thema's, sociale problemen, ‘maatschappijkritiek’; ook diende er gebroken te worden met zulke klassieke dogma's als eenheid van tijd en plaats. Hij ging zelfs nog verder. Hij stelde dat in het toneel alle genres met elkaar vermengd moesten worden, en dat ook acteurs en publiek zich met elkaar moesten vermengen tot één unieke, totale participatie. In de toneelaanwijzingen voor zijn stuk *Montesquieu à Marseille* schreef hij dat er geen toneel, geen fauteuils en zelfs geen acteurs meer moesten zijn.

Vijf jaar later breidde hij zijn theorieën nog uit in zijn *Nouvel examen de la tragédie française*, dat echter voor een belangrijk deel een herhaling van het eerste is. Mercier was ongetwijfeld een briljant theoreticus van de dramaturgie, en zijn invloed is wat dat betreft niet te onderschatten, vooral ná de Revolutie.

Maar de ellende was dat hij ook nog probeerde zijn theorieën zelf in de praktijk te brengen. Tussen de vijftig en zestig toneelstukken zijn er uit zijn pen gevloeid, het een al beroerder dan het andere. Huiselijke stukken en historische drama's, zeer moraliserend en didactisch, voortdurend de Deugd ophemelend, wat dat dan ook zijn mocht, volstrekt steriel en onnatuurlijk, en geschreven in een bombastische, declamatorische stijl. Zoiets als de poëzie van Tollens, maar dan in dramavorm. Alleen *De kruiwagen van de azijnverkoper* schijnt een beetje boven de rest uit te steken. Gek genoeg werden heel wat zijn stukken nog opgevoerd ook, zoals *L'Habitant de Guadeloupe* en *Le Déserteur*, in het Théâtre des Italiens, sommige zelfs niet zonder publiek succes. En er was in elk geval één belangrijk man die zijn toneelschrijfkunst waardeerde. Dat was Diderot, die in een ongedateerde brief schreef: ‘Ga door, meneer en geachte collga, met werken te schrijven die ons beter maken...’ Hoewel we ons, in de context van die brief, wel af moeten vragen of het niet een beetje neerbuigend en ironisch bedoeld was.

In 1776 publiceerde hij een eindeloos lange roman, *Jezennemours* (alleen de titel maakt zo'n boek al onverkoopbaar, zou je zeggen) over het thema van de

verdraagzaamheid. Twee jaar later kwam hij met nogal paradoxale ideeën over de literatuur in *De la Littérature et des littérateurs*, waarin hij zelfs op Homerus afgaf, wiens *Ilias* volgens hem niet in de schaduw kon staan bij de sprookjes van Perrault. Allemaal een gevolg van zijn schooljaren, denk ik, die hem een haast traumatische haat tegen de Oudheid en de Klassieken bezorgd hadden. Een nieuwe literatuurkritiek publiceerde hij in 1784 in Lausanne: *Mon bonnet de nuit.*

Intussen was hij al begonnen aan wat zijn levenswerk zou worden, het *Tableau de Paris*, waarvan hij in 1781 anoniem de eerste twee delen publiceerde. Dit was eigenlijk pas een werk dat hij aan kon, en waarvoor hij niet te hoog hoefde te grijpen. Zelf schreef hij erover dat hij het 'met zijn benen gemaakt had', zo veel had hij er voor moeten lopen.

Het *Tableau* is ongetwijfeld een van zijn beste werken geworden, want Mercier was een uiterst scherp waarnemer en een voortreffelijk chroniqueur. Het is ook, met *L'An 2440*, zijn meest leesbare werk, want hij doet hier, althans in de eerste delen, geen enkele moeite om 'mooi' of 'literair' te schrijven, wat veel van zijn andere werk zo volstrekt onleesbaar maakt. Hij loopt rond, kijkt, luistert, en noteert wat hij ziet en hoort, of wat hem op het moment invalt, en spaart daarbij zijn altijd vlijmscherpe kritiek niet. Het boek is verder doorspekt met persoonlijke belevenissen en korte, soms badinerende, soms dieper gaande beschouwingen over alle mogelijke onderwerpen, van de meest alledaagse tot de meest verhevene. Hij schuwt daarbij de overdrijving niet, want zijn boutades over het Parijse verkeer bij voorbeeld wekken de indruk dat het in die tijd van rijtuigen en karren nog drukker was dan nu:

> ... ik ben zelf al drie keer overreden en bijna levend geradbraakt en heb dus wel een beetje het recht een beschuldigende vinger te heffen tegen de barbaarse luxe van de rijtuigen ... Die dreigende wielen die trots de rijkaard vervoeren en niet minder snel voortvlieden over een plaveisel, roodgekleurd door het bloed van de onschuldige slachtoffers, die onder de afgrijselijkste martelingen de laatste adem uitblazen, in afwachting van de verbeteringen die niet komen, want allen die aan het bestuur deelnemen rijden zelf in karossen, en verwaardigen zich bijgevolg niet, enige aandacht te schenken aan de klachten van het voetvolk.

Het werk is geschreven zonder enige orde of indeling, voortdurend van de hak op de tak springend, en het is dan ook één grote chaos geworden. Maar wel een plezierige, leesbare chaos. Béclard, de grote en enige Mercierkenner, zei er zeer terecht van dat het 'leek op de inhoud van een ondersteboven gekeerde lade'.

In de loop der jaren groeide het werk uit tot twaalf delen, wat jammer genoeg de kwaliteit niet ten goede kwam. Het succes was overigens enorm: meer dan honderdduizend boeken verkocht in heel Europa. Een succes dat hem door zijn critici niet gegund werd. Ze schreven het toe aan de 'ton populacier' van het werk, de 'style fait pour les halles'.

Dat hij het *Tableau* anoniem gepubliceerd had was niet zonder reden: geen enkele instelling was heilig voor hem, en dat haalde hem de woede van de autoriteiten op de hals. Omdat die de auteur niet te pakken konden krijgen, arresteerden ze de boekhandelaar-uitgever maar. Om de man te redden meldde Mercier zich, het boek onder de arm, bij de politiechef met de woorden: 'Meneer, ik heb gehoord dat u de auteur van dit werk zoekt: hier hebt u ze allebei tegelijk, boek en schrijver'. Hij kwam er nog goed van af. Het boek werd in Frankrijk verboden, de auteur kreeg de raad, maar liever een tijdje op stap te gaan.

Hij vertrok naar Zwitserland, zoals zo veel Franse schrijvers en filosofen in die tijd, en bleef daar met tussenpozen tot 1786. Intussen was hij sterk onder de invloed geraakt van de jonge Duitse romantiek, en hij schreef, naast vele andere werken,

een op Goethe's *Werther* geïnspireerd drama met de veelzeggende titel: *Romainval ou le poète vertueux.*

Eenmaal terug in Parijs werd hij lid van een literair-politieke kring, die regelmatig ‘filosofische lunches’ organiseerde. Het enige statuut van de kring was, dat de leden in staat moesten zijn om op één bijeenkomst minimaal achttien koppen koffie

te drinken. In die cercle raakte hij bevriend met figuren als: Beaumarchais, Restif de la Bretonne, Charles Palissot de Montenoy, Louis de Fontanes, die medeoprichter van de *Mercure* was, en Jean-François Collin d'Harleville.

De vriendschap en wederzijdse bewondering tussen Restif en Mercier was zeer groot. Restif, hoewel oneindig veel bekender geworden dan Mercier, was zelf, literair en ook anderszins, een ietwat twijfelachtige figuur. Opvallend zijn de overeenkomsten in hun werk. Ook Restif was wat zijn sociale denkbeelden betreft sterk door Rousseau geïnspireerd. Evenals Mercier was hij een 'polygraaf'. Hun belangstellingen liepen vrijwel parallel, evenals Mercier ontpopte Restif zich in zijn kronieken van het Parijse leven tot een scherp waarnemer, en ook hij had merkwaardige toekomstvizioenen. Het kon dus wel niet uitblijven of een scherp spotter als Rivarol schreef in zijn befaamde sarcastische *Petit almanach de nos grands hommes* onder het trefwoord Mercier: 'Zie M. Rétif de la Bretonne', en onder Rétif: 'Zie M. Mercier'.

Intussen naderde met rasse schreden de Revolutie. Het spreekt vanzelf dat Mercier verlangend naar de grote dag uitzag. Hij had trouwens een vooruitziende geest. Al in 1770 had hij in zijn utopische roman de verwoesting van de Bastille voorspeld, en in hetzelfde werk had hij, hoewel in zijn fantasie de monarchie gehandhaafd blijft, toch het idee geopperd dat Frankrijk een republiek zou kunnen worden. Iets waar in die tijd zelfs de meest revolutionaire geesten nauwelijks aan durfden denken.

Toen in 1789 de Revolutie uitbrak, nam hij er direkt geestdriftig aan deel, vooralsnog met de ganzeveer. Hij redigeerde het bekende revolutionaire tijdschrift *Annales patriottiques et littéraires de la France*, en publiceerde in 1791 een merkwaardig boek over Rousseau, dat nogal veel opzien baarde: *De Jean-Jacques Rousseau considéré comme l'Un des premiers auteurs de la Révolution.* Hij poneerde hierin, terecht, hoewel misschien een beetje ten overvloede en bovendien met voorbijzien van de andere belangrijke voorbereiders van de Revolutie, dat Rousseau met zijn maximes 'de meeste van onze wetten gevormd heeft' en met zijn *Contrat social* 'de hefboom was waarmee we de kolos van het despotisme omver geworpen hebben'. Maar aan de andere kant verwijt hij Rousseau dat die nooit over het recht op opstand gesproken zou hebben, wat beslist niet waar is, en verder ziet hij kans in dit werk Rousseau's ideeën zo te verdraaien en te vervormen dat ze precies in zijn eigen straatje passen.

Politiek hoorde hij aanvankelijk bij de Jacobijnen, en ook hij stemde voor het doodvonnis van de koning, maar, naar hij later in *Le Nouveau Paris* bekende, in de hoop dat het vonnis niet uitgevoerd zou worden. Al gauw ging hij dan ook over naar de meer gematigde Girondijnen. Hij werd afgevaardigde voor Seine-et-Oise in de Conventie, maar ook met zijn optreden als politicus oogstte hij weinig succes. Jeanne-Marie of Manon Philipon Roland de la Platière, de befaamde en zeer invloedrijke 'Madame Roland', noemde hem 'een nul in de Conventie'.

In 1793, toen de Girondijnen het onderspit dolven, werd hij gearresteerd en bracht verscheidene maanden in de gevangenis door. Weinig had het gescheeld of hij had voortijdig zijn hoofd onder de guillotine van de Terreur verloren. De val van Robespierre redde hem. Mme Roland had minder geluk. Ze werd in 1793 geëxecuteerd, en haar man, de ex-minister Roland, die had weten te ontsnappen, pleegde zelfmoord.

Na zijn bevrijding werd Mercier snel in ere hersteld en tot lid van de Raad van Vijfhonderd benoemd. Hier kwamen voor het eerst zijn extravaganties aan het licht. Hij was rapporteur van een commissie die de mogelijkheid tot het instellen van leerstoelen in vreemde talen moest bestuderen. Maar hoewel hij zich vroeger in Engels en Duits bekwaamd had, commentaren op Kant had geschreven en zelfs

Schillers *Die Jungfrau von Orleans* had vertaald, moest hij nu niets meer van vreemde talen hebben en verzette zich heftig tegen de studie ervan. Nergens voor nodig, zei hij. Frans was de enige republikeinse taal, en alle kwaad kwam uit het buitenland. Zelfs de excessen van de Revolutie, waar hij zelf bijna het slachtoffer van geworden was, waren door het perfide buitenland veroorzaakt.

Steeds vreemder werden zijn denkbeelden. Descartes, die hij eens bewonderd had, betekende nu niets meer voor hem en hij verzette zich woedend tegen het plan, Descartes' as naar het Panthéon over te brengen. Voltaire was voor hem nu 'die grote zedenbederver die alle koningen vleide', en 'dat holle idool van een krankzinnig volk'. Zijn houding kenmerkte zich ook meer en meer door tegenstrijdigheden. In *L'An 2440* deed hij nog een dodelijke aanval op de Académie, maar in 1795 werd hij zelf lid van het eerbiedwaardige Institut.

Zo omstreeks 1800 begon zijn gedrag werkelijk bizar te worden. In dat jaar schreef hij in een anonieme brief aan het tijdschrift *Décade philosophique* dat hij 'met krachtige arm de zon had teruggeslingerd naar de plaats die Ptolemaeus haar had toegewezen, en onze planeet weer in het middelpunt had geplaatst'. Een eindje verder haalt hij 'de astronoom Mercier' aan, die er op gewezen zou hebben wat een bespottelijk idee het was, dat 'onze ronde machine als een jonge kalkoen aan het spit om het zonnevuur draait...'

Dat thema werd zijn stokpaardje. Hij begon een Don Quijoteachtige strijd tegen de Wetenschap te voeren. In zijn redevoeringen in het Institut had hij het over 'die pop van een Condillac', 'die vervelende en onleesbare Locke', en 'die Encyclopédie, giftig schuim van de meest monsterachtige vergissingen', of 'monsterachtig samenraapsel van een kennis die erger is dan onwetendheid'. Vooral de moderne astronomie moest het ontgelden. In 1803 publiceerde hij een *Satire contre les astronomes* en drie jaar later een enorm werk, getiteld *De l'impossibilité du système astronomique de Copernic et de Newton*, waarin hij het over 'de bedrieger Newton en zijn groteske systeem' heeft, en terug wil naar het wereldbeeld van Ptolemaeus. Het is uiteraard een nogal verward werk, zo ongeveer te vergelijken met het tegenwoordig in bepaalde kringen weer in de mode komende soort publikaties die het onomstotelijke bewijs leveren dat de aarde plat is, of dat Troje in Zeeland gelegen heeft.

Ook van kunst moest hij weinig hebben. Schilderkunst en beeldhouwkunst vond hij een overbodige luxe: 'die kunsten zijn in hun uiterlijk vertoon en hun weelde, in hun verkwisting van mensen en geld, in hun onbeduidendheid en hun nutteloosheid, de bron van alle kwalen die de beschaafde naties teisteren...' En, in een andere publikatie: 'De schilderkunst is een kinderachtige beuzeling van de menselijke geest. De schilderkunst bestaat slechts in de geschreven taal'. Verder 'verkoos hij het gekwaak van de kikker boven de zang van de nachtegaal'.

In 1801 droeg hij zijn steentje bij tot de verrijking van de Franse taal met een tweedelig werk, getiteld *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux*, waarvan hij een exemplaar met opdracht aan Napoleon stuurde. Het werk bevat ongeveer drieduizend woorden, waaraan hij hele verhandelingen verbindt, die soms intelligent en amusant zijn, en soms ook alleen maar verward gebazel. Lang niet alle woorden zijn neologismen, vaak geeft hij ook bestaande woorden, waar hij een nieuwe, zuiver gevoelsmatige betekenis aan toekent. Hij ging bij het samenstellen van zijn woordenboek uit van Diderot: 'Woorden schieten bijna altijd te kort om weer te geven wat men voelt', en van Rousseau, die in *Emile* uitriep: 'Ik zal nooit genoeg herhalen dat wij te veel macht aan de woorden toekennen'. Die macht, zegt Mercier, dient alleen maar om hun ontoereikendheid te verhullen. Daarom moeten we ons van de gevestigde woorden losmaken, nieuwe woorden uitvinden, nieuwe betekenissen toekennen aan oude woorden, zorgen dat de taal voortdurend in beweging is, zich onafgebroken vernieuwt, zich bevrijdt van alles wat haar beperkt, verstart, vastketent aan vaste, academische definities en begripen.

Er komen woorden in voor als: *s'adolorer* - zonder oorzaak verdrietig zijn; *adombrateur* - parasol; *s'adoniser* - opgaan in

eigen schoonheid; *abonnataire* - iemand die nog geen abonné is; *liévricide* - massamoord op hazen; en *prolétaire* - hij die geen bezit heeft. 'Proletariër, zegt hij dan verder, het meest weerzinwekkende woord van de taal; daarom hebben alle woordenboeken het verworpen'.

Ook dit werk werd niet bijzonder gewaardeerd en bij mijn weten is ook geen van zijn neologismen ooit door de Académie geconsacreerd. Toch zijn er ook woorden bij waarvan ik me afvraag waarom eigenlijk niet. *Ténébrosité* bij voorbeeld klinkt me heel acceptabel in de oren.

Voor Napoléon, die hij nadat hij zich tot keizer uitgeroepen had nauwelijks meer kon waarderen, had hij ook een woord gevonden. Hij noemde hem een 'sabre organisé', en de sensatoren: 'génuflexibles', wat nog niet zo gek gevonden is, maar wat hem wel op moeilijkheden met de Bonapartistische politie kwam te staan. Dat hem erger bespaard bleef had hij, denk ik, te danken aan het feit dat ze hem toen al niet meer zo erg au sérieux namen. Toch schijnt hij in die tijd nog een aantal maanden in de gevangenis doorgebracht te hebben, waar hij zijn verblijf tijdelijk deelde met de markies de Sade. Moedig was hij zeker. Toen de keizer hem eens voor een feest in de Tuilerieën uitnodigde weigerde hij te komen en verklaarde: 'Nee, ik wil u niet meer bezoeken. We zien elkaar in het jaar 2440'.

Op zijn zeventigste schreef hij nog steeds, maar niemand las hem meer. Hij had eenvoudig té veel geschreven, het publiek was doodmoe van hem geworden. Maar dat kon hem niet veel schelen. Zelf schreef hij in zijn *Tableau de Paris*: 'Ik heb, sinds ik begonnen ben boeken te schrijven, bijna niet meer geweten wat verveling is. Als ik mijn lezers verveeld mocht hebben, dan moeten ze me dat maar vergeven, want zelf heb ik me kostelijk geamuseerd'.

In 1814, kort voor zijn dood, trouwde hij met zijn minnares, Louise Machard, met wie hij tweeëntwintig jaar samengeleefd had en bij wie hij drie dochters had verwekt, die inmiddels ook al volwassen geworden waren. Ook wat dat betreft was hij dus een navolger van Rousseau, die immers vijfentwintig jaar met zijn Thérèse geleefd had alvorens haar te trouwen.

Mercier was nu een echte zonderling geworden, slordig en bizar gekleed, een soort vagebond die alleen nog maar de lachlust van voorbijgangers opwekte. Op 25 april 1814, in hetzelfde jaar als de markies de Sade, zijn absolute tegenpool en paradoxaal genoeg toch een soort geestverwant, blies hij de laatste adem uit. Een vergeten man. De in die tijd in Parijs wonende Deense geograaf en schrijver Malte Conrad Bruun schreef in *Le Spectateur* van 5 mei 1814:

'M. Mercier is naar de andere wereld afgereisd om ruzie te maken met Newton en Boileau'.

Uit dit relaas zouden we logischerwijs op kunnen maken dat L.S. Mercier een mislukt politicus, een derderangs filosoof en een misschien wel zesderangs schrijver geweest is. Een genie was hij in elk geval niet. Hij had, vooral in de tijd vóór de Revolutie, vaak briljante ideeën, maar wist die meestal niet op de meest adequate wijze uit te werken. Waar het hem aan ontbrak was werkelijk literair talent en vooral het vermogen, zich te beperken. Hij heeft vele duizenden mediocre of ronduit slechte pagina's geproduceerd, kolossale hoeveelheden oeverloos gebazel, waar hier en daar ideeën, uitspraken, zinswendingen tussen schitteren die de moeite waard zijn. Veel van zijn ideeën heeft hij trouwens te danken aan het werk van grotere geesten, vooral natuurlijk Montesquieu, Locke, Rousseau, Diderot. Mercier wist ook feilloos te ontdekken waar de nieuwe tendensen heen gingen en sloot zich daar dan onmiddellijk bij aan, soms klakkeloos imiterend.

Zijn collega's weigerden hem als volwaardig schrijver te erkennen. Ze vonden hem lastig en excentriek. Bij velen was het een kwestie van rancune, want Mercier had er een boosaardig plezier in, tegen de zere benen van gevestigde reputaties aan te schoppen. Hij had geen enkel respect voor autoriteit of roem. Toch ging hij er prat op, met grote geesten als Rousseau en Diderot bevriend te zijn. Het is waar, hij kwam bij Diderot op bezoek, maakte lange wandelingen met Rousseau, maar de vriendschap kwam toch hoofdzakelijk van één kant. De meeste groten verlangen bewondering, willen dat er naar hen geluisterd wordt. Mercier wilde niet alleen maar luisteren, hij sprak zelf veel te graag, en het liefst tegen.

De meesten van zijn tijdgenoten oordeelden vooral meewarig over hem. Ze waren van mening dat hij een door en door goed, eerlijk, integer en rechtschapen mens was, maar een uitermate talentloos en zelfs ‘belachelijk’ schrijver.

En toch klopt er iets niet. Want er zijn ook andere aspecten die er op wijzen dat hij misschien toch niet zo'n onbetekenende figuur geweest is als de meesten van zijn tijdgenoten het wilden doen voorkomen. Wat dat betreft was Mercier trouwens typisch een geval van de in eigen land uitgekakte profeet.

Want in dezelfde tijd waarin zijn Franse critici hem ‘Le Rousseau du ruisseau’ noemden of, samen met Restif de la Bretonne en Cubières, ‘Het triumviraat van de wansmaak’, kreeg hij in het buitenland wel de waardering die hem in eigen land geweigerd werd. Talrijke van zijn werken werden in het Engels, Italiaans, Duits en Nederlands vertaald. In Nederland werden trouwens, zoals dat met het werk van veel Franse schrijvers en filosofen het geval was, de meeste van zijn in Frankrijk verboden geschriften gedrukt.

Het meest schijnt men hem in Duitsland bewonderd te hebben. Zijn kolossale *Tableau de Paris* werd er bijna een best-seller: vijf herdrukken van de volledige twaalf delen in enkele jaren tijd. Zijn toneelstuk *La Brouette du vinaigrier* werd er twaalf maal herdrukt, en ook talrijke van zijn andere werken werden er verslonden. Goethe, Schiller, Herder, Wagner, Jacobi, Wieland en Jean Paul behoorden er tot zijn lezers, en men beweert dat Jean Paul zich vooral door zijn *Songes philosophiques* heeft laten inspireren. Wieland gebruikte *L'An 2440* voor zijn eigen utopie, Der *Goldene Spiegel.*

Er is nog iets anders. Je zou zeggen dat de invloed van zo'n onbekende, onbeminde en snel vergeten auteur opzijn collega's in eigen land toch wel nihil geweest moet zijn. Niets is minder waar. De invloed van Mercier op de Franse letterkunde is groter geweest dan men verwachten zou. Daar is natuurlijk in de eerste plaats het toch wel baanbrekende werk dat hij met zijn dramaturgische theorieën verricht heeft. Maar ook van zijn andere werk, hoe middelmatig vaak ook, is een onmiskenbare invloed uit gegaan. Of misschien is invloed niet het juiste woord. Er is eenvoudig, door andere, belangrijker auteurs, op grote schaal gebruik van gemaakt. De groten uit de achttiende en negentiende eeuw hebben er bij het leven uit overgenomen. Gérard de Nerval bij voorbeeld schijnt voor zijn inspiratie geput te hebben uit de *Songes.* Chateaubriand heeft zich volgens velen voor zijn *Atala* onmiskenbaar laten inspireren door Merciers *L'Enfant sasuvage*, hoewel we natuurlijk niet moeten vergeten dat dat thema in die tijd in geheel West Europa al buitengewoon geliefd was. Er zijn trouwens ook critici die beweren dat Mercier het thema voor zijn roman op zijn beurt weer ontleend had aan het werk van een zekere Pfeil.

Duidelijker ligt het met *Le Tableau de Paris.* Dit moet voor veel schrijvers een soort encyclopedie van het Parijse leven geweest zijn, een naslagwerk waar ze naar hartelust uit konden peuren. Balzac bij voorbeeld heeft er vaak dankbaar gebruik van gemaakt en heel wat milieubeschrijvingen en typen in zijn *Comédie humaine* zouden, beweert men, minder levendig geweest zijn zonder het *Tableau* van Mercier.

Maar de belangrijkste bijdrage van Mercier is ongetwijfeld de vernieuwing die hij met *L'An 2440* in het genre van de utopische literatuur gebracht heeft. Juist in de tweede helft van de achttiende eeuw was de utopie een beetje in discrediet geraakt. Er waren al zo veel boeken op dit gebied geschreven dat het genre als afgezaagd beschouwd werd. Een utopie schrijven, 'utopiseren', was volgens Diderot 'om het even wat beweren', dus in wezen niets. Een groot deel van de utopische

werken in de achttiende eeuw vervulden alleen nog maar een escapistische functie, zoals dat later ook met veel SF het geval zou zijn. Deze decadente periode in het utopische genre viel samen met de opkomst van de Romantiek, de grote ontdekkingsreizen naar de binnenlanden van Afrika, Zuid Amerika en Australië en, daar uit voortvloeiend, de romantische idealisering van 'de nobele wilde'. Voeg daarbij het groeiende onbehagen met de eigen maatschappij, het eigen leven, en de zucht naar een escapistische, in verre werelddelen gesitueerde literatuur die een romantisch wereldbeeld bood is verklaard.

De utopie als literair genre werd in Merciers tijd al sinds zo'n kleine tweeduizend jaar beoefend, hoewel er tussen Plato's Republiek en Thomas More's *Libellus, de optimo republicae statu deque nova Insula Utopia* in 1516 weinig op dit gebied verschenen is. More gaf het genre een naam en na hem beleefde het een ongekende bloei. De Italiaan Antonio Francesco Doni beschreef in 1552 een humanistische utopie in *I mondi*, een jaar later al gevolgd door Francesco Patrizi met *La città felice.* In 1602 verscheen *La città del sole* (Civitas Solis) van Tommaso Campanella, als eerste van een enorme reeks utopische werken in de zeventiende eeuw, zoals: het merkwaardige *Christianopolis* (1619) van de Duitse Rozenkruiser Johann Valetin Andrea; het beroemde *New Atlantis* (1627) van Francis Bacon; *Novae Solymae libri sex* (1648) van Samuel Gott; *The Law of Freedom in a Platform* (1652) van Gerrard Winstanley; *The Common-Wealth of Oceana* (1656) van James Harrington (beide laatste werken pleitten voor een ingrijpende landhervorming) en *Terre australe connue* (1676) van Gabriel de Foigny.

De achttiende eeuw was zo mogelijk nog vruchtbaarder, vooral in Frankrijk: *L'Ile de Caléjave* (1700) van Claude Gilbert; *L'Ile de Naudély* (1703) van Pierre de Lesconvel; *L'Ile des esclaves* (1725) en *L'Ile de la raison* (1727) van Marivaux; *Les Iles flottantes* (1753) en *Le Code de la nature* (1755) van de pre-communistische filosoof Morelly (zijn voornaam is niet bekend); *Les Iles fortunées* (1771) van Montonnet de Clairfons, en een *L'Ile des femmes militaires* van een zekere Rustaing de Saint-Jory. Zelfs de markies de Sade droeg zijn steentje aan het utopisme bij. In *Aline et Valcour* staat de utopie van het eiland Tamoë tegenover de contra-utopie van het kannibalenrijk Butua. En ook Nederland bleef niet achter. Daar verscheen in 1708 van Hendrik Smeeks de *Beschryvinghe van het magtig koningryk Krinke Kesmes.*

Na de optimistische periode van het utopisch socialisme, met Edward Bellamy (*Looking Backward*, 1888) als laatste vertegenwoordiger, en de daarop volgende grote ontnuchtering, verschijnen er geen utopieën meer. Of we zouden sommige SF-romans waarin ideale samenlevingen op verre planeten beschreven worden tot de utopische literatuur moeten rekenen, en waarom ook eigenlijk niet. Maar wat in de twintigste eeuw vooral in zwang kwam waren de negatieve of 'anti-utopieën', angstdromen in plaats van wensdromen, zoals *The Iron Heel*, *Brave New World*, *1984* en *Fahrenheit 451.*

Opvallend in de utopistische romans (ook de 'Robinsonaden' zouden we utopieën kunnen noemen) is de voorkeur voor eilanden, die al van Plato's Atlantis dateert. Die voorkeur is makkelijk te verklaren. Het utopisch verhaal, altijd een idealistisch droombeeld, moest, om plausibel te lijken, zich ver buiten de alledaagse, verifieerbare werkelijkheid afspelen. Een eiland was, in een tijd waarin nog lang niet alle eilanden ontdekt waren, als lokatie ideaal: moeiteloos te verzinnen en bovendien altijd geïsoleerd, waarmee de zo volkomen andere levenswijze van de bevolking verklaarbaar was. In de meeste utopische werken is de plaats dus imaginair, maar de tijd parallel, met als uitzondering Plato, die zijn utopie in een ver verleden situeert

(terwijl, als we van de Thera-Kreta-theorie uitgaan, ook zijn lokatie niet imaginair was).

Het originele nu van Mercier was dat hij zijn utopie niet op een denkbeeldig eiland of in een duister gebied ergens bij de Evenaar lokaliseerde, maar in zijn eigen stad: Parijs. Hij veranderde alleen de tijd: bijna zevenhonderd jaar later.

Mercier was daarmee een van de eerste serieuze futurologen, en zijn roman, meer nog dan alleen maar een utopie, een van de eerste moderne toekomstfantasieën en ‘political fictions’. En tegelijkertijd een kritische terugblik op de eigen tijd en werkelijkheid vanuit een imaginaire toekomst.

Ook was Mercier de eerste die voor zijn toekomstfantasie gebruik maakte van het procédé van de droom.

2. Een epos van de vooruitgang

Mercier begon aan *L'An 2440 ou Rêve s'il en fut jamais* te schrijven in 1768, en eind 1770 werd het werk, onder pseudoniem, in Amsterdam gedrukt bij Van Harrevelt. De auteur had het handschrift maar gelijk naar Nederland gestuurd omdat hij er wel zeker van was dat het in Frankrijk onmogelijk zou kunnen verschijnen. Immers, iedere ideale toekomstsituatie in het boek hield impliciet en meestal ook expliciet een felle kritiek op bestaande toestanden in. Het werk werd dan ook onmiddellijk verboden. Wie het geschreven had bleef jarenlang een raadsel en was onderwerp van de wildste speculaties. In Duitsland en Spanje werd het vrij algemeen aan Voltaire toegeschreven, en ook wel aan Jean-Jacques Rousseau, die daar helemaal niet blij mee was. Ondanks, of waarschijnlijker nog dank zij het verbod, werd het boek een groot succes: zes drukken in de eerste zes jaar en nog zes daarna. Pas na de Revolutie en na de Terreur, in 1799, durfde Mercier het werk onder zijn eigen naam te laten verschijnen, maar dat was toen geen verrassing meer want het was al sinds enkele jaren een publiek geheim dat hij de auteur was.

Het succes van *L'An 2440* was in eigen land vooral een ‘succès de public’. De kritiek in Frankrijk negeerde het boek aanvankelijk of reageerde negatief: ‘nutteloze dromerijen ... gemaniëreerde stijl ... barokke, komische, potsierlijke titel ... oninteressant, onaantrekkelijk, hoewel tamelijk goed geschreven...’ Latere Franse critici, maar toen was Mercier al dood, oordeelden er milder over, sommigen zelfs geestdriftig. Critici buiten Frankrijk reageerden al direkt na verschijnen positief, vooral in Duitsland en Engeland. De in Amsterdam verschijnende *Gazette littéraire de l'Europe* wijdde er in 1771 een zeer uitvoerige en over het geheel genomen nogal enthousiaste beschouwing aan.

Vertalingen van het boek verschenen in Engeland en Duitsland in 1772. In Nederland werd het pas in 1792 vertaald en in drie delen uitgegeven (in Haarlem) onder de titel: *Het jaar tweeduizend vierhonderdenveertig*, wat niet wil zeggen dat het niet al eerder veelvuldig gelezen werd, want in die tijd las iedere Nederlander met een beetje ontwikkeling Frans. Tot de vele lezers moet ook Betje Wolff behoord hebben, want het kan nauwelijks toevallig zijn dat ze haar in 1777 verschenen futurologisch pamflet *Holland in het jaar 2440* noemde. Bovendien ging het, evenals de roman van Mercier, uit van een droom.

In Rome en Madrid werd het boek uiteraard door de Inquisitie verboden en zware straffen bedreigden hen die het verspreidden.

Mercier kreeg ook een groot aantal epigonen: in hetzelfde jaar als het pamflet van Betje Wolff, 1777, verscheen *Das Jahr 1850* van een anoniem auteur uit Bazel; in 1783 en 1794 resp., eveneens anoniem: Das *Jahr Zweytausend vierhundert und vierzig. Zum zweytenmale getraumt*, (de titel is nog langer, maar de rest laat ik maar) en *Das Jahr 2550*, *oder der Traum Abradis, aus einer arabischen Handschrift des*

16. Jahrhunderts, terwijl in 1790 Restif de la Bretonne het blijspel *L'An 2000* schreef. Zelfs nog tot ver in de negentiende eeuw werden zijn titel en zijn procédé geïmiteerd.

De oorspronkelijke editie van *L'An 2440* telde 400 pagina's. In de latere, bijgewerkte edities groeide het werk uit tot niet minder dan 1200 bladzijden, wat, evenals dat met Le *Tableau de Paris* het geval was, de kwaliteit zeer nadelig beïnvloedde.

Het boek werd, naarmate het opzwol, chaotischer, onsamenhangender en onleesbaarder. De editie die ik hier voor me heb liggen is, de hemel zij dank, een exacte herdruk van de eerste versie van 1770.

Die versie wordt voorafgegaan door een korte, jubelende opdracht aan het glorieuze jaar 2440 en een gelukkig nog korter voorwoord.

Het eigenlijke verhaal begint met een denkbeeldig gesprek dat de auteur de avond tevoren tot heel laat gevoerd heeft met een ‘ware Engelsman’. De Brit immers was voor de verlichte Fransman van de achttiende eeuw een lichtend voorbeeld, ideaal van wijsheid, redelijkheid, openhartigheid, edelmoedigheid en vrije geest. (Later, na de Revolutie, veranderden de opinies over de Britten radicaal). Die Engelsman dan leverde ongezouten kritiek op Frankrijk, en vooral op Parijs,

> waterhoofd van een rachitisch rijk ... wanstaltig monster ... ongehoord mengsel van esprit en domheid, van grandeur en laagheid ... waar duizenden mensen noodgedwongen giftige lucht inademen ... waar de menigte ieder ogenblik gevaar loopt vermorzeld te worden door die ontelbare overvloed aan rijtuigen...

waar Mercier dan in een voetnoot aan toevoegt: ‘Eerste bewoners der aarde, had gij ooit kunnen bevroeden dat er eens een stad zou bestaan waar men meedogenloos de ongelukkige voetgangers zou vertrappen...?’ En zo gaat dat nog een tijdje door, tot de Brit zijn vertrek aankondigt. Hij walgt al evenzeer van Parijs als hij eens van Londen walgde. Alle grote steden lijken op elkaar. Terug naar de natuur, denkt hij, en hij besluit een dorpje vol rust en zuivere lucht te gaan zoeken waar hij ‘het lot kan beklagen van de treurige bewoners van die weelderige gevangenissen die men steden noemt’.

De Brit vertrekt, en de auteur, het middernachtelijk uur heeft al geslagen, valt in een diepe slaap. Dan komt de radicale overgang. Hij droomt dat hij wakker wordt, door een onherkenbaar veranderd Parijs wandelt en ontdekt dat hij in het jaar MMCCCCXL leeft. Het chaotische, stinkende Parijs van weleer is verdwenen: hij bevindt zich in een ideale, ruime, rustige, kraakheldere stad met brede, rechte straten en uitgestrekte pleinen (Haussmann moest nog geboren worden toen Mercier dit toekomstbeeld beschreef), waar op ieder kruispunt verkeersagenten het schaarse rijdende verkeer regelen en iedereen netjes rechts houdt, ook de voetgangers.

Een burger komt op hem toe en vraagt hem beleefd wat hij daar doet in die bespottelijke vermomming uit een bizarre eeuw. De man voorziet hem gratis van passende kleren en biedt aan, hem als gids door het nieuwe Parijs rond te leiden. Het blijkt een stad te zijn waar alle mensen gelijk en gelukkig zijn, de hoofdstad van een al even gelukkig, door een goed, vaderlijk vorst bestuurd land.

De auteur/hoofdpersoon verbaast zich over de eenvoudige kleding die iedereen draagt, en over het feit dat zelfs de Groten zich te voet in plaats van per karos voortbewegen.

> ‘Wanneer een man’, verklaart zijn gids,
> uitmunt in zijn beroep, heeft hij geen luisterrijke kleding en weelderige meubels nodig om zijn verdienste ten toon te spreiden ... zijn daden spreken voor zichzelf, en alle burgers, vooral zij die in hetzelfde ambt als hij werkzaam zijn, beijveren zich de beloning voor hem te vragen die hij met zijn daden verdient.

Er heerst dus zelfs geen afgunst in het land. De koning ontvangt de verdienstelijke man aan zijn hof, converseert met hem om van zijn wijsheid te leren en schenkt hem een hoed waarop zijn naam geborduurd staat. Die hoed is dan het enige bewijs van zijn door louter verdienste verkregen, niet-erfelijke adeldom.

Op zijn wandeling door de stad constateert Mercier dat het Louvre voltooid is en door kunstenaars wordt bewoond, dat de Pont-au-change eindelijk niet meer aan weerszijden door huizen is bezet, maar een wijds uitzicht over de Seine biedt, en dat de sombere Bastille afgebroken is en vervangen door een tempel, gewijd aan de Genadigheid. Op iedere straathoek ruist een heldere fontein en alle huizen hebben platte daken vol bloemen, planten en prieëlen, zodat de hele stad, van boven af gezien, één uitgestrekte daktuin is. Een mooi compromis met Rousseau: natuur en tóch stad.

In de gasthuizen komen de zieken niet meer, zoals vroeger (en zoals hij in *Le Tableau* zeer plastisch beschrijft) om er, met zes man in één bed gepropt, te sterven, en de bedelaars worden niet meer in asiels opgesloten om er langzaam te verhongeren. Zieken worden nu onderzocht, behandeld en zo mogelijk genezen, sociale wetten zorgen ervoor dat er niet meer gebedeld hoeft te worden en misdaad wordt niet meer bestraft, maar voorkómen. Iedere burger is verplicht om vanaf zijn veertiende jaar de in gewone, voor iedereen begrijpelijke taal geschreven wetten te kennen. ‘Het viel jullie makkelijker’, zegt de gids verwijtend, ‘de schuldige en de ongelukkige te kwellen, dan de wanorde en de ellende te voorkomen. Jullie barbaars geweld heeft de misdadige harten slechts verhard...’

Mercier heeft hier duidelijk veel van zijn ideeën ontleend, niet alleen aan *Le Contrat social*, maar ook aan Montesquieu's *L'Esprit des Lois*, aan *Dei delitti e delle pene* van zijn Italiaanse tijdgenoot Cesare Beccaria, een boek dat in die tijd erg veel opgang maakte, en, curieus genoeg, aan de twee jaar eerder verschenen roman *The Vicar of Wakefield* van Oliver Goldsmith, waarvan hij in een voetnoot een citaat aanhaalt.

Nu is het niet zo dat er in het utopische Parijs helemaal geen misdaden meer plaats vinden. Een heel enkele keer wordt er wel eens iemand vermoord, en dat wordt wel met de dood bestraft, hoewel straffen ook hier eigenlijk niet het juiste woord is. Mercier woont in zijn droom de terechtstelling van zo'n moordenaar bij, de eerste sinds dertig jaar. De rechters en het toegestroomde volk huilen tranen met tuiten omdat ze gedwongen zijn, het vonnis uit te voeren, en de schuldige ondergaat het, na een hele reeks van ontroerende toespraken en blijken van troost en medeleven, als het ware vrijwillig en met opgeheven hoofd.

Op zijn wandeling ziet Mercier een man met een masker voor zijn gezicht. Het is, verklaart de gids, een auteur die een slecht boek geschreven heeft. Niet slecht qua stijl of ‘esprit’, maar een boek met ‘gevaarlijke denkbeelden, tegengesteld aan de gezonde moraal, aan die universele moraal die tot aller harten spreekt’ (met andere woorden: het *gesunde Volksempfinden*). Om zijn schande te verbergen moet hij een masker dragen tot hij die schande weer uitgewist heeft door wijzer en redelijker dingen te schrijven. Daartoe krijgt hij elke dag bezoek van twee deugdzame burgers die met hem discussiëren tot hij zelf van zijn dwalingen overtuigd raakt. Dan pas wordt hij gerehabiliteerd.

Zijn boek is overigens niet verboden, want: ‘Wie zou vóór het lezerspubliek over een boek durven oordelen?’ Er is dus ook geen censuur, immers, zegt de gids: ‘De vrijheid van drukpers is de ware maatstaf van de burgerlijke vrijheid. Men kan de een niet aantasten zonder de ander te vernietigen’. De schrijver is persoonlijk verantwoordelijk voor wat hij schrijft en zijn lezers overladen hem met schande als hij tegen de ‘heilige principes’ in gaat. Trouwens, wat is een auteur nu helemaal? Iedereen is auteur in dit gelukkige land (het lijkt het China van Mao wel). Iedere inwoner schrijft op wat hij op zijn beste momenten denkt en als hij een zekere leeftijd

bereikt heeft verzamelt hij zijn beste gedachten en maakt er een boek van, een ‘testament’, dat op de dag van zijn begrafenis voorgelezen wordt.

In het volgende hoofdstuk, *Le Collège des quatre-nations*, neemt Mercier de gelegenheid te baat wraak te nemen op zijn ellendige schooljaren aan datzelfde Collège, ‘waar ze de arme kinderen de tien mooiste en kostbaarste jaren van hun leven lieten verliezen om ze een oppervlakkige kennis bij te brengen van twee dode talen die ze toch nooit zullen spreken’. Mercier stond trouwens niet alleen in zijn strijd tegen wat ‘de dictatuur van het Latijn’ genoemd werd. Rousseau, Diderot, d'Alembert, Prévost en Voltaire waren hem daar al in voorgegaan. Maar hij

kan gerust zijn. In het jaar 2440 is het onderwijs in Latijn en Grieks afgeschaft. Van de klassieke werken zijn volmaakte vertalingen gemaakt en de nieuwe literaire werken zijn zo veel nuttiger, waardevoller en belangwekkender dat ze de klassieken volledig in de schaduw stellen. In plaats van de oude talen wordt nu Italiaans, Engels, Duits en Spaans onderwezen. Buitenlandse professoren zijn aangezocht om met de vervolmaking van de uitspraak te helpen. Dwaasheid en pedanterie zijn uit het onderwijs uitgebannen, en een bloeiende internationale culturele uitwisseling maakt een eind aan alle nationale haatgevoelens. (Zoals we gezien hebben zou Mercier een twintigtal jaren later wel heel anders denken over de studie van vreemde talen).

Ook het onderwijs in het algemeen heeft een grote verandering ondergaan: de kleine kinderen worden, tegelijk met het alfabet, al de beginselen van de Algebra bijgebracht, en verder hoeven ze alleen maar dingen te leren die hun van direkt nut zijn. Geen grammatica, maar wel welsprekendheid. Weinig geschiedenis, want 'de geschiedenis is de schande der mensheid, en iedere bladzijde is een aaneenschakeling van misdaden en waanzin'. In plaats daarvan: logica en gezonde denkbeelden.

Ook in zijn negatieve opvattingen over de geschiedenis sloot Mercier bij een reeds bestaande tendens aan. Onder anderen Rousseau was hem daar in voorgegaan, zowel in *La Nouvelle Héloise* als in *Emile.* Een paar jaar later gooide Mercier er in zijn studie over het Toneel nog een schepje bovenop: 'Geschiedenis is de rioolput van de euveldaden der mensheid. Er stijgt een lijkengeur uit op'.

De metafysica wordt in Merciers toekomstwereld beschouwd als: 'die duistere ruimte waar iedereen een hersenschimmig en volstrekt nutteloos stelsel opbouwt...' De wetenschap heeft niets magisch, niets esoterisch meer. Ze is voor iedereen toegankelijk en dient uitsluitend ter verbetering van de levensomstandigheden. Kortom, het is een utiliteitswereld geworden, 'waarin de hark, de schietstoel en de hamer luisterrijker voorwerpen zijn dan de scepter, het diadeem en de koninlijke mantel'.

Nieuwsgierig vraagt de auter wat er dan toch wel met de Sorbonne gebeurd is. Wordt daar nog steeds door de HH Geleerden gedebatteerd?

'Aan de Sorbonne wordt helemaal niet meer gedebatteerd', antwoordt de gids, 'want sinds men daar begonnen is Frans te spreken, is die troep haarklovers verdwenen...'

Theologie en jurisprudentie worden vervolgens in één hoofdstuk behandeld: alle boeken over die beide onderwerpen zijn, verzegeld met zware ijzeren staven, in de kelders van de bibliotheek opgeborgen. 'En als we ooit oorlog met onze buurlanden zouden krijgen', zegt de gids, 'dan zullen we hun, in plaats van kanonnen op hen te richten, die gevaarlijke boeken, vulkanen van ontvlambaar materiaal, toesturen'.

De theologie is dus afgeschaft (maar niet de simpele verering van het Opperwezen), de rechtspraak is tot het uiterste vereenvoudigd, en de wetten zijn geïnspireerd op de in 1767 opgestelde *Nakaz* van de verlichte despote Katherina II van Rusland (de in Holland gedrukte Franse versie werd in Frankrijk onmiddellijk verboden), die daarvoor op haar beurt weer inspiratie uit Montesquieu, Beccaria en Voltaire geput had.

Wat verder de godsdienst betreft: alle kloosters zijn verdwenen. Geen decreet van hogerhand, maar de Tijd en de Rede hebben dit tot stand gebracht, en al die weer man geworden monniken zijn, het voorhoofd blozend van liefde en geluk, geestdriftig in het huwelijk getreden met de nonnetjes, 'die zacht kirrende duiven, die reine maagden die achter hun kloostersluiers meer dan eens gesmacht hadden naar een wat minder heilige, maar aangenamer staat'. Een paus is er ook niet meer, alleen nog maar een bisschop van Rome, die niets meer te vertellen heeft. En het

zijn alweer de Tijd en de Rede die 'dit trotse, ongelofelijke monument van de menselijke lichtgelovigheid' hebben doen vallen. Geweld is er niet bij te pas gekomen. De blije, vreedzame Revolutie die heeft plaats gevonden is uitsluitend het werk van de filosofie geweest.

'Maar, er is toch wel een godsdienst nodig?' vraagt de auteur aarzelend. 'Natuurlijk', antwoordt de gids, 'wie zou er zo ondankbaar zijn, te zwijgen temidden van de wonderen der schepping, onder het stralend gewelf van het firmament!' Er is dan ook een Tempel opgericht voor het Opperwezen, de Almachtige, de Schepper. Een rond, op zuilen rustend bouwwerk met een glazen koepel, waar iedere dag een openbaar gebed wordt gehouden. De religie zelf is tot zijn simpelste vorm teruggebracht: de aanbidding van dat Opperwezen, zonder dat iemand zich er druk over maakt wie of wat dat wel zijn mag, en het leiden van een deugdzaam leven, waardoor de mens een steeds hogere trap op de weg naar de Volmaaktheid bereikt (de idee van de 'perfectibilité', de 'vervolmaakbaarheid' bij Rousseau, en ook, in het exposé dat de gids van de toekomstige religie geeft, de metempsychose en, tot op zekere hoogte, het boeddhistisch karma, het samsâra).

In de tempel ziet de dromer een jongeman met een gezicht dat straalt van geluk. Wat is hem overkomen?

De jongeman is zojuist geïnitieerd. Zodra een jong mens eenzame plekjes zoekt om te mediteren en naar de sterrenhemel te staren, weet men dat zijn verstand de nodige rijpheid bereikt heeft en wordt hij, vergezeld door magen en vrienden, naar het Observatorium gebracht. Daar mag hij, onder het aanhoren van een kleine preek, door een telescoop naar de hemellichamen kijken. Vervolgens wordt hem een microscoop gebracht en mag hij, na de wereld van het oneindig grote, die van het oneindig kleine bewonderen, waarmee voor hem het bewijs van het Godsbestaan geleverd is. Een methode die doet denken aan het werk van Bernard Nieuwentijt: *Het recht gebruik der wereltbeschouwingen ter overtuiging van ongodisten en ongeloovigen aangetoont* (1714), elf jaar later in Frankrijk verschenen onder de titel *L'Existence de Dieux démonstrée par les merveilles de la nature.*

Het spreekt dan ook wel vanzelf dat er geen enkele atheïst in het rijk te vinden is. Zo die er al was, dan zou hij 'als een gek en een perverseling beschouwd worden'.

Niet ver van de tempel komen de auteur en zijn gids op een plein waar een kolossaal monument is opgericht. De centrale, dominerende figuur stelt de heilige mensheid voor. Er omheen zijn talrijke knielende vrouwenfiguren gegroepeerd, allen in houdingen van intens berouw, spijt en wroeging. Ze stellen de naties voor, die de mensheid om vergeving vragen voor de wrede misdaden die ze gedurende meer dan twintig eeuwen aan haar begaan hebben. Een van de knielende figuren is Frankrijk, dat om vergeving smeekt voor de St. Bartolomeusnacht, de herroeping van het edict van Nantes en andere wandaden. Engeland betuigt zijn spijt over de Rozenoorlogen, Holland over de moord op 'de deugdzame Barnevelt', Spanje, 'nog schuldiger dan haar zusters', over de vijfendertig miljoen lijken waarmee het de Nieuwe Wereld ontdekt heeft. Over Spanje raakt Mercier niet uitgepraat: 'Twintig miljoen mensen zijn door het Spaanse ijzer gekeeld, terwijl het Spaanse rijk niet meer dan zeven miljoen zielen telt!' roept hij nog eens in een voetnoot uit. Spanje smeekt dan ook vergeefs om vergeving. Hoe dan ook, ongeveer alle landen zijn in het monument vertegenwoordigd, behalve Zwitserland. Maar wat constateert de auteur dan: de centrale figuur die de stralende mensheid voorstelt heeft de gelaatstrekken van die moedige, vrije natie, en is, om alle misverstand uit te sluiten, ook nog getooid met de hoed van de grote Tell. Het is alsof Mercier al voorzag dat Genève eens de zetel van de Volkenbond zou worden.

Een eindje verder komen ze bij het trotse standbeeld van een neger, symbool van de volkeren die hun koloniale ketenen verbroken en het bloed van hun Franse, Portugese, Spaanse, Engelse en Hollandse tirannen vergoten hebben. De anti-koloniale revolutie heeft dus blijkbaar niet zonder geweld plaats gevonden. Wat

Mercier natuurlijk niet kon voorzien, was de opkomst van het neo-kolonialisme en de multinationals. Maar indruk heeft deze episode in het boek wel gemaakt. In latere

edities van het eveneens in 1770 verschenen werk van de merkwaardige ex-priester Guillaume Thomas Raynal: *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, waaraan ook Diderot nog meegewerkt schijnt te hebben, is de betreffende passage van Mercier bijna letterlijk overgenomen.

Inmiddels heeft het middaguur geslagen en de auteur begint honger te krijgen. Hij neemt zich voor, zijn vriendelijke gids op een etentje uit te nodigen. Maar hoe hij ook rondkijkt, nergens is een herberg of taveerne te ontdekken. En hier grijpt hij zijn kans om het gilde van de restaurateurs en wijnverkopers aan te vallen. Die zijn verdwenen, laat hij zijn gids verklaren, omdat ze het volk vergiftigden. En zowaar, ook op het gebied van de chemische verontreiniging van spijzen en dranken blijkt er niets nieuws te zijn. Aan de goedkope, voor het volk bestemde wijnen werd, om het zuurgehalte te verminderen, loodglit toegevoegd, een langzaam werkend maar dodelijk vergif.

In het nieuwe Parijs drinkt het volk uitsluitend natuurlijke wijnen, zo van de boer. Zo gaat het met alle landbouwprodukten. Een net van kanalen doorsnijdt het land in alle richtingen, om het vervoer ervan te vergemakkelijken, en overal zijn pakhuizen opgericht, waar het graan voor eventuele slechte jaren opgeslagen wordt, zodat ook de hongerjaren en de prijsopdrijvingen tot het verleden behoren. Op het platteland heersen orde, vrijheid en welvaart, de boeren, die allemaal hun eigen lapje grond bewerken, wisselen hun blije landarbeid af met perioden van rust, feest en gezang, want de opheffing van het sociaal parasitisme heeft een drastische verkorting van de werktijd mogelijk gemaakt (een veel gebruikt thema in utopieën. Zelfs More sprak in zijn *Utopie* al over een vierurige werkdag). Er zijn geen armen meer, en de rijken gebruiken hun geld uitsluitend ten algemenen nutte, in plaats van het aan bijzitten te verspillen. En de dieren? Tja, de dieren worden nog wel gegeten, want de natuur heeft de mens nu eenmaal veroordeeld, hun vlees te nuttigen. Maar ze worden nu ver buiten de stad geslacht, een werkje dat alleen door speciaal daartoe in dienst genomen buitenlanders verricht wordt, die dan ook niet als volwaardige medeburgers beschouwd worden (een soort gastarbeiders dus eigenlijk). Want geen enkele burger van het rijk zou zich tot dit bloederige, wrede bedrijf willen verlagen. Een mooi staaltje van hypocrisie, waar Mercier verder niet bij stilstaat. En natuurlijk komen dan in een voetnoot de in de achttiende eeuw blijkbaar onvermijdelijke Baniâh's weer op de proppen, die vrome Hindoe's die zelfs hun best doen, niet per ongeluk een insekt dood te trappen.

Door die lange uiteenzetting heeft de auteur/hoofdpersoon nog meer honger gekregen, en de gids neemt hem tot zijn verbazing mee naar de woning van een prins. Er zijn dan wel geen herbergen meer in de stad, maar iedere prins heeft in zijn huis drie gedekte tafels klaar staan: één voor zichzelf, één voor buitenlanders en één voor grijsaards, zwangere vrouwen en wezen. Dit detail van het gratis tafelen kunnen we onder andere terug vinden in de beschrijving van het land Eldorado in de *Candide.*

Na de lunch komt de cultuur. Hier grijpt Mercier de kans, zijn ideeën over het toneel te spuien: ‘Meneer, hebt u hier tenminste goede acteurs? In mijn tijd waren die even zeldzaam als grote dichters!’

En ja, in zijn toekomstdroom ziet Mercier zijn stoutste verwachtingen verwezenlijkt. Want de acteurs, onderhouden door de staat, geven zich alle moeite en laten zich door de beste auteurs onderrichten, en de toneelschrijvers hebben geen ander doel dan de vervolmaking van de menselijke natuur. En zo zijn de theaters in ware scholen van moraal en goede smaak veranderd, waar de acteurs hun rollen niet meer in rollende rijmen opdreunen, maar gewone mensentaal spreken.

Het is inmiddels donker geworden. De straten zijn goed verlicht, de dertigduizend hoeren die in Merciers tijd Parijs betippelden zijn verdwenen, en hier en daar waken wachters over de rust van de bevolking. Een leger heeft het land niet, verklaart de gids. Oorlogen zijn overbodig geworden sinds alle koningen van de wereld gemeenschappelijk de grenzen van hun landen vastgesteld hebben.

Dan komt er een kleine onderbreking in de droom. De auteur wordt wakker van een piepende deur, slaapt weer in en de droom zet zich voort. Alleen de gids is verdwenen. De dromer bevindt zich nu in de Bibliotheek des Konings, die in plaats van uit vier onmetelijke zalen, zoals vroeger, alleen nog maar uit een klein vertrekje met vier of vijf boekenkasten bestaat. Waar zijn al die duizenden literaire, theologische, juridische en filosofische werken van weleer gebleven?

Verbrand, zegt de bibliothecaris die hem te woord staat. Alleen de beste boeken zijn bewaard gebleven, de rest is als overbodig of gevaarlijk op de brandstapel gegooid. De duizend overgebleven werken zijn tot korte uittreksels samengevat en zo opnieuw gedrukt. Mercier heeft hier dus eigenlijk het ontstaan van de *Reader's Digest* voorspeld.

In dit hoofdstuk leeft hij zich helemaal uit, dat spreekt vanzelf. Met een boosaardig genoegen noemt hij op welke auteurs naar de brandstapel van waardeloze werken verwezen zijn en welke er waardig zijn gekeurd, voor de eeuwigheid bewaard te blijven. Van de klassieken blijken Homeros, Sophokles, Euripides, Demosthenes, Plato en Ploutarchos bewaard gebleven, maar Herodotos, Sappho, Anakreon en ‘de verachtelijke Aristophanes’ (Mercier deelt wat die laatste betreft de smaak van Voltaire) zijn vernietigd. Virgilius, Plinius, Titus Livius en Sallustius mogen blijven, Lucretius is verbrand vanwege zijn ‘valse fysica’ (bedoeld wordt *De rerum natura*) en gevaarlijke moraal, evenals Catallus en Petronius. Ovidius en Horatius zijn drastisch gezuiverd, Seneca is tot een kwart gereduceerd, en Tacitus mag alleen door rijpere geesten gelezen worden omdat hij een al te somber beeld van de mensheid geeft. Van Cicero zijn alleen de filosofische werken bewaard.

In de Engelse kast staan nog ‘alle filosofen die dit krijgshaftige, handeldrijvende en politieke eiland heeft voortgebracht’, benevens Milton, Shakespeare, Pope, Young (Edward, die van de *Nachtgedachten*) en Richardson. De Fransen komen er slechter af: van Malebranche, de ‘vizioenair’, blijken alle werken verbrand, evenals van ‘de treurige Nicole’, de meedogenloze Arnauld' en ‘de wrede Bourdaloue’. Ook van ‘de grote Bossuet’ is niets overgebleven. Fénelon daarentegen is er nog wel, evenals Montesquieu (alleen *L'Esprit des lois*), *L'Ami des hommes* van de markies de Mirabeau, *L'Histoire naturelle* van Buffon, en verder La Fontaine, Corneille, Racine en Molière (Mercier is hier in zijn oordeel over Corneille en Racine, in tegenstelling tot later, nog tamelijk mild), en de dichter Jean-Baptiste Rousseau, een keuze waarmee de auteur zich niet helemaal verenigen kan. Van de vierentwintig delen van Voltaire blijkt maar heel weinig voor het nageslacht behouden te zijn gebleven: ‘Dit prachtige genie’, verklaart de bibliothecaris, ‘heeft een te grote schatting aan de menselijke zwakheid betaald. Hij overhaastte zijn ideeën en gunde ze niet de tijd om te rijpen’. Van Pascal heeft de bibliothecaris zelfs nog nooit gehoord. Van Jean-Jacques Rousseau is daarentegen (wie zou anders verwacht hebben, Mercier kennende) het hele oeuvre bewaard. Het getuigt van bescheidenheid dat de auteur niet zijn eigen omvangrijke oeuvre in de kast ziet staan. Of het verbrand is vermeldt hij evenmin.

Het procédé, een literatuurkritiek te geven door de held in een bibliotheek rond te leiden, was natuurlijk al eerder toegepast: we vinden het, in verschillende vormen, terug in, onder andere, *Le Solitaire philosophe* (1738) van de zeer intelligente markies Jean-Baptiste d'Argens, in de *Candide* en in de *Don Quijote*, waar, curieus genoeg, Cervantes wél zijn eigen werk noemt, namelijk het eerste deel van de *Galathea.* Wel nieuw was het, die terugblik vanuit een toekomstige eeuw te laten plaatsvinden. Later in zijn *Bonnet de nuit*, vraagt Mercier zich opnieuw af wat er over zeshonderd

jaar van de literatuur over zal blijven. Hij is dan nog pessimistischer: ‘Al onze boeken zullen tot stof vergaan zijn; de wormen zullen niet alleen onze lichamen, maar ook onze denkbeelden opvreten’.

Het spreekt wel vanzelf dat na de boeken de letterkundigen aan de beurt komen. Die worden in het nieuwe Frankrijk niet meer gehaat en veracht. Integendeel, ze zijn nu de meest gerespecteerde burgers van het land, en ze worden door het volk op handen gedragen. Immers: alle mensen hebben er behoefte aan, op zijn tijd ontroerd en vertederd te worden. De staat heeft aan de schrijvers de taak toevertrouwd, 'dit beginsel van alle deugden te ontwikkelen'.

Het wordt de dromer, die inmiddels al weer een andere burger ontmoet heeft om hem tot gids te dienen, nu ook duidelijk in wat voor staat hij terecht gekomen is. Het Frankrijk van 2440 is geen democratie, want 'de zuivere democratie is de slechtste van alle regeringsvormen', schrijft hij, en: 'het is in geen enkel geval raadzaam dat het volk de uitvoerder van zijn eigen wil is ... het volk kent zijn eigen belangen niet'. Het is ook geen aristocratie, want er is geen adel meer, en al evenmin een monarchie. Dat laatste lijkt tegenstrijdig, want er is wel degelijk een koning, maar die is geen monarch in de letterlijke betekenis van het woord. Hij is een burger als ieder ander, een filosoof bovendien, een vader voor zijn volk, en de macht berust bij Staten-Generaal en Senaat. Het is een regime dat geheel gebaseerd is op redelijkheid: de Triomf van de Rede. Het gevoel is er niet uitgeschakeld, integendeel, maar het blijft aan de Rede onderworpen.

In Merciers droomstaat is 'het bijna onmogelijke' tot stand gebracht: men heeft er het Welzijn van de Staat op harmonische wijze weten te koppelen aan het welzijn van het individu. Even verder in dit hoofdstuk heeft de gids het over 'onze Republiek'. Mercier heeft hier dus ook in ander opzicht het 'vrijwel onmogelijke' weten te bereiken: een republiek met een koning aan het hoofd.

Het koningschap is overigens wel erfelijk, maar de kroonprins wordt vanaf zijn geboorte bij gewone burgermensen of boeren opgevoed en weet niet dat hij tot het koningschap bestemd is. Al die tijd laat men hem als een eenvoudige boerenzoon door het land trekken, dat hij zo in al zijn facetten leert kennen. Een idee dat we ook in de *Emile* weer tegenkomen, en niet te vergeten in de *Basiliade* van Mortelly. Zodra de kroonprins tweeëntwintig geworden is, wordt hij tot koning gekroond. De koning gaat altijd op zijn zeventigste met pensioen.

Vooral ook in het hoofdstuk over de Vrouwen is de invloed van Rousseau merkbaar en in het bijzonder van *Emile.* Sommige auteurs, zoals Sastre Llodrá in zijn *Filósofos y utopistas franceses*, beweren dat Mercier de emancipatie van de vrouw voorstond. Ik heb daar in *L'An 2440* niets van kunnen merken. Integendeel. In zijn toekomstwereld hoeft de vrouw niet meer op het land te werken, en hij heeft de bruidsschat afgeschaft, maar het eerste alleen maar opdat de vrouw zich geheel aan haar huishoudelijke en opvoedende taken kan wijden en het laatste alleen omdat de vrouwen 'van nature afhankelijk zijn van de sekse die hun kracht en glorie uitmaakt, en niets hen mag onttrekken aan dat wettig gezag, dat toch altijd minder verschrikkelijk is dan het juk dat ze zichzelf in hun funeste vrijheid opgelegd hebben'. (Rousseau zei het in *Emile* nog iets duidelijker: 'De vrouw is bestemd om zich aan de man te onderwerpen en zelfs zijn onrecht te ondergaan'.

Mercier vervolgt:

> Iedere man voedt de vrouw die hij bevrucht en zij, die alles uit de hand van haar echtgenoot ontvangt, zal des te meer geneigd zijn tot trouw en gehoorzaamheid ... de natuur heeft de vrouw voor de huishoudelijke bezigheden bestemd ... alle vrouwen lijken wat dat betreft op elkaar en hebben maar één doel.

Mercier en Rousseau stonden natuurlijk niet alleen in hun opvattingen. Je zou kunnen zeggen dat in de tweede helft van de achttiende eeuw een vrij algemene neiging ontstond om de vrouw juist te 'de-emanciperen'.

Een vrouw mag vooral niet laten merken dat ze 'esprit' heeft. Mercier moet niets hebben van de spirituele vrouwen en de courtisanes, die in zijn tijd de Parijse salons bevolkten. Voor hem waren ze alleen maar vals, onecht, kunstmatig. In een voetnoot voegt hij er nog aan toe:

> Zolang in Frankrijk de vrouwen een dominerende rol spelen en er de toon aangeven, en hun oordeel over de verdienste en het genie van de man uitspreken, zullen de Fransen niet die standvastigheid van geest, die wijze spaarzaamheid, die ernst, die mannelijkheid bezitten die vrije mannen passen.

In 2440 is dat allemaal opgelost. 'De vrouwen zijn weer zoals ze bij de Galliërs waren: des *objets* (cursivering van mij) aimables et vrais'.

Ook het onderwerp Belastingen, een van de belangrijkste factoren die tot de Revolutie leidden, geeft Mercier weer de gelegenheid scherpe kritiek op zijn eigen tijd te leveren. In zijn utopische droomstaat wordt wel belasting betaald, maar er zijn geen uitbuiters, geen parasiterende edelen en geestelijken en geen tussenpersonen meer, en de met moeite opgebrachte belastingcentjes van de zwoegende bevolking worden niet meer verspild aan oorlogvoeren en kostbare feesten en paleizen. In het nieuwe land heerst zo'n grote vrijheid dat iedereen op geregelde tijden en met een glimlach van voldoening om het gelaat zijn geheel vrijwillige bijdrage aan de staatskas in een van de zomaar op straat opgestelde geldkisten komt werpen. Als de kisten vol zilver zijn, worden ze gewogen en feestelijk aan de koning overhandigd.

De staatsloterij, 'schandelijk misbruik van lichtgelovige verwachtingen, fatale, wrede godin van de fortuin waar het behoeftige volk zijn armzalige spaarcentjes aan offert', is afgeschaft. Grappig is dat Mercier in 1797 zelf inspecteur werd van de eens zo door hem verfoeide Loterie Nationale.

In een van de laatste hoofdstukken brengt de gids hem naar het huis van vrienden, een idyllisch gezin, dat in volmaakte harmonie leeft in een ruime, smaakvol ingerichte woning, zonder overbodige luxe, zoals breekbaar porselein en zo. Hij nuttigt er een eenvoudige doch voedzame maaltijd, waarbij de bedienden aan tafel meeëten, en de tafelgesprekken verlopen harmonieus, zonder agressieve discussies, zonder de zucht om tegen te spreken en briljant voor den dag te komen, kortom, zonder 'die vervloekte *esprit*, die gesel van mijn tijd'. Vanzelfsprekend houden de dames zich bescheiden op de achtergrond.

Op een tafeltje ziet hij een *Gazette* liggen, een dagblad dat vooral ook nieuws uit andere landen brengt. Om een beeld te geven van hoe Mercier de toekomst van de rest van de wereld ziet, doe ik een kleine greep uit de door hem geciteerde correspondenties:

In *Peking* wordt Frans gesproken, in de theaters spelen Franse toneelstukken (zoals *L'Orphelin de la Chine* van Voltaire), en de Chinese taal is sterk vereenvoudigd. In *Mexico* is een direkte afstammeling van Montezuma weer op de Aztekentroon geklommen en heeft heel Noord-Amerika, met inbegrip van Canada en de Caraiben, op vreedzame wijze onder zijn keizerskroon verenigd. In het pas ontdekte, onmetelijke, vruchtbare *Papoealand*, dat groter is dan Azië en Afrika bij elkaar, leven talrijke vreedzame volkeren die zo gelukkig zijn en een zo hoogstaande moraal hebben dat ze 'onze kunsten kunnen versmaden'.

In *Madrid* is een wet uitgevaardigd die bepaalt dat niemand meer Dominique mag heten, want dat was de barbaar (de heilige Dominicus) die eens de Inquisitie instelde.

Een ander dekreet bepaalt dat de naam van Philips II uit de lijst van Spaanse koningen geschrapt wordt. Verder is Spanje het meest revolutionaire en ontwikkelde land van Europa geworden, en er is zelfs een nieuw systeem van electriciteit uitgevonden. Met deze passage ging Mercier helemaal tegen de algemene opinie in. Spanje had in de 18e eeuw in Frankrijk een buitengewoon slechte naam. Het werd, niet helemaal ten onrechte, als achterlijk, obscurantistisch, wreed, dweperig-vroom en bijgelovig beschouwd. De korte periode van verlichting, onder de anticlericale minister Aranda, een aanhanger van Voltaire, viel

ongeveer samen met de tijd waarin Mercier het boek schreef, wat misschien zijn optimisme met betrekking tot Spanje verklaart.

Ook Holland is niet vergeten. De correspondent uit *Den Haag* meldt dat 'dit nijvere volk' niet meer zo'n excessieve liefde voor het goud koestert, en dat wil heel wat zeggen, want de geldzucht van de Hollanders was in het achttiende-eeuwse Frankrijk even spreekwoordelijk als de achterlijkheid van de Spanjaarden. Rousseau schreef erover ('dat volk dat zich laat betalen om u te zeggen hoe laat het is en u de weg te wijzen'), Voltaire ('ze verkopen de reizigers zelfs de luchten het water'), en ook Diderot, Montesquieu en d'Argens lieten zich wat dat betreft niet onbetuigd. Zelfs de markies de Sade schreef na zijn bliksembezoekje aan Holland: 'Overigens zijn ze best bereid u van dienst te zijn, zolang het hun maar geen geld kost'.

Aan het eind van zijn droom brengt de auteur een bezoek aan Versailles. Vergeefs zoekt hij naar het luisterrijke paleiscomplex. Er is niets dan een trieste puinhoop van over gebleven. 'Wat is er met dat onmetelijke paleis gebeurd?' vraagt hij aan een grijsaard die er rondscharrelt.

'Het is in elkaar gevallen', verklaart de man. Zomaar vanzelf ingestort, omdat het te groot en te hoog geworden was. De grijsaard barst vervolgens in tranen uit en bekent, Lodewijk XIV te zijn, 'de man die dat treurige paleis gebouwd heeft'. De auteur wil hem het een en ander vragen, maar juist op dat moment maakt een slang, die zich om een gebroken zuil gerold had, zich er van los en bijt hem in zijn hals, zodat hij wakker wordt. De droom is voorbij.

L'An 2440, bijna nog een jeugdwerk, is in tegenstelling tot veel van Merciers andere geschriften een heel redelijk geschreven en zeer leesbaar boek. Het mist de scherpe satire, de dodelijke spot en het luchtige, badinerende van iemand als Voltaire, want Mercier was een uiterst serieus man, die Voltaire zijn luchthartigheid en 'bouffonnerie' vaak kwalijk nam. Maar het blijft van begin tot eind een boeiend verhaal, als we tenminste de vele voetnoten van de auteur buiten beschouwing laten, die soms amusant, maar meestal moraliserend en dodelijk vervelend zijn.

Mercier heeft er ook nooit een literair meesterwerk van willen maken. Het is in de eerste plaats een maatschappijkritisch werk, om maar weer eens een al oud en belegen modewoord te gebruiken. Hij heeft, zoals hij zelf zegt, 'die deugdzame haat gevoeld die de gevoelige mens tegenover de onderdrukker wel moest koesteren: ik heb de tirannie verfoeid, ik heb haar gebrandmerkt en bestreden met alle krachten waarover ik beschikte'.

Maar in een tijd waarin de filosofie, zoals hij zegt, moe en moedeloos geworden is, blijft de wijze niets anders over dan de droom van een betere toekomst en de hoop op verandering.

Een droom, maar toch een toekomstbeeld dat de auteur althans in theorie voor mogelijk heeft gehouden. Is zijn optimisme naïef en hersenschimmig? Vanuit onze tijd bekeken natuurlijk wel. Maar het was ook, zoals Raymond Trousson in zijn inleiding zegt, een wetenschappelijk, want deductief optimisme. Mercier gaat uit van concrete gegevens uit heden en verleden, en daar bouwt hij, volgens de deductieve methode, met behulp van logische, rationele gevolgtrekkingen en haast mathematische waarschijnlijkheidsberekeningen, zijn toekomstbeeld uit op. En hoewel er natuurlijk altijd factoren zijn die buiten die berekeningen vallen, zoals die van de menselijke mentaliteit, is het in zeker opzicht toch een tamelijk realistisch toekomstbeeld geworden, vooral als we het met de meeste andere utopieën vergelijken, waarin haast altijd een volmaakt maatschappijbeeld getoond wordt. De Fransen van de vijfentwintigste eeuw zijn alleen nog maar *op weg naar* de volmaaktheid. Ze zijn weliswaar enkele trapjes hoger geklommen dan men in de tijd van Mercier was, maar, zoals de gids in het verhaal zelf toegeeft: 'Er rest ons

nog veel meer te doen dan we al gedaan hebben, we zijn nog niet eens tot de helft van de ladder gekomen'.

Trouwens, wie zou Mercier zijn optimisme kwalijk kunnen nemen? Het paste volkomen in de algemene tendens van zijn tijd: het geloof in de Vooruitgang was bijna verplicht, en de scepticus werd niet gewaardeerd.

Naïever was zijn geloof in de bekende, aan Rousseau ontleende idee dat de mens van nature goed is, en bij veranderde omstandigheden dus ook echt 'goed' kan worden. Hij gaat voor zijn toekomstbeeld dan ook uit van een soort ideaal - mens, iemand zonder slechte eigenschappen. Noodgedwongen overigens, want zonder die ideale mens is het natuurlijk niet mogelijk een utopische gemeenschap van het type dat hij beschrijft op te bouwen. Naïef en achttiende eeuws, inderdaad. Maar het is nog niet zo gek lang geleden dat men in Oost Europa heilig geloofde aan het ontstaan van een Nieuwe Mens, in casu de Sowjet-mens, een al even naïef utopisch ideaalbeeld.

De invloed van Rousseau is in dit werk natuurlijk nog buitengewoon sterk, en in vrijwel alle aspecten van het boek terug te vinden. Maar toch begint hij zich hier en daar al van Rousseau los te maken, en soms gaan zijn denkbeelden radicaal de andere kant op, zoals in de kwestie van de Natuur. Mercier gelooft in een eenvoudige, natuurlijke levenswijze (zie de beschrijving van de maaltijden bijvoorbeeld), maar duidelijk niet in een volledige terugkeer tot de natuurstaat. Hij blijft een stadsmens, en blijft in het belang van de menselijke, maatschappelijke instellingen en wetten geloven. Ook invloeden van Locke, Montesquieu, Voltaire, Beccaria en anderen zijn duidelijk aanwijsbaar, maar het is niet zo dat hij hun opvattingen altijd kritiekloos overneemt.

Wat Merciers toekomstverhaal heel sterk van andere, eerdere en ook latere utopieën doet verschillen is zijn concept van de vrijheid. In de meeste utopieën is het individu, natuurlijk voor zijn eigen bestwil en/of voor het welzijn van de gemeenschap, aan zeer strenge regels gebonden: er is geen particulier bezit meer, alles hoort aan de Staat toe, zelfs zijn kinderen, hij mag zijn eigen beroep, zijn eigen echtgenote niet kiezen, en zelfs het collectief geluk heeft iets dwangmatigs. In *L'An 2440* daarentegen heerst een vrijwel absolute vrijheid, alleen in zoverre beperkt dat de vrijheid van de een die van de ander niet mag aantasten. Een vrijheid die natuurlijk ook alleen maar te verwezenlijken is als men uitgaat van de fundamentele goedheid van de mens.

Hoe zit het nu met de verwezenlijking van Merciers eigenlijke toekomstvoorspellingen?

Mercier ging er later nogal prat op dat de meeste van zijn profetieën voor 2440 al tijdens zijn leven uitgekomen waren. In zijn voorwoord bij de twaalfde druk in 1799, de eerste die onder zijn eigen naam verscheen, schreef hij: 'Ik ben dus de werkelijke profeet van de Revolutie, en ik zeg dat zonder trots'. Maar, was hij wel zo'n groot profeet? Het verschil tussen de vreedzame, onbloedige, puur filosofische revolutie van *L'An 2440* en de harde werkelijkheid van de Revolutie van 1789-1795 was wel heel groot. In het geval van *L'An 2440* kunnen we zelfs beter van een evolutie spreken dan van een revolutie. Trouwens, zo'n grote verdienste was het nu ook weer niet om in de tweede helft van de achttiende eeuw een revolutie te voorspellen. Iedereen met een minimum aan intelligentie kon voorzien dat het vroeg of laat gebeuren zou.

Wat zijn voorspellingen over de toekomst van de vrouw betreft was hij duidelijk regressief. Ook in de praktijk was hij trouwens nauwelijks 'vrouwvriendelijk' te noemen: in de Conventie stemde hij voor uitsluiting van de vrouw uit alle beroepen. Wat dat betreft kan zijn toekomstbeeld dus nauwelijks verbazing wekken. Ach, hadde hij de vrouwenbeweging van nu eens mee mogen maken!

Wat de regeringsvorm aangaat kon hij zich nog niet losmaken van de idee dat een vorst noodzakelijk was. Hij heeft het in één passage wel over een republiek,

maar dat was een quadrature du cercle: een monarchale republiek of een republikeinse monarchie, waarvan het koningschap ook nog erfe-

lijk was. Misschien had hij de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ogen, die eigenlijk ook een onmogelijkheid was, maar toch bestond.

Wat hij helemaal niet heeft voorzien was de industriële revolutie en het grootkapitalisme, hoewel de voortekenen daarvan toch al duidelijk merkbaar waren. In Engeland was de industriële revolutie al omstreeks 1760 begonnen, tien jaar voordat hij zijn roman voltooide. De eerste Savery-Newcomerstoommachines pompten in het begin van de achttiende eeuw al kolenmijnen leeg, de eerste ook voor andere doeleinden bruikbare stoommachine van Watt was in 1769 in gebruik genomen. Hij rept over dit alles met geen woord. Niet onbegrijpelijk overigens, want de utopische maatschappij is natuurlijk bij uitstek agrarisch en kleinschalig. Een industriële utopie is moeilijk denkbaar, we komen dan al meer op het terrein van de puur speculatieve science fiction terecht.

In detailkwesties was zijn profetisch vermogen frappanter. Zijn voorspelling van de verwoesting van de Bastille kwam in elk geval uit, zelfs veel eerder nog dan hij verwacht had. In zijn beschrijving van de optische beelden en de kunstmatige geluiden van *Le cabinet du Roi* zouden we met een beetje goede wil het ontstaan van de autovisuele electronica kunnen zien, en ook de vaccinatie voorspelde hij in zijn roman.

Maar belangrijker nog dan het profetisch karakter van het boek is de kritische terugblik die het geeft. Mercier verbeeldde zich niet zozeer, wat komen zou, als wel wat niet blijven mocht.

Het is trouwens de vraag of Mercier zelf wel zo heilig in zijn eigen optimistisch toekomstbeeld geloofde. Aan het slot van zijn opdracht voor de eerste druk schrijft hij:

> Haast je! (Jaar 2440) Kom, laat je licht schijnen over het geluk van de wereld! Maar wat zeg ik daar? Bevrijd van de zinsbegoochelingen van een welgezinde slaap vrees ik, helaas! vrees ik veeleer dat je zon eens droef zal schijnen op een vormeloze hoop puin en as!

En het voorwoord eindigt al even sceptisch: ‘O mijn dierbare medeburgers ... wanneer zullen wij onze dromen werkelijkheid zien worden? Slapen, daarin ligt ons geluk’.

Donald Unger
Howard Fast: een vergeten 'spoorzoeker der vrijheid'

De Koude Oorlog lijkt nog altijd niet voorbij. Sinds de komst van Ronald Reagan in het Witte Huis spreken velen zelfs van een herleving van de Koude Oorlog. De huidige relaties tussen de VS en de Sovjet-Unie geven daar aanleiding genoeg toe. De twee grote mogendheden slaan grimmige taal tegen elkaar uit. Dat betekent niet direkt een terugkeer naar het rabiate anticommunisme van de jaren veertig en vijftig, naar het mccarthyisme.

Is het waar dat senator Joe uit zijn graf is opgestaan om het vaandel te ontvouwen voor Nieuw Rechts in de Verenigde Staten van Amerika?

In de tijd dat het beruchte House Committee on Un-American Activities zijn tribunalen organiseerde raakte de Amerikaanse samenleving steeds meer doortrokken van angst, achterdocht en hysterie en de mentaliteit van de heksenjager tastte ook West-Europa aan. Is het nu weer zover?

Ik geloof het niet, maar we mogen ons er wel weer eens extra rekenschap van geven wat voor verwoestingen er zijn aangericht in de sectoren van het intellectuele en culturele werk onder het toeziend oog van McCarthy en zijn geestverwanten. De onvolprezen verdediger van het vrije Westen is ooit door een illustere landgenoot vergeleken met Tsjitsjikov, de handelaar in Dode Zielen uit de beroemde roman van de Rus Gogol. 'Hij heeft het niet gemunt op de communisten van vlees en bloed, waar we dagelijks mee te maken hebben', aldus het commentaar van de filmcriticus Dwight McDonald uit 1954,

> maar op mensen, die eens communist zijn geweest of misschien zijn geweest, maar het niet waren, die eventueel voorgesteld zouden kunnen worden als lieden, die mogelijk eens communist zijn geweest of sympathisant van de Partij, of in ieder geval verdacht 'soft' in de hele zaak.

De schrijver Howard Melvin Fast was een communist van vlees en bloed en niet één van de Dode Zielen, waar de Tsjitsjikov uit Washington in handelde. Zijn ziel is nog steeds niet dood, al hebben de mccarthyisten hun best gedaan. De nu 68-jarige Fast schrijft al een halve eeuw en heeft ongeveer vijftig boeken op zijn naam staan. Daarnaast is hij de auteur van een groot aantal artikelen over politieke en literaire onderwerpen, korte verhalen, toneelstukken en scenario's. Hij heeft zich met verschillende genres bezig gehouden, variërend van historische romans, de strijd van de vakbeweging in Amerika en kinderboeken tot en met thrillers, science-fiction en Zenmeditatie. Van zijn hand is ook een reeks romans over vrouwelevens verschenen.

In de loop der tijd is Fast van alle markten thuis gebleken en hij schrijft momenteel dikke bestsellers over het wel en wee van grote families. Ze spelen zich af in een milieu, dat veel weg heeft van 'Dallas' en 'Dynasty' en de kwaliteit is navenant. Wel merk je de ondertoon van kritiek op het racisme in de Amerikaanse samenleving, op de anti-linkse heksenjacht in de jaren vijftig en op de 'mummies' van het Establishment. De serie is begonnen met 'The Immigrants' en voortgezet met 'Second Generation', 'The Establishment' en 'The Legacy'. Het gaat nog wel even door. Ook in ons land is er belangstelling voor de lotgevallen van de familie Lavette c.s. De eerste twee delen van de serie zijn vertaald, 'The Immigrants' is daarbij in '79 als feuilleton in de Volkskrant verschenen, al toonden de omroepen hier geen interesse voor de Amerikaanse tv-serie, die op de roman is gebaseerd.

Howard Fast

Howard Fast is geen communist meer, maar nog steeds links. Zeker in de ogen van zijn landgenoten. ‘Politiek gesproken ben ik een beeldenstormer, een radicaal’ zei hij een paar jaar geleden tegen de New York Times, ‘maar formeel een echte pacifist. De enige politieke club, waar ik toe behoor, is het “Genootschap voor Verzoening”’.

In communistische kringen is Fast uit de gratie en bijna vergeten. De voormalige coryfee van de linkse literatuur, die de Stalinprijs had ontvangen en in de Sovjet-Unie werd bejubeld als de grootste levende Amerikaanse schrijver, brak in 1957 na bijna veertien jaar met zijn partij, de CPUSA. Fast heeft over zijn tijd in de CP en zijn motieven om eruit te stappen, een boek geschreven met de veelzeggende titel ‘The Naked God’. Veelzeggend, omdat hij daarmee verwees naar ‘The God that Failed’, die andere, veel beroemder bundel opstellen onder redactie van Arthur Koestler, waarin ex-communisten afrekenen met hun politieke verleden. Alleen toonde Fast zich geen geestverwant van Arthur Koestler. Hij is n.l. geen anticommunist geworden, hoewel hij duidelijk maakte, dat hij van de CP en de Sovjet-Unie niets meer moest hebben. Dat is destijds niet begrepen en in ieder geval niet gerespecteerd, door rechts noch door links.

De voormalige FBI-chef J. Edgar Hoover had het niet begrepen, toen hij Fasts woorden van bitterheid en teleurstelling citeerde in zijn ‘Masters of Deceit’, waarin hij probeerde de ‘com-

munistische samenzwering' tegen zijn land te ontleden. In Nederland had de communistenvreter Jacques de Kadt het wel gesnapt. Op zijn manier dan.

'De gelaarsde Kadt' wijdde in het Parool van 28 februari 1958 een lange, steeds onvriendelijker wordende recensie aan 'The Naked God'. Daarin kwam hij tot de conclusie, dat Fast nog altijd geen oog had 'voor het sterk pathologische karakter van het milieu, waaraan hij zich zo lang vastklemde'. De Kadt sprak van de 'onbeholpenheid en onnozelheid' van de auteur en merkte op dat 'iemand met normaal gezond verstand, met normaal eergevoel en met normale moraliteit, vrij snel de onverenigbaarheid van dat milieu met de eigen gevoelens en inzichten zal beseffen'.

Fast had niet aan 'zelfonderzoek' gedaan en geen akte van berouw afgelegd. Hij voelde zich bedrogen en misleid en verloochende de partij, waarvan hij zo lang een prominent lid was geweest. Zijn humanitaire en democratische idealen verloochende hij niet. 'The Naked God' wordt gekenmerkt door de innerlijke tweestrijd van een man, die geen 'renegaat' wil zijn, maar het in de ogen van CP-leden natuurlijk toch is.

In onze tijd bestaat veel meer begrip voor een dergelijke houding van ongebonden links zijn dan in de periode van de Koude Oorlog. Je was vóór of tegen het communisme en ten aanzien van Fasts boek liet hier te lande alleen Het Vrije Volk iets van waardering blijken.

Howard Fast is in Nederland buiten kringen van communisten en linkse socialisten nauwelijks bekend geworden. Toch zijn er sinds 1945 niet minder dan veertien boeken van hem in het Nederlands vertaald. Aanvankelijk verschenen ze bij communistische uitgeverijen, 'Pegasus' en de later opgeheven 'Republiek der Letteren', maar daarna ook bij de Wereldbibliotheek en b.v. bij Het Spectrum en Elsevier.

Hij is nooit een schrijver geweest van het kaliber van een Ernest Hemingway of een William Faulkner. Geen stilistisch virtuoos, geen geniaal vernieuwer van compositorische technieken en geen Nobelprijswinnaar.

Zijn verteltrant is recht toe - recht aan, zijn woordkeus en stijl zijn tamelijk sober en zijn psychologisering is niet al te ingewikkeld. De verhalen zijn spannend en vaak vol actie, die pittig wordt beschreven. Van een zuiver literair standpunt gezien was hij nooit sensationeel en bleef hij altijd één van de 'boys in the backroom', zoals de essayist Edmund Wilson dat noemde.

Dat hij hier nooit de erkenning heeft gekregen, die hij verdiende, is niet in de eerste plaats een gevolg van gebrek aan talent, maar van de strijd tussen 'progressie' en 'reactie' rondom hem in zijn eigen land in zijn beste en vruchtbaarste jaren. Al in '49 constateerde Hans Konigsberger aan het eind van een waarderend artikel over Fast in De Groene: 'De jaren dat men hem zonder meer op zijn schrijverschap proefde heeft ons land helaas gemist'.

Helaas, want in de radicaal-linkse letterkunde in de VS staat Fast op één lijn met Upton Sinclair, die in Nederland wel roem heeft verworven met b.v. een klassiek werk als 'The Jungle' over stakingen in de vleesindustrie te Chicago.

Wat Sinclair betekende in de jaren twintig en dertig, betekende Fast in de jaren veertig en vijftig. In zijn grote studie over de radicale roman in de VS tussen 1900 en 1954 vergelijkt de literatuurwetenschapper Walter Rideout de positie van de twee auteurs in het Amerikaanse literaire en politieke leven en hij vindt allerlei overeenkomsten.

Zowel Fast als Sinclair hebben aanleg voor het opwindende avonturenverhaal, zijn begaafde pamflettisten en beschouwen hun romans in de eerste plaats als middel om een boodschap te brengen.

Rideout slaat overigens Fasts vakmanschap hoger aan dan dat van diens voorganger. Beiden hebben hun werk als schrijver nooit los willen zien van hun privéleven en waren politiek agitator op grond van hun overtuiging. Ze zijn ook alletwee in de gevangenis beland omwille van die overtuiging. Zowel Fast als Sinclair zijn bij tijd en wijle zeer populair geweest in de VS en daarbuiten vooral in de Sovjet-Unie. Beiden hebben bijzonder veel geschreven.

Rideout stelt vast dat deze twee schrijvers vernieuwers zijn geweest in de moderne Amerikaanse literatuur. Sinclair door de romans over de geschiedenis van zijn tijd, 'contemporary history', en Fast door zijn gebruik van een traditioneel genre, de historische roman, voor radicaal-linkse doeleinden.

Howard Fast is vooral een schrijver van historische romans. Dat genre is in Nederland nooit zo populair geweest en 'contemporary history' spreekt een in letterkunde geïnteresseerd publiek in het algemeen meer aan dan 'historical fiction'. Naast de handicap van de McCarthy-periode heeft dus ook het 'specialisme' van Fast belet, dat hij in ons land soortgelijke erkenning kreeg als Upton Sinclair. Toch hebben we hem niet aan ons voorbij laten gaan.

Fasts historische romans zijn hier vooral in de openbare bibliotheken te vinden. Ze worden vrij veel uitgeleend. Het grote publiek trekt zich er niet zoveel van aan of een roman als *lectuur* of als *literatuur* geldt. Het wil graag een spannend, vlot geschreven verhaal dat psychologisch niet al te diep graaft. Historische romans beantwoorden vaak aan die eisen, waarbij tevens een nostalgisch-romantische blik op het verleden velen blijkt aan te spreken. Fasts boeken vallen bij de wat minder kieskeurigen eerder in de smaak dan bij de snobs, die uitsluitend literatuur wensen te lezen.

In de VS en de Sovjet-Unie wordt de historische roman wel als een literair genre beschouwd en door critici serieus genomen. Bij de verschijning van 'Conceived in Liberty' (1939), 'The Unvanquished' ('42) en 'Citizen Tom Paine' ('43) zag men snel dat zich met Howard Fast een bijzonder schrijver had aangediend. De Amerikanen vonden dat hij de geschiedenis van de VS nieuw leven had ingeblazen. In de tijd dat deze drie romans verschenen vochten ze een harde, bittere strijd tegen Nazi-Duitsland en alle krachten van de natie moesten daarvoor worden in gezet. Fasts pogingen om de democratische idealen van de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog weer onder de aandacht van de bevolking te brengen pasten in het officiële streven het Amerikaanse patriottisme op te peppen.

Dat hij daarnaast beoogde om in 'Conceived in Liberty', 'The Unvanquished' en 'Citizen Tom Paine' de onafhankelijkheidsoorlog voor te stellen als het begin van een revolutionaire ontwikkeling in de geschiedenis van zijn land werd op de koop toe genomen. Het was tenslotte de tijd van de grote alliantie met de Sovjet-Unie en een revolutionaire visie op de geschiedenis mocht best samengaan met een glorificatie van het nationale verleden.

De Amerikaanse communisten van hun kant probeerden in de Tweede Wereldoorlog om zich op te stellen als goede patriotten en de werken van de communist Fast pasten tegelijkertijd ook in hun politiek.

De critici, last but not least, bewonderden vaak het vermogen van de auteur om het vertrouwde beeld van een heroïsche vrijheidsstrijd te verenigen met een realistische en veel minder bekende schildering van omstandigheden vol ontbering en bruutheid. De overwinning was zwaar bevochten en juist daardoor des te meer waard.

Fast moffelde niets weg. In zijn romans wordt met grote moed en dapperheid gestreden, maar ook geleden en gedeserteerd. De eenheid van de natie wordt gesmeed, maar officieren, soldaten en burgers haten elkaar vaak en werken elkaar tegen. Hun verschillende sociale, etnische en religieuze achtergronden leiden tot allerlei spanningen en conflicten en Fast laat ook vormen van klassestrijd zien. De

oorlog voor nationale onafhankelijkheid draagt bij hem al de kiemen van een maatschappelijke revolutie, die tot op de huidige dag doorgaat.

De Sovjets prezen dit beeld van klassestrijd en vooral het streven van de schrijver om 'de scheppende rol van de volksmassa's in de geschiedenis' te onthullen. Inderdaad wordt in deze boeken de hoofdrol niet gespeeld door vorsten, aristocra-

ten of andere figuren uit de sociale elites, zoals in historische romans gebruikelijk is, maar door ‘de gewone man’. Ook Tom Paine, de beroemde radicale journalist, die al te lakse vrijheidsstrijders geselde met klassiek geworden schimpwoorden als ‘summer soldiers’ en ‘sunshine patriots’, verschijnt ten tonele als proletariër en blijft dat. Howard Fast zelf was afkomstig uit een arbeidersgezin. Aan dit gegeven èn aan zijn lidmaatschap van de CPUSA werd in de VS geen officiële ruchtbaarheid gegeven. In de Sovjet-Unie vond men dat juist heel belangrijk. Dat de schrijver Jood was werd door de Amerikanen noch door de Russen vermeld, althans niet tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Toch zou Fast in niet minder dan negen van zijn werken aandacht besteden aan de geschiedenis van de Joden, in heden en verleden, in fictie en verslag. Ook in de andere boeken tekent hij vaak en met groot respect Joodse karakters. Overigens heeft Fast nooit een aparte roman over de positie van de Joden in de VS geschreven, zoals b.v. ‘Jews without money’ van de linkse Michael Gold. In zijn glorietijd is Fast de jaarlijkse prijs van de Jewish Book Council of America toegekend.

Zijn belangstelling voor het Jodendom is constant in zijn oeuvre aanwezig. Zowel vóór als na zijn uittreden uit de CP heeft hij historische romans geschreven over de Joodse geschiedenis, waarvan de befaamdste ongetwijfeld ‘My Glorious Brothers’ (1948) is, dat zich in de tijd van de Maccabeeën afspeelt. Wat daarbij opvalt is dat hij niet, zoals in zijn werk over de Amerikaanse geschiedenis, de ‘gewone man’ op de voorgrond plaatst, maar heel traditioneel, figuren uit de maatschappelijke bovenlaag. De Macabeeën, ‘Moses, Prince of Egypt’ ('58), koningin Berenice in ‘Agrippa's Daughter’ ('64) en een rijke zakenman in ‘Torquemada’ ('66).

De ‘scheppende rol van de volksmassa's in de geschiedenis’ is verdwenen uit Fasts boeken. Hij heeft sinds zijn breuk met het communisme nog wel andere romans over de tijd van de Amerikaanse Onafhankelijkheidsoorlog geschreven, maar die zijn niet meer doortrokken van proletarisch-revolutionair elan.

Als er één element genoemd kan worden, dat zichtbaar blijkt in het werk van Howard Fast tot op heden, dan is het de opstand tegen onderdrukking en uitbuiting. Dat kwam het gevoeligst en treffendst tot uiting in zijn bekendste roman, ‘Spartacus’ uit 1952, over de legendarische gladiatorenleider en rebel uit het oude Rome. Fast moest het boek destijds op eigen kosten laten drukken, omdat hij op de zwarte lijst van de mccarthyisten stond. Het is een bestseller geworden. De spektakelfilm, die Stanley Kubrick er naar gemaakt heeft, is één van de beste en succesvolste historische speelfilms, die Hollywood ooit heeft geproduceerd.

De roman is vorig jaar in Nederland herdrukt door Unieboek in de Agathonreeks, ongeveer tegelijk met de reprise van de film. Het is de vijfde druk van het enige boek van Fast, dat momenteel in het Nederlands te krijgen is. Zijn glorietijd is voorbij. De Amerikaanse critici begonnen zich in de loop van de Koude Oorlog te ergeren aan zijn ‘dialectische’ voorstelling van de geschiedenis als sociaal-revolutionair-proces en aan zijn utopisme.

In de Sovjet-Unie werd minder scherpe kritiek geoefend, maar men beschouwde Fasts ‘overschatting van de rol van de Amerikaanse bourgeoisrevolutie’ en ‘behandeling van historiche problemen op een abstract moreel en ethisch niveau’ wel als ideologische zwakheid. Zijn Maccabeeënroman viel bij de Sovjets niet in goede aarde. Ze negeerden het boek niet, maar vertaalden het ook niet. Na Fasts afscheid van het communisme wierpen de Sovjets hem ‘My Glorious Brothers’ plotseling voor de voeten als ‘eerbetoon aan het zionisme’. In ons land werd een vertaling uitgebracht door de communistische ‘Republiek der Letteren’, die niet op goede voet leefde met ‘Pegasus’.

Van Joodse zijde is de schrijver gebrek aan sympathie voor de erfenis van het Jodendom verweten, omdat hij discriminatie en uitmoording van Joden op één lijn stelde met discriminatie en uitmoording van negers en Indianen. Over de Amerikaanse negers en hun poging om na de Burgeroorlog in het zuiden van de VS een democratie te vestigen met behulp van de 'poor Whites' heeft Fast zijn 'Freedom Road' ('44) geschreven, dat zijn meest verkochte boek is. In totaal zijn er ruim 25 miljoen exemplaren van over de toonbank gegaan in een groot aantal talen. De Nederlandse vertaalster gaf de roman als titel een zin uit de Internationale: 'Begeerte heeft ons aangeraakt'. Daarover ontstond enige deining. Het protestants-christelijk blad In de Waagschaal 'schreef boos dat' voor degenen, die dit lied (de

> Internationale) niet kennen, deze titel ongewenste associaties oproept. De vertaalster kan toch weten dat het woord begeerte onder ons een ongunstige klank heeft mede door de invloed van het 10e gebod.

Het lot van de Cheyenne-Indianen wordt door Fast behandeld in 'The Last Frontier' ('41), misschien wel zijn beste roman vanuit literair standpunt. Het boek is in Nederland vertaald door Theun de Vries, die na de oorlog interessante en waarderende artikelen over Fast heeft geschreven in 'De Vrije Katheder' en 'Politiek en Cultuur'. Hij noemde hem een 'spoorzoeker der vrijheid' en gewaagde van zijn 'meesterlijke mensenkennis' en sober uitbeeldingsvermogen, waardoor iedereen recht wordt gedaan.

Buiten CPN-kringen toonden alleen linkse bladen als 'De Vlam', 'De Groene' en 'Vrij Nederland' zo nu en dan belangstelling voor Fasts romans en zelfs die vonden dat de parallel tussen heden en verleden soms wat al te nadrukkelijk werd getrokken.

Men is sindsdien genuanceerder gaan denken. Links in Nederland en met name de CPN is veranderd, Fast is veranderd en de opvattingen over wat literatuur is zijn veranderd. De auteur van 'Spartacus' is toe aan herwaardering en nieuwe belangstelling voor zijn oude boeken.

Geselecteerde bibliografie

Boeken

Daniel Aaron / *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism*, New York, 1961.

Frank Campenni / *Citizin Howard Fast: a Critical Biography*, Ph.D. dissertation, U. of Wisconsin, 1971.

Chester Emanuel Eisinger / *Fiction in the forties*, U. of Chicago P., 1963.

Allen Guttmann / *The Jewish Writer in America. Assimilation and the Crisis of Identity*, Oxford U.P./New York, 1971.

J. Edgar Hoover / *Masters of Deceit. The Story of Communism in America*, London, 1958.

Lawrence Lader / *Power on the Left. American Radical Movements Since 1946*, New York/London, 1979.

Earl Latham / *The Communist Controversy in Washington. From the New Deal to McCarthy*, Harvard U.P., 1966.

Ernest Leiry / *The American Historical Novel*, U. of Oklahoma Press, 1950.

Walter Rideout / *The Radical Novel in the United States 1900-1954. Some Interrelations of Literature and Society*, Cambridge Harvard U.P., 1956.

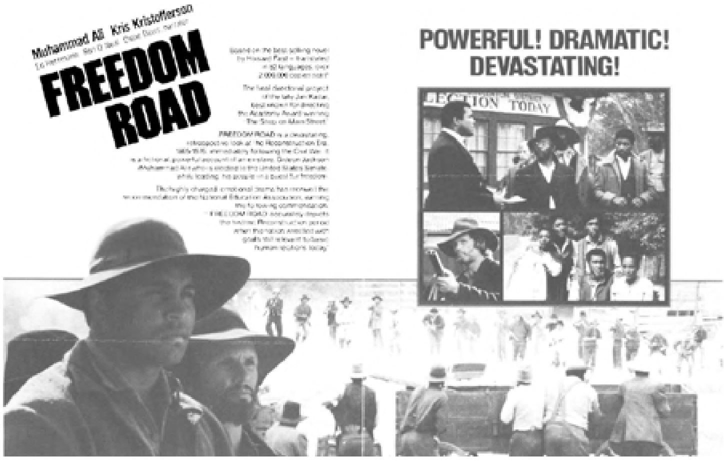
Artikelen

Hans Koningsberger / ‘Howard Fast, chroniqueur van een revolutie’, Groene Amsterdammer, 5/3/49, p. 8.

Hans Kopka / ‘Howard Fast, ein grosser Sohn des amerikanischen Volkes’. Zur Verleihung des Internationalen Stalin-Friedenspreises, Neues Deutschland 29/12/53.

Hans Kopka / ‘Howard Fasts Entwicklung als Mensch und Schriftsteller’, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik,

Ost-Berlin, 1954, Heft 3, pp. 275-295.



De meest recente verfilming van één van Fasts romans, ‘Begeerte heeft ons aangeraakt’: zijn meest verkochte boek.

Stanley Meisler / ‘The Lost Dreams of Howard Fast’, The Nation, 30/5/59, pp. 498-500.

Roy Newquist / ‘“Howard Fast”, in “Counterpoint”’, comp. and ed. by Roy Newquist, London, 1965, pp. 180-186.

M. Urnov / ‘Howard Fast and America’ / Soviet Literature, 11, 1948, pp. 185-192.

Theun de Vries / ‘Triomfantelijk realisme’, Politiek en Cultuur, februari 1949, pp. 60-63.

Theun de Vries / ‘Howard Fast, de spoorzoeker der VRIJHEID’, Vrije Katheder, mei 1949, pp. 30-32.

Vertaald werk van howard fast

Boeken

Begeerte heeft ons aangeraakt (Freedom Road), Republiek der Letteren, Amsterdam, 1948.

Conflict in Clarkton (Clarkton), Pegasus, Amsterdam, 1948 (deze roman is als feuilleton in De Waarheid verschenen van 19/11/48 t/m 14/2/49).

De trek naar de vrijheid (The Last Frontier), Pegasus, 1949. In 1954 verscheen een herdruk in de Prismareeks van het Spectrum onder de titel ‘De laatste tocht’. De Groene meldde op 8/1/55 dat de Commissie voor het Boek van de Maand de keuze op deze roman had laten vallen. Hetzelfde nummer publiceerde een uittreksel. Er verscheen eerder een uittreksel in het Vrije Volk van 19/11/49.

Mijn roemrijke broeders (My Glorious Brothers), Republiek der Letteren, 1949. In 1953 verscheen een herdruk bij de Wereldbibliotheek, Amsterdam.

Burger Tom Paine (Citizin Tom Paine), Wereldbibliotheek 1951. Deze uitgeverij verzorgde een herdruk in 1956, die wat goedkoper was en in 1958 en 1962 opnieuw leverbaar was.

Spartacus, Wereldbibliotheek, 1954. Er verschenen herdrukken in 1955 (WB), in 1966 bij Reinaert in Brussel en vorig jaar bij Unieboek in Culemborg. Er is in 1960 ook een speciale filmeditie uitgekomen, waarover ik geen duidelijke gegevens heb.

Ochtend in april (April Morning), WB, 1963. Herdruk bij Reinaert in 1965.

Dubbel duel (Power), de Lanteern, Utrecht, 1964. In hetzelfde jaar ook verschenen bij Reinaert. De Lanteern leverde het boek tegen een andere prijs opnieuw in 1967.

Kortsluiting (Fallen Angel), Hoorn, West-Friesland, Witte Raven-detectiveserie, 1967. De roman is van 1951. Hij werd in het Nederlands vertaald nadat de verfilming (‘Mirage’) hier te zien was geweest.

Agrippa's dochter (Agrippa's Daughter), Erven J.J. Tijl, Zwolle, 1968.

Torquemada en de rabbi van Segovia (Torquemada), WB, 1968.

De huursoldaat (The Hessian), WB, 1973.

De emigranten (The Immigrants), Elsevier, 1978. Deze roman is als feuilleton in de Volkskrant verschenen van 21/3/79 t/m 22/9/79.

De nieuwe generatie (Second Generation), Elsevier, 1979.

Verhalen

Niemand om rouw te dragen, Vrije Katheder, 11/4/47.

Een grafschrift voor Sidney (Epitaph for Sidney), Politiek en Cultuur, augustus 1948, pp. 268-271 en september 1948, pp. 298-304.

De oude wagen, Uilenspiegel (zaterdagse bijlage van de Waarheid), afleveringen van 9/12/50, 16/12/50 en 23/12/50.

Artikelen

Howard Fast over een der Twaalf (n.l. de negeradvocaat Ben Davis, die samen met andere aangeklaagde Amerikaanse communisten terecht moest staan), Waarheid, 7/12/48.

Het Amerikaanse volk wil geen oorlog, Politiek en Cultuur, juli 1950, pp. 303-309.

Howard Fast aan Piet van Staveren, Waarheid, 24/3/51. Zie hierover: Ben Dankbaar / Dienstweigering en desertie tijdens de oorlog met Indonesië 1949-1950, Jaarboek voor de geschiedenis van socialisme en arbeidersbeweging in Nederland, 1977, pp. 341-367.

In Amerika worden minder troostboeken gekocht, Waarheid, 15/2/56.

Gedachten over de Sowjet-Unie, Waarheid, 31/8/56.

Pierre H. Dubois

Bellème en Roger Martin du Gard*

Wie vanuit Illiers - het Combray van Marcel Proust - in de richting rijdt van Nogent-le-Rotrou bereikt daarmee het belangrijkste stadje van een gebied dat bekend staat als Le Perche. Het is een streek ten westen dus van het Parijse bassin, gelegen in het departement Eure-et-Loir, aan de rand van Normandië. Het heuvelachtige en vochtige landschap wordt overheerst door struikgewas en bossen en befaamd zijn de ‘percherons’, de trekpaarden, die het voortbrengt. Zoals van bijna alle Franse landschappen gaat er een aantrekkingskracht van uit, alleen al door de sterke inwerking van de natuur, de landelijke stilte, de ruimte, waarop nog geen aanslag gepleegd schijnt door de industriële maatschappij, waar de wereld nog niet gereduceerd is tot techniek, machines en computers, waar een boom nog een boom is en waar zich eindeloze modderige wegen uitstrekken en boerenkarren achter de trekpaarden hun sporen tekenen.

Nog geen twintig kilometer verder westwaarts ligt het oude stadje Bellème, hoofdplaats van het kanton de l'Orme, maar nog geen 2000 inwoners tellend. Eén daarvan was de schrijver Roger Martin du Gard, die wereldvermaard werd, toen hij in 1937 de Nobelprijs voor literatuur ontving en die op deze plek in 1958, zeven-en-zestig jaar oud overleed. Roger Martin du Gard is in Nederland helaas niet erg bekend bij een ruimer publiek, omdat er maar weinig van hem is vertaald, maar internationaal is zijn faam groot en groeit sinds zijn dood voortdurend.

Dat is niet zo paradoxaal als het lijkt. Niet alleen dringt de ware betekenis van een schrijver vaak maar langzaam door, maar bovendien is Martin du Gard tijdens zijn leven een figuur geweest die welbewust weigerde op de voorgrond te treden en een leidende rol te spelen, ondanks het feit dat hij in zijn vriendenkring groot gezag had en hoog werd aangeslagen.

Eerlijk gezegd heeft Bellème niet zo heel veel van doen met het oeuvre van Roger Martin du Gard, maar het was desondanks dit landschap waarin hij een groot gedeelte van dat werk in afzondering en stilte heeft geschreven en dat hem daarvoor de rust en de concentratie gaf.

Roger Martin du Gard werd niet in dit stadje geboren, maar in Neuilly-sur-Seine op 23 maart 1881 in het huis van zijn grootouders, bijna dus in Parijs waar zijn ouders woonden. Pas heel veel later, in 1925, kocht hij van zijn schoonvader het huis in Bellème, een manoir, ‘Le Tertre’ genaamd, omdat het - nauwelijks merkbaar overigens - op een kleine heuvel is gebouwd. Ofschoon hij in later jaren ook nog wel elders verbleef, onder meer in Sauveterre bij Avignon, in Cassis, in Nice (waar hij de oorlogsjaren van '40-'45 doorbracht) en in Parijs, waar hij een appartement bezat in Saint-Germain-des-Prés, is ‘Le Tertre’ toch het centrum van zijn schrijverswerkzaamheden geworden en gebleven en dáár ook wachtte hij op het einde.

Er is over het leven van Roger Martin du Gard betrekkelijk weinig te vertellen, want hij was één van die schrijvers die zich uitdrukkelijk op het standpunt stelden dat niet de persoon van de auteur, maar alleen het werk van belang is. Hij formuleerde dat expliciet in de rede die hij op 12 december 1937 in Stockholm hield bij de ontvangst van de Nobelprijs. Bij die gelegenheid merkte hij op:

> Mijn vrienden weten het: ik koester jegens indiscretie wat de artsen een ‘organische onverdraagzaamheid’ noemen ... Iemand die in zijn werken

* Hoofdstuk uit de zeer uitgebreide herdruk van de beide delen *Schrijvers in hun landschap* die in september bij Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, in één deel zal verschijnen.

het beste en het intiemste van zichzelf aan het publiek uitlevert, heeft wel het *recht* voor zich en zijn naaste omgeving, het domein van zijn privéleven af te schermen ... Om tot de ware aard van een schrijver door te dringen, is het genoeg de moeite te nemen zijn geschriften grondig te onderzoeken. Het werk is de enige betrouwbare gids, de enige onweerlegbare getuige; want dáárin ontmaskert zich de meest verborgen kunstenaar en levert hij, zijns ondanks, zijn geheim uit.

Hij heeft zich aan die stelregel strikt gehouden, deed nooit enige concessie aan de behoefte aan 'human interest' en liet ook alles na wat zijn roem had kunnen bevorderen. In tegenstelling tot André Gide, die tot zijn meest intieme vrienden behoorde, gaf hij nooit iets prijs van zijn dagboek, dat hij niettemin van 1919 tot 1949 (het jaar waarin zijn vrouw overleed) bijhield, met uitzondering van een klein aantal bladzijden in zijn *Oeuvres complètes* die in 1955, vrij kort voor zijn dood, in twee delen dundruk in de Bibliothèque de la Pléiade, met een uitvoerige inleiding van Albert Camus verschenen, en met uitzondering ook in de *Notes sur André Gide*, die hij publiceerde na Gide's dood in 1951.

Het wekt dan ook nauwelijks verbazing dat ondanks zijn erkenning, nationaal en internationaal, er over hem tamelijk weinig is gepubliceerd tijdens zijn leven, uitgezonderd in kranten en tijdschriften; slechts twee kleine geschriften, één van René Lalou van 30 bladzijden, toen hem de Nobelprijs werd toegekend en, in 1946, een medisch proefschrift van 60 bladzijden over de geneeskunde in zijn hoofdwerk, de romancyclus in 10 delen *Les Thibault.* Vergeleken bij zijn tijdgenoten Gide, Proust, Valéry, Claudel, is het niet veel!

Daarin is sedertdien wel enige verandering gekomen. Er bestaan nu althans een aantal boeken en universitaire studies over hem, omvangrijke tijdschriftafleveringen, er zijn enkele zeer omvangrijke correspondenties uitgegeven, zoals de briefwisseling met André Gide en met de toneelvernieuwer Jacques Copeau, en er komt ongetwijfeld nog heel wat meer wanneer zijn verdere literaire en epistolaire nalatenschap die in de Parijse Bibliothèque Nationale berust wordt vrijgegeven, als er dertig jaar sinds zijn dood zullen zijn verstreken, zoals hij bij testamentaire beschikking heeft bepaald, dus in 1988.

Roger Martin du Gard stamde uit een katholiek milieu, maar was volslagen ongelovig. Op het lyceum werkte hij matig, alleen las hij veel en begon hij te schrijven. Uit ongerustheid over zijn vorderingen deed zijn vader hem in pension bij een leraar die voor de jongen, voor zijn literaire belangstelling begrip had en hem leerde werken. Hij raakte tenslotte zelfs bevriend met de directeur van zijn lyceum, Marcel Hébert. Deze geestelijke die uit de kerk zou treden, gaf hem Tolstoï te lezen. Naar zijn eigen bekentenis was dat een van de belangrijkste gebeurtenissen uit zijn jeugd die de sterkste invloed had op zijn schrijverschap. Zijn studie in de letteren verliep minder vlot dan hij gehoopt had, en hij besloot naar de Ecole des Chartes in Parijs te gaan. Een paar jaar lang verdiepte hij

zich in geschiedenis en middeleeuwse architectuur en behaalde in 1905 op een archeologische dissertatie over de ruïnes van de Abdij van Jumièges zijn graad als archivist-paleograaf. Twee maanden later trouwde hij met Hélène Foucault, de zeer katholieke dochter van een Parijse advocaat, en nam zich voor een carrière als schrijver te beginnen.

Merkwaardige feiten: het huwelijk van een ongelovige met iemand voor wie de religie veel betekende, en het kiezen van een loopbaan die totaal afweek van zijn studie en waarin hij zijn eerste stappen nog moest zetten! Het behoeft dan ook niet te verbazen dat daar de nodige problemen uit voortvloeiden. Het huwelijk om te beginnen, howel het zeker niet ongelukkig geweest is, heeft niettemin door de verschillende houding van de echtgenoten ten opzichte van de religie, zeker sedert de geboorte, na anderhalf jaar, van een dochter grote spanningen gekend in verband met haar opvoeding die nooit helemaal zijn verdwenen. En wat het schrijversbestaan betreft, dat was aanvankelijk evenmin eenvoudig. Een eerste roman, begonnen in 1906, bleef onvoltooid. De tweede, typerend genoeg de geschiedenis van een mislukking onder de titel *Devenir!* zag wel het licht, maar op kosten van de schrijver; en het werd geen succes. Een derde roman bracht het niet verder dan de voorbereidingen, alleen een episode eruit werd tot het lange verhaal, *L'Une de nou* herschreven, dat in 1910, alweer op rekening van de auteur, bij Grasset verscheen. Maar deze uitgever beloofde de volgende roman op zijn kosten te zullen uitgeven. Die volgende roman zou drie jaar in beslag nemen, maar het werd een omvangrijk boek, getiteld *Jean Barois.* Het had de eigenaardigheid helemaal geschreven te zijn in de voor een roman weinig gebruikelijke vorm van een dialoog. Grasset moet er, met het oog op zijn toezegging, hevig van zijn geschrokken want - zonder zich aan zijn verplichtingen te willen onttrekken - noemde hij het boek ‘volkomen mislukt’ en schreef hij aan de auteur: ‘Ik daag elke lezer uit verder te komen dan honderd bladzijden...’

Voor Roger Martin du Gard betekende dit het einde van zijn illusie. Toevallig kwam hij in dezelfde week Gaston Gallimard tegen, met wie hij op het lyceum had gezeten. Deze leidde sinds korte tijd met een groep schrijvers, van wie Gide de centrale figuur was, een kleine uitgeverij, naast het tijdschrift dat zij sinds een paar jaar publiceerden, de *Nouvelle Revue Française.* Roger Martin du Gard maakte Gallimard deelgenoot van zijn wederwaardigheden en om hem te troosten, stelde deze voor het manuscript door de leden van de *NRF* te laten lezen. De eerste die het ontving was Jean Schlumberger, hij werd er zeer door geboeid en stuurde het drie dagen later naar Gide. Deze las het en zond Gallimard een telegram met de woorden: ‘Zonder aarzelen publiceren’, later gevolgd door een brief: ‘Stomverbaasd dat een zo wijs, zo rijp, zo intelligent werk van de verbeelding afkomstig is van een debutant, van wie ik nooit heb gehoord. Het is misschien geen kunstenaar, maar wel een vent!’

Roger Martin du Gard verliet Grasset, die zich een groot auteur zag ontgaan, en publiceerde vanaf dit moment bij de *NRF*, voornamelijk dank zij André Gide, die daarmee enigermate de fout herstelde van een jaar eerder, toen hij na een al te vluchtige lectuur *Du Côté de chez Swann*, de eerste roman van Marcel Proust uit de cyclus *A la recherche du temps perdu* voor de *NRF* afwees. Het gevolg was dat dit boek, in hetzelfde jaar als *Jean Barois*, 1913, het licht zag, wèl bij Grasset, maar ook ditmaal op kosten van de schrijver.

Jean Barois is een indrukwekkende roman die ook nu nog, zoals alle grote werken, niets van zijn kracht heeft verloren. Het is het verhaal van de innerlijke tweestrijd van een intellectueel tussen geloof en rede, wetenschap en religie, die zich afspeelt tegen de achtergrond van de Dreyfus-affaire en de diepe invloed welke deze kwestie

op het Franse maatschappelijke leven omstreeks het einde der negentiende eeuw heeft gehad. Het belang van de roman is niet zozeer historisch dan wel psychologisch en, als men wil, filosofisch en sociologisch; het spanningsveld dat er door bestreken wordt, heeft weliswaar een historisch-gedateerde katalysator, maar is daarom niet minder van een duurzame actualiteit.

Dat geldt trouwens evenzeer voor de romancyclus *Les Thibault*, het *magnum opus* van Roger Martin du Gard, dat hij na de eerste wereldoorlog, die hij van begin tot einde meemaakte, begon te schrijven. In 1922 verschenen de eerste twee delen, *Le Cahier gris* en *Le Pénitentier*, in 1923 de twee delen van deel drie, *La Belle saison*, in 1928 deel vier en vijf, *La Consultation* en *La Sorellina*, in 1929, deel zes *La Mort du père*, in 1936 de drie delen van zeven, *L'Eté 1914* (bij elkaar haast even omvangrijk als alle voorgaande delen samen) en in 1940 het achtste en laatste deel *Epilogue*, bij elkaar elf boeken.

Les Thibault is de geschiedenis van een, of eigenlijk twee, Franse families tegen het einde van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw, de katholieke Thibaults en de protestantse de Fontanin. Voornaamste personages zijn aan de ene kant de sterke, dominerende, hypocriete vader Oscar Thibault met zijn twee zoons, de intelligente, rationele arts Antoine en de rebellerende dichterlijke Jacques, en aan de andere kant de bewonderenswaardige mevrouw de Fontanin met haar zwakke ontrouwe man en hun kinderen, Daniël, die schilder wordt, en Jenny, een gecompliceerde moderne vrouw. Zij zijn de representanten van een gevoels- en denkwereld, waarin geen essentieel probleem ontbreekt van die waarmee de wereld van vandaag wordt geconfronteerd. Vrijheid van denken en handelen tegenover de dwangmatigheid van maatschappelijke, sociale, religieuze patronen, verantwoordelijkheid tegenover zichzelf en de anderen, zin en zinloosheid van het bestaan, getoetst aan de rede en aan het gevoel, de problematiek van leven en dood, van vrede en oorlog, van vernietiging, betekenis van kunst en cultuur: vrijwel geen van de thema's die ons bezighouden (en die ook de generatie vóór ons al bezighielden) dat niet aan de orde komt.

Maar het grote talent van Roger Martin du Gard is dat hij het vermogen heeft van die thema's een *objectief* beeld te geven in authentieke, herkenbare personages van een buitengewone exactheid van observatie, een zeldzame natuurlijkheid van psychologie, dialoog, etc. Dat geldt niet alleen voor de hoofdfiguren, het geldt voor vrijwel elk van de talloze personages die zijn roman bevolken, hoe gering hun rol ook is.

Roger Martin du Gard is dan ook een geboren romancier, veel méér dan een ‘stilist’, dat is wat Gide onmiddellijk aanvoelde toen hij schreef: ‘Misschien geen kunstenaar, maar wel een vent!’ In de fascinerende correspondentie tussen deze beide vrienden, en eveneens in de *Notes sur André Gide*, staan boeiende passages over de verschillende manieren van werken en de afwijkende, deels tegengestelde opvattingen die zij er op nahielden. Prof. Jean Delay, auteur van de monumentale psychografie *La Jeunesse d'André Gide* en uitgever van deze briefwisseling, wijst er op dat de invloed die de twee schrijvers op elkaar uitoefenden minder ‘par action’ dan ‘par réaction’ was. Gide is steeds de verdediger van de sterkste subjectiviteit, Roger Martin du Gard precies omgekeerd van de grootst mogelijke objectiviteit. Zijn neiging zich te documenteren en elk onderdeel van zijn werk historisch of anderszins te verantwoorden was legendarisch; de legende gaat dat als hij aan *Les Thibault* ging werken, hij 27 koffers met fiches en documenten meesleepte! Zeker is dat hij schreef volgens zeer gedetailleerde plannen waaraan hij maanden voorbereiding besteedde en waarin hij de kleinste bijzonderheden in kaart bracht.

Met die methode hangt ongetwijfeld het feit samen dat hij vrijwel steeds heeft willen schrijven - en dat ook deed - in de provincie, buiten op het platteland, niet in Parijs. Aanvankelijk nam hij zijn intrek in een familiebezit, een buitenhuis in Verger d'Augy bij Sancergues (Cher), waar *Jean Barois* ontstond; later in zijn eigen

buitenverblijf Bellème, de plek waar hij het liefst zijn vrienden ontmoette, Gide, Schlumberger, Copeau, Dorothy Bussy, Eugène Dabit, en niet te vergeten de schilder Théo van Rysselberghe en diens vrouw, 'la petite Dame', de

grootmoeder van Gide's dochter en zijn vertrouwelinge die het fenomenale, duizenden pagina's tellende dagboek over hem schreef, dat enkele jaren geleden werd gepubliceerd.

'Le Tertre', zoals het huis in Bellème als gezegd genoemd werd, werd aangekocht om een 'asile de sérénité et de travail' te zijn dat Roger Martin du Gard de rust voor dat werk zou verzekeren. Hij besteedde er twee jaar aan om het van binnen en van buiten, met al zijn talent van architect en ensemblier overeenkomstig zijn wensen in te richten, een onderneming waarin de erfenis van zijn ouders en de bruidschat van zijn vrouw verdween en waarvan de lasten tenslotte zo zwaar op hem drukten dat hij, zoals een van zijn vrienden, de cardioloog prof. Roger Froment, schrijft, kort voor de toekenning van de Nobelprijs gedwongen was in versleten kleren te lopen, zich alleen nog een kop koffie in een café kon veroorloven en was aangewezen op de financiële steun van zijn vrienden Schlumberger en Gallimard, zijn uitgever.

Maar het huis in Bellème is dan ook een klein juweel, een 'gentilhommière' met een fraaie lange voorgevel in Louis XIII-stijl, een aantrekkelijk bordes, een uitgestrekt door eenvoud en aanleg treffend park met een waterpartij en omgeven door overschaduwde lanen van eeuwenoude bomen. Roger Martin du Gard paste daar ook in als een personage uit voorbije eeuwen. Zijn vriend Copeau schetste hem, schrijft Roger Froment, aldus:

> Een man van haast majesteitelijke corpulentie, met fraai gevormde handen, een open en olijk gezicht, eenvoudig en geraffineerd gekleed, en beetje als een prelaat, een diplomaat en een libertijn: zeer achttiende-eeuws en als een portretschildering van Perronneau.

Zo stelt men hem zich ook voor op grond van de (weinige) foto's die er van hem bestaan, o.a. een genomen in 'Le Tertre', in de vleugel die hij als particulier domein had ingericht en waar hij, ver van alles, ook van zijn gezin, zich met zijn werk opsloot. Een tot in de perfectie georganiseerd bestaan.

En inderdaad, een asiel, een toevluchtsoord - met de inspiratie van het landschap en het buitenleven zélf. En desondanks valt er wat dat betreft, wel iets over Roger Martin du Gard te zeggen. Tussen het schrijven van het hoofdwerk door heeft hij zich met ander literair werk beziggehouden. Uit de vorm die hij koos voor zijn eerste grote roman, *Jean Barois*, kon al blijken dat hij zich aangetrokken voelde tot het theater. Zijn kennismaking met de groep van de *NRF* bracht hem in aanraking met iemand die tot zijn intimi zou gaan behoren, Jacques Copeau, een van de grote vernieuwers van het toneel in die jaren en oprichter van het Théâtre du Vieux Colombier in Parijs. Martin du Gard, die in 1913, hetzelfde jaar waarin *Jean Barois* verscheen, een toneelstuk had geschreven, de één-acter *Le Testament du père Leleu*, werd door de toneelactiviteiten van Copeau, die - getuige hun postuum gepubliceerde correspondentie - grote invloed op hem uitoefende, zeer geboeid. Tot aan de mobilisatie in 1914 kwam hij vrijwel dagelijks in de Vieux Colombier. Zijn stuk is daar ook opgevoerd met Charles Dullin in de titelrol. Later schreef hij nog twee stukken, *La Gonfle* in 1924 en *Un taciturne* in 1931. Van deze twee stukken zijn de twee eerste 'des farces paysannes' - boerenkluchten, zelfs geschreven in dialect. Dat dialect is niet afkomstig van le Perche, de streek waarin Bellème ligt, maar het is le Berrychon, het dialect van le Berry.

Daarenboven schreef Roger Martin du Gard in het voorjaar van 1952 nog een boek *Vieille France* geheten, dat zich eveneens op het platteland afspeelt. Het is een verzameling schetsen ('simple album de croquis villageois' noemt de auteur het) waarin de postbode Joigneau op zijn tournee wordt gevolgd en aldus in een

dertigtal korte taferelen het leven van de boeren in een denkbeeldig dorp wordt uitgebeeld. Het is in de scherpe objectivering van Roger Martin du Gard, een harde, bijtende satire op de provincie, een reeks lelijke, harde, soms monsterlijke koppen en personages. Het geeft geen geflatteerd, ongetwijfeld wel een juist, zij het geen volledig beeld van het Franse boerenleven. De titel van het boek wekt echter die indruk en dat is hem nogal kwalijk genomen. Men mag er niettemin misschien uit afleiden dat de schrijver, al werkte hij het liefst in afzondering buiten op het land, zich desondanks niet tot het werkelijke buitenleven, de boeren, aangetrokken heeft gevoeld. Dat is trouwens geen ongewoon verschijnsel, en de hiervoor aangehaalde beschrijving die zijn vriend Copeau van hem gaf, schildert hem eerder als een soort land-edelman die buiten de kring der dorpelingen leeft. Roger Martin du Gard, geboren en getogen in Parijs, had geen andere bindingen met het buitenleven dan de natuur, de stilte, de afzondering die hij daar vinden kon en die hij nodig had.

Toen hij ‘Le Tertre’ kocht, deed hij alle boerderijen die bij het domein hoorden van de hand omdat hij er niets mee te maken wilde hebben. Misschien is dat veelzeggend genoeg voor de relatie van de schrijver met het platteland. Van de andere kant mogen hieruit ook weer geen valse conclusies worden getrokken. Wanneer Roger Martin du Gard een portret van boeren en dorpelingen heeft getekend dat de trekken bezit van de tronies van Jeroen Bosch, betekende dat óók dat hij terdege besefte dat bijna iedereen zich laat beheersen door zijn instincten, maar dat de een het beter weet te maskeren dan de ander. Als jongeman al had Roger Martin du Gard zich voorgenomen het leven te schilderen zoals hij het waarnam, de mensen zoals ze zijn. Hij is een realist, hij oordeelt niet. Maar hij is een realist die dieper gaat dan de uiterlijke werkelijkheid, die, zoals Albert Camus zegt in zijn inleiding op de Verzamelde Werken in de Pléiade, misschien de enige was van de generatie van Valéry en Gide (en in dat opzicht méér dan zij) die de literatuur van vandaag heeft aangekondigd en aan haar de problemen heeft nagelaten waaronder zij gebukt gaat. Aan zo'n uitbeelding van het leven heeft hij zich gewijd met een volharding, een gewetensvolle nauwgezetheid en een geduld als een monnik. En ‘Le Tertre’ in Bellème was zijn klooster.